

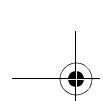
ARTS & CULTURE

in Contemporary Cuba



Presented at the International Symposium
CUBA FUTURES: PAST AND PRESENT
March 31- April 2, 2011

The Cuba Project
Bildner Center for Western Hemisphere Studies
The Graduate Center, CUNY

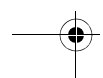
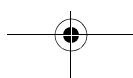
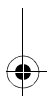


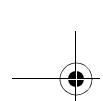
CUBA FUTURES: ARTS AND CULTURE IN CONTEMPORARY CUBA



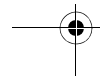
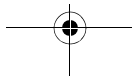
Edited by M. Font

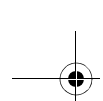
Bildner Center for Western Hemisphere Studies





Presented at the international symposium “Cuba Futures: Past and
Present,” organized by the The Cuba Project
Bildner Center for Western Hemisphere Studies
The Graduate Center/CUNY, March 31–April 2, 2011





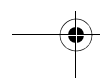
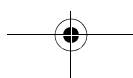
CUBA FUTURES: ARTS AND CULTURE IN CONTEMPORARY CUBA



Bildner Center for Western Hemisphere Studies

www.cubasymposium.org

www.bildner.org



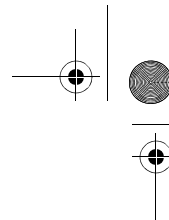
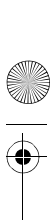
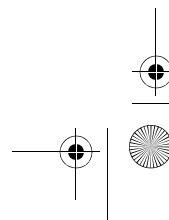
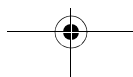
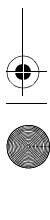


Table of Contents

Preface	v
Literature and Intellectuals	
<i>Envisioning a New Cuba: Sotero Figueroa, José Martí, and the Idea of Cuba Libre</i>	
Kyle Doherty	1
<i>Fantoches 1926: Novela Policiaca del grupo minorista</i>	
Ana María Hernández	37
<i>Arenas: 'Visible Invisibility' in Exile</i>	
María Encarnación López	73
<i>The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio Ramos (1885-1946)</i>	
Judith A. Weiss	85
<i>Death, Socialism, and the Death OF Socialism in <u>El hombre que amaba a los perros</u> (Leonardo Padura Fuentes, 2010)</i>	
Stephen Wilkinson	101
<i>La Habana, ciudad del desencanto en la narrativa de Padura Fuentes</i>	
Paula García Talaván	117
<i>Negotiating Borders of Identity in the Fiction of José Manuel Prieto</i>	
Britton W. Newman	153



Theater and Performance

La escena cubana del transmilenio: diálogos con el contexto y visiones del mañana

Esther Suárez Durán 181

El teatro nacional de Cuba (1959-1961): Entre la aspiración y la posibilidad

Miguel Sánchez León 205

*A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Poossession in Norge
Espinosa's "La virgencita de bronce"*

David Lisenby 221

Art

Guy Pérez Cisneros versus José Gómez Sicre: "Lo cubano en las artes plásticas"

Alejandro Anneus 233

*La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una
mirada historiográfica a la plástica cubana contemporánea*

Ana María Socarrás Piñón 245

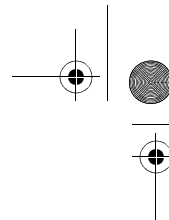
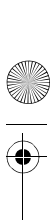
Film

Cuban Ethnicities in Cinematic Context, 1930s-1950s

Raúl Rubio 261

Silbar en Madagascar: El arte de mostrar ocultando

Alfredo Antonio Fernandez 283

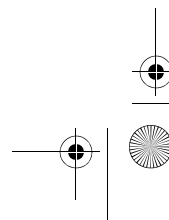
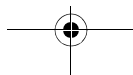
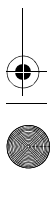


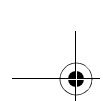
Preface

The dynamics of contemporary Cuba—the politics, culture, economy, and the people—were the focus of the three-day international symposium, Cuba Futures: Past and Present (organized by the Bildner Center at The Graduate Center, CUNY). As one of the largest and most dynamic conferences on Cuba to date, the Cuba Futures symposium drew the attention of specialists from all parts of the world. Nearly 600 individuals attended the 57 panels and plenary sessions over the course of three days.

Over 240 panelists from the US, Cuba, Britain, Spain, Germany, France, Canada, and other countries combined perspectives from various fields including social sciences, economics, arts and humanities. They provided in-depth treatment of a wide range of topics, including US-Cuba relations, healthcare, the history and legacy of the Cuban revolution, the increasingly complex Cuban diasporas, cinema, music, literature, and cultural institutions, the visual and performing arts, religion, the role of intellectuals, urban spaces, civil society, democracy, the impact of the Internet and technology, social development, non-governmental organizations, Afro-Cuban cultural movements, gender and sexuality, tourism, and race and ethnicity. The conference also discussed Cuba's links to the rest of the world.

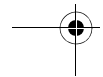
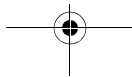
The conference was organized by Bildner Center director Mauricio A. Font and the Cuba Futures organizing committee, consisting of a growing number of Cuba specialists at the City University of New York, with support from the Bildner Center staff. Since 1997, The Cuba Project has been organizing related conferences creating a space for sustained dialogue on contemporary issues of Cuban society. The papers in this volume were

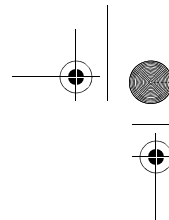
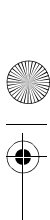




vi

presented during the Cuba Futures conference and focus on literature and the arts in contemporary Cuba.





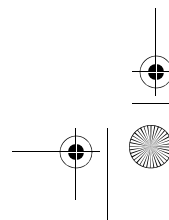
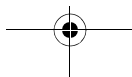
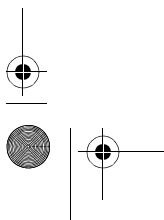
1 Envisioning a New Cuba: Sotero Figueroa, José Martí, and the Idea of Cuba Libre



Kyle Doherty

Introduction

Though relatively obscure compared to other prominent independence activists from the Hispanophone Caribbean, Sotero Figueroa played a crucial role in the struggle against Spain by disseminating essays, poems, and other printed materials in support of independence for Cuba and Puerto Rico. Though Puerto Rican by birth, Figueroa joined countryman Eugenio María de Hostos in espousing the unity of “las dos Antillas,” equating Cuba’s struggle for independence with that of Puerto Rico. In a somewhat fatalistic verse appearing in an 1891 issue of “La Revista Ilustrada de Nueva York,” Figueroa wrote, “Cuba y Puerto Rico, en Guerra, con tutelas / fomentidas, que si están en dos partidas / son una en aspiraciones, / y van en sus aflicciones / a un mismo dogal unidas” (Quoted in Figueroa, *La verdad de la historia*, 1977: 6). Living amongst New York’s Cuban émigré community in the late-nineteenth century, Figueroa met José Martí,



founder of the Partido Revolucionario Cubano and patron saint of the independence movement. They became close friends and associates as Martí chose Figueroa's Imprenta América to print the PRC's organ, *Patria*. Figueroa would come to provide much of *Patria*'s editorial content, including his long-form magnum opus, "La verdad de la historia," an impassioned argument for Puerto Rican independence. After Martí's death in 1895, he would go on to write and edit two other radical publications, *La Doctrina de Martí* and *La Revista de Cayo Hueso*.

While Figueroa's heart lay in Puerto Rico, his concerns were much broader, as he followed Martí in positing both a transatlantic conflict with Spain and a more insidious struggle between the burgeoning Antillean identity and the rapacious materialism of the United States. Figueroa barely mentioned the cleavage between blacks and whites in his own body of work, perhaps believing that there was nothing to add to Martí's sweeping assertion that biological race did not exist. Rather, Figueroa wrote a great deal on issues of class for the benefit of his audience of working-class émigrés heavily involved in labor politics. Most of all, however, Figueroa's writing is imbued with the same nationalistic fervor that he so admired in Martí as he envisioned a new Antillean society for Puerto Rico that would be a product of its own spiritual nature, and not a foreign imposition from a morally corrupt metropole. The similarities with Martí are not absolute, however, as Figueroa diverged from *El Apóstol's* interpretation of history as well as his policy of including members of the Americanized Cuban émigré elite in the PRC's mission.

Race and Symbolism

As a member of the mulatto working class, Figueroa represented an Afro-Hispanic community that shunned the idea of political action based solely on race. Rather, they mobilized along national and class identity. While black mutual aid societies were common, their goals had more to do with self-improvement than broader societal change. Cuban race relations were irrevocably tied to the experience of the

Envisioning a New Cuba: Sotero Figueroa, José Martí, and the Idea of Cuba Libre 3

insurgency, as blacks claimed the separatist movement as their path to permanent acceptance as full citizens. Martí's anti-racist discourse encouraged this view, as he inculcated in his followers the idea that race itself was an illusory concept which had no weight in the incipient Cuban state. In his seminal essay, "Nuestra América," Martí made that philosophy explicit:

No hay odio de razas, porque no hay razas. Los pensadores canijos, los pensadores de lámparas, enhebran y recalientan las razas de librería, que el viajero justo y el observador cordial buscan en vano en la justicia de la Naturaleza, donde resalta en el amor victorioso y el apetito turbulento, la identidad universal del hombre (Martí, "Nuestra América," 1994 : 460).

Black activists like Figueroa rallied to Martí's cause as his words fit perfectly with their aspirations for a society that embraced them as equals, where they would not exist on a lower stratum of colonial hierarchy. Accepting the premise, however, required selective memory of past injustice.

The issue of race was a difficult one for anyone who sought to organize Cuban and Puerto Rican expatriates, yet it was central to the success of Cuban independence. Separatist supporters ran the gamut from black, politically radical cigar rollers to members of the white, moneyed elite like Tomás Estrada Palma and his ilk. To facilitate unity amongst these disparate groups, Martí elided over the island's pernicious legacy of slavery. In his essay, "Mi raza," Martí lauded the Cuban insurgents of the Ten Years' War for their drafting of the Constitution of Guáimaro, writing, "no se puede volver atrás, y la República, desde el día único de redención del negro en Cuba, desde la primera Constitución de la independencia, el 10 de abril en Guáimaro, no habló nunca de blancos ni de negros" (Martí, "Mi raza," 2004: 174). This assessment reflected normative ideals rather than reality, in that many white rebels remained suspicious of Afro-Cuban mambises, and refused to join them in La Guerra Chiquita that followed the Treaty of Zanjón. The fact of the 1868 insurgents' failure to end slavery was not lost on Figueroa, however, who argued in an 1892 meeting of Las Dos

Antillas that the Ten Year's War had failed to end slavery in Cuba, while making the assertion that Puerto Rico's much smaller uprising, the Grito de Lares, had succeeded in the task (Hoffnung-Garskof, 2001: 16). Figueroa's blunt assertion of the failure of the war to achieve one of its principal goals contradicts Martí's idealization of the previous generation of separatists.

Figueroa's position was a complicated one, as he also emphasized racial unity when it suited his purposes. In his essay "¡Inmortal!" he referred to "Cuba esclavizada" (Figueroa, "¡Inmortal!" 1998: 57). By associating subjugation to the Spanish Crown with slavery, Figueroa took a word loaded with the history of exploitation and misery for blacks in the Caribbean and broadened its meaning to include the whole of the Cuban population, not just those who were literally enslaved.

After Martí's ill-fated homecoming to Cuba led to his demise in 1895, Figueroa wrote an impassioned remembrance, declaring that

En sus relaciones sociales José Martí era irresistible. Unía a un bello corazón afabilidad tan extremada, que contaba a los amigos por el número de personas que llegaban a tratarlo. Los pobres, los desgraciados, los humildes, hallaron siempre en él apoyo, cordialidad, afecto. Al lado suyo no había rangos ni categorías; los hombres tenían el valer que supiesen conquistarse con su laboriosidad o con su suficiencia (Figueroa, "¡Inmortal!" 1998 : 65).

Figueroa remembered his friend and *compañero* for his compassion for the less fortunate and his willingness to befriend people based on their worth as human beings, irrespective of other characteristics. With this paean to *El Apóstol's* inclusiveness and magnanimity, one could also surmise that Figueroa is implicitly lauding Martí's embrace of the black and mulatto communities, though he characteristically avoided any explicit references to race.

When Figueroa did mention the word "raza," it referred not to blacks or whites, but to Latin American, Creole society. This concept allowed for broad distinctions between nations, as Figueroa

Envisioning a New Cuba: Sotero Figueroa, José Martí, and the Idea of Cuba Libre 5

denounced those who advocated annexation to the “coloso del Norte” for their willingness to accept “la absorción completa de nuestra raza por otra que no nos seduce hasta el punto de olvidar por ella idioma, costumbres, tradiciones, sentimientos, todo lo que constituye nuestra fisonomía de pueblo latinoamericano” (Quoted in Figueroa, *La verdad de la historia*, 1977: 6). Here, Figueroa espouses the idea that the Latin American context formed people in an entirely different mold than the peoples that comprised the United States. His emphasis on the necessity of maintaining Latin American culture rather than accepting assimilation into the more powerful United States is common theme for Martí and successors like the Uruguayan José Enrique Rodó. The sentiment had contradictions, however, as drawing such a distinction often involved denigrating the heritage of the U.S. “others,” leading Martí to frequently include derogatory descriptions of the North American ethnic *mélange* in his works.

Cuba Libre and Labor Politics

Martí emphasized the universal nobility of the working class, however, as evidenced in his praise for the North American workers who built the Brooklyn Bridge. He called them “cimiento de la fábrica eternal,” emphasizing the spiritual significance of their labor as well as their membership in a fraternity of labor that transcended national or ethnic differences (Martí, “El puente de Brooklyn,” 2003: 372). The latter point was essential as he worked to maintain the cooperation of working-class Puerto Rican and Cuban émigrés, who were enthusiastic supporters of independence. Winston James, author of *Holding Aloft the Banner of Ethiopia*, underscores the importance of the labor movement by attributing the Florida émigrés’ interracial, working-class solidarity to Afro-Cubans’ active participation in unions (James, *Holding Aloft the Banner of Ethiopia*, 1998: 241). Naturally, this was an ideal constituency for Martí’s vision of an advanced nation without the racial cleavages that were so much a part of U.S. and Spanish colonial society. So important was the *tabaqueros*’ support that Martí announced the

founding of the PRC in Ybor City, a symbolic gesture that was rooted in the mutual affection between El Apóstol and the cigar rollers. In “¡Inmortal!” Figueroa commented on this affinity when he called Martí “maestro benévolo y eficaz para sus hermanos los obreros” (Figueroa, “¡Inmortal!” 1998: 66). Figueroa’s own publications had a distinctly working-class appeal, affirming the worth of Cuban workers through paeans to economic nationalism. Rather than just a country of stout guerilla warriors, Figueroa pointed to Cuba’s workers, whom he credits with elevating the island to civilization. He wrote, “El genio cubano ha levantado industrias poderosas, y sus ingenieros, y sus abogados, y sus facultativos, y sus profesores, y sus artistas, y sus comerciantes, y sus obreros han demostrado el vigor de su cerebro y sus aptitudes para engrandecer la tierra propia” (Figueroa, “Cuba, para los cubanos,” 1896: 1). By elevating working individuals in this manner, Figueroa drew a stark distinction between a Cuban culture of work and the traditional Spanish elite’s preference idly deriving wealth from hereditary land. Thus, Figueroa posited the human potential of Cuba’s working- and middle class as the cornerstone of the island’s modern, civilized society.

The United States and Cuba Libre

Figueroa and Martí shared an ambivalence with regard to the United States’ wealth and power. For Martí, the U.S. was a symbol of material progress to be envied, which he conveyed in his essay, “El puente de Brooklyn,” a paean to material progress that expressed optimism for the potential of new technology to better the world. He called the great bridge a “brazo ponderosa de la mente humana” and observed that in the modern age, “ya no se abren fosos hondos en torno de almenadas fortalezas; sino se abrazan con brazos de acero, las ciudades” (Martí, “El puente de Brooklyn,” 2003: 375). However, Martí expressed contempt for the mass culture, as he described Coney Island, the popular getaway for New York’s working class, as an industrial hellscape, complete with grotesque metaphors for such modern

Envisioning a New Cuba: Sotero Figueroa, José Martí, and the Idea of Cuba Libre 7

contrivances as commuter trains, which he described disgorging the masses onto the beach. He summed up the scene with the famous pronouncement, “Aquellas gentes comen cantidad; nosotros clase” (Martí, “Coney Island,” 2003: 107). Amidst this decadent milieu, Martí reflected that the Latin American observer cannot help but feel “la nostalgia de un mundo espiritual superior” and shed a “raudal amarguísimo de lágrimas, porque aquella gran tierra está vacía de espíritu” (Martí, “Coney Island,” 2003: 106). Martí believed that there was an essential void in the soul of North American society that made it fundamentally incompatible with the Latin American character, which he deemed more spiritually developed.

Figueroa’s perception of the United States was also complicated. While expressing admiration for the “colossus” rise to prominence, he also criticized the materialism of the nineteenth-century U.S. In his book, *Ensayo biográfico de los que más han contribuido al progreso de Puerto Rico*, which he published in 1888, he wrote,

Es preciso vivir en este país algunos años para comprender que esta raza no tiende a perfeccionar o mejorar, por el cruzamiento, a las que cree inferiores, sin otra razón que abone esta soberbia creencia que la del engrandecimiento material, como si sólo de pan viviese el hombre. Por esto extermina, en su victoriosa marcha, a los elementos que se le resisten por no querer ser absorbidos (Quoted in Figueroa, *La verdad de la historia*, 1977 : 7).

In the preceding passage, Figueroa uses religious imagery to suggest that the United States lived only on the “bread” of material gain while ignoring the moral and spiritual power that characterized cubanidad. He described the United States’ culture as vacuously utilitarian while portraying the nation as a voracious “monstruo” (as Martí often called it) with dangerously expansionist tendencies. Also worthy of note is his use of the word “raza,” which implies an essentialist argument that the North American character arises from a deeply ingrained volksgeist, reducing the actions of an entire nation to a set of inevitable tendencies. Neither Figueroa nor Martí were impressed by the façade of wealth in a nation that had become fabulously rich during the Gilded

Age, but lacked concern for the impoverished as burgeoning industry sucked the life out of workers in order to fuel lopsided economic growth. Figueroa saw this materialist influence as an insidious threat to the spirit of the independence movement as wealthy, Americanized Cuban émigrés moved into leadership positions within the PRC.

Though Martí emphasized the common cause that united all sectors of Cuban Creole society, Figueroa attacked latecomers to the cause as disingenuous, fair-weather revolutionaries. Enrique Trujillo, a conservative printer and political adversary of José Martí, exemplified the rush of ruling-class reactionaries who sought to co-opt the revolutionary message of Martí while in fact blunting many of the movement's revolutionary goals. Initially an opponent of Cuban independence, Trujillo's position evolved as Martí and the PRC gained momentum, beginning a pro-separatist paper called *El Porvenir* to replace his more explicitly conservative *El Avisador Cubano*. Sotero Figueroa did not welcome Trujillo's change of heart. In a series of articles entitled "Calle la pasión y hable la sinceridad," Figueroa blasted Trujillo for his opportunistic about-face and his dubious ties to North American business interests. "Es decir, que no era revolucionario, sino oportunista," wrote Figueroa,

y sabido es que con esa levadura nunca se ha hecho el pan eucarístico con que comulgan los pueblos dignos y celosos de su derecho. Mantener el fuego sagrado de la idea independiente: ser el vocero de las justas aspiraciones populares; despertar la conciencia dormida al sentimiento del deber; tremolar la bandera de la rebelión desde el baluarte más alto de la tierra extranjera (...), eso no entraba en los fines del Director de *El Avisador Cubano*, y quedó huérfana de representación en la ciudad neoyorkina la idea independiente por la cual tanta sangre se ha derramado y tanto heroísmo insuperable se ha prodigado (Figueroa, "Calle la pasión y hable la sinceridad V," 1896: 2).

Figueroa went on in the next article in the series to suggest that Trujillo's real goals were mercenary, pointing out his association with a group of capitalists "[que] adquirió—suponemos que por compra al señor Trujillo—*El Avisador Cubano*; lo transformó, para sus fines, en *Avisador Hispano-Americano*, y la Dirección del flamante periódico

quedó encomendada al que fué propietario del otro *Avisador* oportunista, ó sea al mismo señor Trujillo...” (Figueroa, “Calle la pasión y hable la sinceridad VI,” 1897: 2). The class warfare represented by Figueroa’s fusillade would remain a contentious battleground amidst the independence movement. For Figueroa, whose working-class sympathies were well known, Trujillo represented a moneyed elite that sought only personal gain from the revolution and were eager to sell out the patria whose freedom was being bought with the blood of thousands of working-class foot soldiers.

The preceding passages are also notable for the open hostility Figueroa expresses toward a supposed ally to the cause, departing from Martí’s turn-the-other-cheek doctrine of conciliation and inclusiveness. Indeed, Martí had his own fraught history with Trujillo. When Martí’s wife, fed up with his obsession with Cuba’s struggle, sought to leave New York with sole custody of their child, she sought the help of Trujillo in obtaining permission from the Spanish consulate. As Lillian Guerra observes, Martí kept up personal correspondence with Trujillo despite this public affront to his honor (Guerra, 2005: 42-3). In calling out Trujillo so vehemently, Figueroa demonstrates not only a fiery devotion to the left-wing of the movement, but also breaks with El Apostól in dramatic fashion.

As the war for Cuban independence unfolded, Figueroa’s outward attitude toward the U.S. shifted to meet new circumstances. Little over a year after the publication of “Calle la pasión,” Figueroa wrote a column that was much more charitable toward the United States. In *Revista de Cayo Hueso*, he compared the Cuban patriots to America’s founders, claiming that the Liberation Army was following the path of the pilgrims on Plymouth Rock who, “como premio á su culto fervoroso por la libertad, á su respeto á las leyes y á su amor por el trabajo emulador, tienen hoy la ventura de vivir en la república más ponderosa del continente Americano” (Figueroa, *Revista de Cayo Hueso*, 1898: 3). Rather than emphasizing the differences between the two peoples, as Martí had, he reversed course by suggesting the two had a common love for freedom, and even that Cubans should imitate the North

American work ethic and aspire to the country's wealth and power. This marked a notable departure from Figueroa's earlier rhetoric regarding the rapacity and dearth of soul in the U.S. One might attribute the change to the United States' inevitably prominent role in Cuba's post-colonial existence after its 1898 intervention in the war with Spain. Though it meant diverging from Martí's unequivocal warning against U.S. intervention, Figueroa compromised his vision to accommodate the unavoidable reality of a post-1898 world where Martí was a contested symbol rather than an active political force.

Conclusion

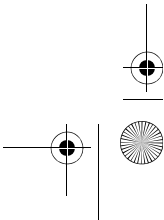
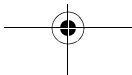
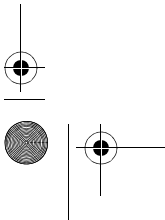
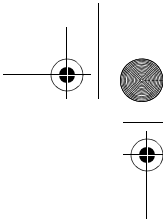
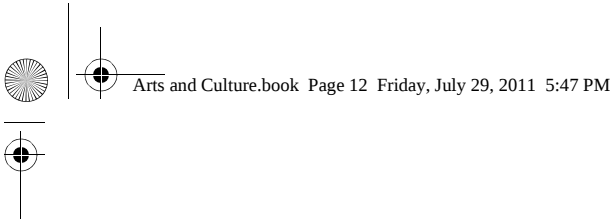
In the battle for the souls of Cuba and Puerto Rico, the issue of identity was of prime importance to those who penned the separatist narrative. The idea of the pan-Latin American "raza" was a powerful one, allowing José Martí to rally Hispanic Antilleans from all walks of life to the cause. Sotero Figueroa embraced Martí's philosophy by harkening to the eternal realities of the Caribbean context, claiming ownership of the islands for the criollo population. When he wrote that "los pueblos conquistados jamás aceptan pasivamente el yugo de sus conquistadores, y pugnan siempre por romper la cadena de la esclavitud hasta que al cabo lo logran," he asserted that criollo society was equally the victim of the Spanish conquistador as the Amerindians who had previously been "dueños" of the islands. (Figueroa, *La verdad de la historia*, 1977: 11). It is also a significant expression of racial solidarity that Figueroa, a descendant of actual slaves, freely used the idea of slavery as a metaphor for political bondage to the Spanish Empire.

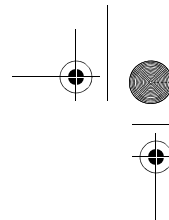
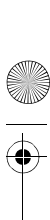
This solidarity had its limits, however, as Figueroa paid homage to Martí and his doctrine while using his authority to buttress a more explicitly radical vision of Cuba and Puerto Rico as idylls for the working class that vigorously defended against the influence of North American materialism. The U.S. intervention in 1898, however, required Figueroa to evolve as he struggled to maintain the integrity

of his vision even as the wealthy and powerful triumphed over the new generation of Cuban and Puerto Rican revolutionaries.

Bibliography

- Figueroa, Sotero. 1977. *La verdad de la historia*. Ed. Carlos Ripoll (San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña).
- Figueroa, Sotero. 1998. "¡Inmortal!" in *Yo conocí a Martí*. Ed. Carmen Suárez León (Santa Clara, Cuba: Ediciones Capiro).
- Figueroa, Sotero. "La Quincena," in *Revista de Cayo Hueso*, September 26, 1897, 3.
- Figueroa, Sotero. "La Quincena," in *Revista de Cayo Hueso*, October 10, 1898, 3.
- Figueroa, Sotero. "Calle la pasión y hable la sinceridad V," in *La Doctrina de Martí*, 30 Dec 1896, 2.
- Figueroa, Sotero. "Calle la pasión y hable la sinceridad VI," in *La Doctrina de Martí*, 15 Feb 1897, 2.
- Guerra, Lillian. 2005. *The Myth of José Martí* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press).
- Hoffnung-Garskof, Jesse. Fall 2001. "The Migrations of Arturo Schomburg: On Being Atillano, Negro and Puerto Rican in New York 1891-1938," in *Journal of American Ethnic History*.
- James, Winston. 1998. *Holding Aloft the Banner of Ethiopia* (New York: Verso).
- Martí, José. 1994. "Nuestra América," in *Literatura hispanoamericana*. Ed. David William Foster (New York: Garland Publishing).
- Martí, José. 2004. "Mi raza," in *Ensayos y crónicas*. Ed. José Olivio Jiménez (Madrid, Spain: Ediciones Cátedra).
- Martí, José. 2003. "El puente de Brooklyn," in *Escenas americanas* (Barcelona, Spain: Linkgua Ediciones).
- Martí, José. 1994. "Simón Bolívar," in *Literatura hispanoamericana*. Ed. David William Foster (New York: Garland Publishing).
- Martí, José. 2003. "Coney Island," in *Escenas americanas* (Barcelona, Spain: Linkgua Ediciones).





2 Fantoques 1926: Novela Policiáca

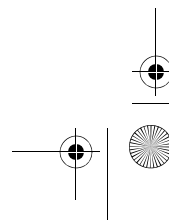
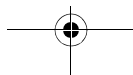
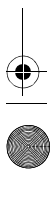


Ana María Hernández¹



A lo largo de 1926 en la revista *Social*, aparece en entregas mensuales la novela policiáca *Fantoques*, creación colectiva de once escritores y once ilustradores asociados al Grupo Minorista. Entre ellos figuraban escritores ya consagrados como Carlos Loveira, Alfonso Hernández-Catá y Max Henríquez Ureña, además de talentos jóvenes y activistas políticos como Rubén Martínez Villena, fundador del grupo, abogado defensor de Julio Antonio Mella, y secretario de Fernando Ortiz, y su amigo y asociado Enrique Serpa. A mitad de camino entre la espontaneidad del *cadavre exquis* de los surrealistas y la rigidez prescriptiva que más tarde caracterizaría las creaciones colectivas del Detection Club de Londres (Portuondo, 1993: 6-7), las reglas del juego en *Fantoques* permitían la improvisación dentro de amplios parámetros que no descartaban lo insólito e inesperado. Insólito e inesperado, sin duda, fue el giro que introdujo Alfonso Hernández-Catá en el capítulo sexto, cuando de manera abrupta y provocadora enreda la trama al atribuirle

1. LaGuardia Community College, The City University of New York



el misterioso atentado contra Rosa, una joven de sociedad, a un cabildo de ñáñigos². La mera mención, aunque de manera aparentemente trivial y juguetona, del tema afrocubano en una revista cuyo público estaba firmemente dispuesto a evadirlo, resultaba en sí una transgresión mayor que cualquier innovación formal o convención detectivesca importados de la Europa vanguardista³.

La revista *Social*, creada en 1916 por el ilustrador y editor Conrado Massaguer, cuyos dibujos acompañaban el primero y último capítulos de la novela, desempeñó desde sus orígenes una función ambigua y a veces contradictoria: por una parte, satisfacía los deseos de prominencia de la nueva burguesía cubana creada como resultado del alza en los precios del azúcar a raíz de la Primera Guerra Mundial. Por la otra, y principalmente a instancias de Emilio Roig de Leuchsenring, a cuyo cargo estaría la sección literaria de la revista hasta su desaparición en 1938, avanzaba criterios e ideologías que socavaban la hegemonía de esa nueva clase. *Social* era una mezcla de trivialidad burguesa y vanguardia artística, en cuyas páginas brillosas convivían la crónica social, modas, reseñas de cine popular, anuncios de autos, y algunos de los mejores cuentos y poemas de la generación, así como artículos sobre arte, música y arquitectura⁴. *Social* se inscribía en una tradición de revistas literarias cubanas que incluía, entre otras, *El Fígaro* (1885-1933; 1943-?), *Bohemia* (1910-presente), *Revista Bimestre Cubana* (1910-1959), *Orto* (1912-1957), *Cuba Contemporánea* (1913-1927), *Gráfico* (1913-1918) y *Chic* (*Cuba Literaria*, “Contexto Histórico”). De la trayectoria de *Social* se ha dicho:

Con el transcurrir de los años, sin perder sus características de revista de sociedad, fue portavoz de los escritores jóvenes que salieron a la

2. Ya en los capítulos 3 y 4, Alberto Lamar Schweyer y Jorge Mañach le habían atribuido el crimen a un negro, identificado respectivamente como “Peñalver” o “Sopimpa”. Hernández Catá, sin embargo, es el primero en atribuírselo a un rito afrocubano, en vez de considerarlo una instancia de delincuencia común.

3. Curiosamente, existe una película silente del mismo año y con el mismo título dirigida en Nueva York por George Archainbaud y reseñada en el *New York Times* por Mordaunt Hall el 21 de junio de 1926. La trama, adaptación de la obra epónima de Frances Lightner, no tiene semejanza alguna con la novela policial cubana.

4. En los números de 1926 aparecen partituras para piano de Ernesto Lecuona, Alejandro García Caturla y Hubert de Blanck.

vida nacional con nuevas actitudes políticas y culturales y que dieron lugar a actos tan importantes como la Protesta de los Trece y más tarde la formación del Grupo Minorista [...] fue *Social* la única revista de estos años que tuvo el privilegio de iniciar un tipo de publicación distinta, novedosa, surgida al calor de determinadas condiciones y alentada por individuos cultos y sensibles al arte y a la literatura. Ello hizo posible que se le considere hoy a la vanguardia de todas, para de esta forma trascender hasta nuestros días. De ella expresaba Juan Marinello en 1925: es “la revista de más alta significación literaria y artística que jamás haya tenido nuestro país” (*Cuba Literaria*, “Contexto Histórico”)⁵.

Emilio Roig de Leuchsenring, la figura literaria más importante asociada a la dirección editorial de la revista y autor del capítulo XI de *Fantoques*, era miembro del Grupo Minorista, y su intención de convertirla, aunque de manera al principio subrepticia, en portavoz del mismo, se evidencia en la segunda fase de la revista, que según la periodización propuesta por *Cuba Literaria* comprende de 1923 a 1928 (“Segunda Etapa”). Por lo tanto, *Fantoques 1926* se inscribe justo en el momento en que el Grupo Minorista inicia su período de politización y lleva a cabo una contextualización del arte dentro de un marco social. De aquí se desprende que los juegos de *Fantoques* no fueran tan triviales como era de esperarse por el carácter aparentemente frívolo de la revista en su primera etapa.

Hasta la fundación de la revista *de avance* en 1927, dirigida por Francisco Ichaso, Juan Marinello, Alejo Carpentier y Jorge Mañach, *Social* había sido prácticamente la única voz de la vanguardia en Cuba (Lobo y Lapique, 1996: 111)⁶, incluyendo su aspecto político. El año anterior

5. Entre los colaboradores iniciales de la revista figuraron Gustavo Sánchez Galarraga, Felipe Pichardo Moya, Aurelia Castillo de González, Dulce María Borrero, Agustín Acosta; Emilio Roig de Leuchsenring, Alfonso Hernández Catá, Graziella Garbalosa, Enrique José Varona, Manuel Sanguily, Emilio Bacardí, Guillermo Martínez Márquez, Carlos Loveira, Emilia Bernal, Alberto Lamar Schweyer, Regino E. Botí, Mariano Brull, Emilio Bobadilla (Fray Candil), Aniceto Valdivia (Konde Kostia) y José María Chacón y Calvo. Los contribuyentes extranjeros incluían a Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Luis G. Urbina, Vicente Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez, Lola Rodríguez de Tió, Amado Nervo, Antonio y Manuel Machado, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, José Torres Vidaurre, Max Henríquez Ureña, Eduardo Marquina, Tomás Carrasquilla y Francisco Villaespesa. (*Cuba Literaria*, “Primera Etapa”); una lista similar de contribuyentes notables, a la que se añaden los nombres de Paul Valéry, Langston Hughes y Paul Claudel, aparece en Lobo y Lapique, 1996: 129, nota 8, y 130.

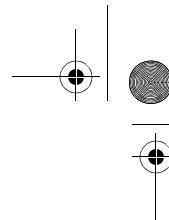
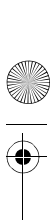
al inicio de *Fantoches* fue uno de grandes cambios: Machado había tomado el poder y ya para diciembre de ese año, 1925, mostraba sus fauces en la represión del movimiento sindicalista y el asedio a los izquierdistas, especialmente a Julio Antonio Mella, que protestó con una huelga de hambre (Nieves, 1993: 139). En este contexto nace el Grupo Minorista, un grupo de jóvenes intelectuales, encabezados por el poeta, abogado y activista político Rubén Martínez Villena que, como secretario de Fernando Ortiz, estaba al corriente de sus estudios (Wilkinson, 2008: 90-91), y cuyo liderazgo político del grupo es indiscutible. Integrado en su mayoría por izquierdistas, el grupo, que también incluye algunos conservadores, se reúne inicialmente en el café Martí desde 1920; luego se aglutinan en la redacción del *Fígaro*, y finalmente forman tertulias literarias y políticas los sábados en el Hotel Lafayette (Wilkinson, 2008: 89)⁷. Para 1923 ya habían protagonizado la Protesta de los Trece⁸, primer hito en la politización de los intelectuales de la época (Nieves, 1993: 140). Dolores Nieves, basándose en Ana Cairo (1978: 37; 116, 118) propone que los cuestionamientos estéticos en *Social* por parte de los minoristas, y específicamente *Fantoches* 1926, demuestran que la vanguardia artística y política en Cuba no se inicia en 1927 con la revista de avance, sino que la precede por cuatro años y culmina con esta novela colectiva por entregas (Nieves, 1993: 141).

Aunque la improvisación colectiva es el mecanismo más obviamente vanguardista de la novela, que emula *Les champs magnetiques* de

6. "... it [*Social*] acted as well as a vehicle of cultural renewal [...] To that end, the magazine emphasized the importance of new art forms and contemporary artistic doctrines, above all in literature" (Lobo y Lapique, 1996: 129).

7. Rubén Martínez Villena alude a la historia del "grupo pequeñista" en el capítulo VIII de *Fantoches*, donde aparecen los nombres de sus integrantes y allegados con distorsiones mínimas (el crítico Carpe, Roque Larrauring, Marín Helo, Ramal Bayer, el Dr. Magnack, Ibar Zabala, Rosellón, Martín Vilena, Hernando Ortez, Henry Jerpa) (1993: 86).

8. "This is the name given to the act of protest against the administration of President Alfredo Zayas, held on 19 March 1923, by a group of young intellectuals, against the purchase by the government of the former Convent of Santa Clara, considered a jewel of Cuban architecture of the seventeenth century, and which the government planned to tear down and use the land to build new facilities. La protesta de los trece triggered a debate on the convent, which was saved and still stands today as one of the main monuments of colonial Havana" (Lobo y Lapique, 1996: 129, nota 11).

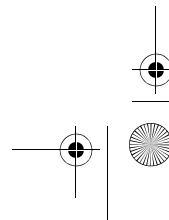
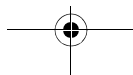
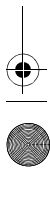


Breton y Soupault de 1921, la irrupción de un elemento insólito (el bilongo) por obra y gracia de Hernández-Catá en el capítulo VI, refleja un impacto más profundo del pensamiento vanguardista europeo, y especialmente del surrealismo incipiente. Maurice Nadeau señala:

Al surrealismo lo consideraban sus fundadores no como una nueva escuela artística, sino como un medio para el conocimiento de regiones novedosas, que hasta el momento no habían sido sistemáticamente exploradas: el subconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura, los estados de alucinación. Si a esto se agrega lo fantástico y lo asombroso (...), tenemos en una palabra, el reverso de la concepción lógica. El objeto final será la conciliación de los dos campos hasta ahora antagónicos en el seno de una unidad total, primero de los hombres, y luego de estos y el mundo. (Nadeau, *Historia del surrealismo*: 41; en Nieves, 1993: 142)

El *Manifiesto Surrealista* de 1924, redactado principalmente por André Breton, codifica y canaliza diversas corrientes vanguardistas de las dos primeras décadas del siglo veinte. Su diferencia radical respecto a Dadá y otros movimientos que lo precedieron, consiste en un mayor compromiso político y una acentuada militancia contra el racionalismo decimonónico y su actitud condescendiente hacia las culturas no-europeas. Ya en 1907 la incorporación de elementos africanos en *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso había dado muestra del interés en otras formas de mirar y representar que pronto se definirían en la corriente de “negrofilia” estudiada por Petrine Archer-Straw (2000), y por Anke Birkenmeier (2006) en su estudio sobre Alejo Carpentier⁹. Algunos de los minoristas, afrancesados no sólo por la presencia entre ellos de Carpentier, y sin duda Hernández Catá, educado en Europa, habían tomado conciencia de este fenómeno cultural, que desde 1906

9. Respecto a la influencia africana en las artes europeas del principio del siglo veinte, Robin Moore opina: “The model of artistic appropriation established by Picasso, Stravinsky and others a decade earlier required no familiarity with the original contexts and meaning of non-Western expressions. To the avant-garde, African culture represented a stylistic system that could be used to diversify existing Western traditions; they never intended their work to be a celebration of ‘otherness’” (1997: 194). Petrine Archer-Straw (2000), sin embargo, alega que las vanguardias francesas ven las culturas africanas como una alternativa a las culturas desgastadas de Europa.



se había manifestado paralelamente en Cuba con los estudios de Fernando Ortiz, y en los Estados Unidos desde 1919 con la filosofía de WEB Du Bois y los escritores del Renacimiento de Harlem¹⁰.

En su estudio sobre la literatura detectivesca en Cuba, Stephen Wilkinson establece una conexión entre la introducción del elemento afrocubano en el capítulo VI, “El hilo rojo”, por parte de Hernández-Catá y los antecedentes en la cultura cubana de la representación de los negros como brujos o delincuentes. Wilkinson (2008: 83-84) se refiere específicamente al filme *La hija del policía, o en poder de los ñañigos* (1917) de Enrique Díaz Quesada en el que se reflejan las ideas de la época hacia la cultura afrocubana, que invariablemente se representaba como una amenaza y un elemento de “atraso cultural”. En este aspecto, la estrecha relación de Martínez Villena con Fernando Ortiz constituye un aspecto crucial en la reacción de los minoristas ante el tema, ya que Ortiz, al iniciar el escrutinio del elemento africano en la cultura cubana con *Los negros brujos* (1906), establece un nexo entre el hampa afrocubana y el ñañiguismo o rito abakuá (di Leo, en Font y Quiroz, 2008:42-52). Aunque Ortiz en los años treinta modificará drásticamente sus conclusiones, la asociación inicial de lo afrocubano con la delincuencia por parte de uno de los estudiosos más serios del tema tuvo consecuencias que perduraron sin duda hasta la escritura de *Fantoches* veinte años más tarde.

En su análisis de la novela, Wilkinson alude a la interpretación de Armando Cristóbal Pérez(1993: 133-137), según la cual la reacción

10. Del 19 al 21 de febrero de 1919, WEB Du Bois organiza un Congreso Panafricano en París que llegaría a tener importantes repercusiones entre los escritores de la diáspora africana en todo el mundo. Entre los asistentes figuraban estudiantes africanos residentes en Europa, así como artistas e intelectuales de los Estados Unidos y el Caribe. El tema del Congreso era hacer patente ante el mundo la unidad cultural de la diáspora africana, así como los temas comunes en todas sus diversas manifestaciones geográficas. Otro tema seminal de la conferencia fue la enorme importancia de los elementos africanos que definen los rasgos culturales esenciales de las sociedades postcoloniales con un marcado componente africano de las perspectivas culturales de los antiguos colonizadores europeos (Cobb, 1979: 3-4). Aunque la “negrofilia” de algunos minoristas se deriva principalmente de las vanguardias francesas, es imposible excluir el probable impacto de este congreso tanto en los intelectuales franceses como en los estadounidenses del Renacimiento de Harlem, cuyas ideas impactaron a Guillén a través de Langston Hughes en los años treinta. Ver también Moore (1997: 194), y Kutzinski (1987).

ante el elemento africano que introduce Hernández Catá provoca la exacerbación de las discrepancias inherentes a los minoristas, y relaciona la virulencia del prejuicio contra los afrocubanos con la filiación político-cultural de cada autor contribuyente (Wilkinson, 2008: 90-93), alegando que la reacción ante el tema afrocubano es más intensamente negativa en escritores como Mañach, Hernández Catá y Lamar Schwyer, quienes pronto se separarían del grupo y seguirían un rumbo conservador (Wilkinson, 2008:93). Aunque, en efecto, *Fantoques* es una especie de radiografía que diagnostica la futura trayectoria política de sus autores, no creo que la intención principal de Hernández Catá en ese momento hubiera sido reiterar posiciones conservadoras, sino, al contrario, explorar las “regiones novedosas, que hasta el momento no habían sido sistemáticamente exploradas” (según la cita de Nadeau) de forma análoga a los “negrófilos” franceses, o sea, desde una perspectiva más literaria y artística que etnográfica o etnológica como lo hiciera Ortiz, y de paso *épater le bourgeois cubain*, así como lo hiciera Picasso con el público francés al incluir elementos africanos en *Les demoiselles d'Avignon*, lanzando un tema polémico ante un público cuyo rechazo del mismo era visceral, autodefensivo y basado mayormente en la ignorancia¹¹. Sin embargo, a diferencia de los negrófilos franceses, cuya observación era distante, idealizada y relativamente neutra, Hernández Catá no puede evadir las connotaciones y prejuicios con que se percibía el mundo afrocubano en la Cuba de su época, y por lo tanto su representación de los ñáñigos (a diferencia de la que hiciera Carpentier el año siguiente en *Écue-Yamba-O*)¹² estará plagada de lugares comunes y contradicciones.

Eran estos los años en que Cuba había abierto sus puertas a una masiva inmigración de españoles¹³ con el expreso propósito de “blanquear la raza” y equilibrar la balanza racial que se había inclinado (peli-

11. La cuentística de Hernández Catá siempre se enfocó en las penumbras de la psiquis: los amores obsesivos, la sexualidad transgresiva, la locura; *Fantoques* se ubica a mitad de camino entre su colección de 1920, *Cuentos pasionales*, y la de 1931, *Manicomio*, en que el escritor se adentra en las zonas de la psiquis no antes exploradas de la narrativa cubana. Rosa Cabrera, por otra parte señala a Guy de Maupassant como una de las influencias cruciales en su formación como cuentista (1).

grosamente según el criterio de la burguesía) hacia lo africano con el advenimiento de más de 700,000 esclavos durante el siglo XIX, cuando Cuba hereda de Haití el papel de productor principal de azúcar (Sublette, 2004: 160).

El tema del elemento africano como parte integrante—y para muchos decisiva—de la nacionalidad cubana tenía hondas y tortuosas raíces. Los esclavos libres habían desempeñado un papel importante en las guerras de independencia de Cuba, principalmente en la de 1895, cuando ya más de 250,000 cubanos, entre ellos la flor de la antigua aristocracia oriental y camagüeyana que había instado a sus antiguos esclavos a rebelarse con promesas de participación en una futura sociedad, habían muerto en la Guerra de los Diez Años. Al no recibir las recompensas esperadas, los afrocubanos, bajo el liderazgo de Evaristo Estenoz, fundan en 1906 el Partido Independiente de Color, que en 1912 dirige una sangrienta revuelta, cumpliendo las peores profecías y pesadillas de los herederos intelectuales de José Antonio Saco¹⁴. De acuerdo con Wilkinson (2004: 92), las inmigraciones masivas de españoles, en gran parte de zonas rurales, van a exacerbar esta

12. En su prólogo de 1975 a la re-edición autorizada de *Écne-Yamba-Ó*, Carpentier detalla su observación directa de los ritos que describe: “La secuencia del rompimiento ñáñigo se debe a lo apuntado por mí en ceremonias a las cuales asistí en compañía de Amadeo Roldán, cuando trabajábamos en el texto y la música de los ballets de *La rebanambamba* y *El milagro de Anaquillé*. (Desde entonces esas cuestiones se estudiaron a fondo, pero, dentro de un tratamiento que no aspira al rigor científico, lo descrito, en sus líneas generales, responde bastante exactamente a la realidad)” (Carpentier, 1982: 20). La representación minuciosa que hace Carpentier del mundo ñáñigo contrasta con las descripciones superficiales de Hernández Catá.

13. Consuelo Naranjo Orovio, en una charla en el Bildner Center de CUNY, señala que durante el siglo 20 entraron a Cuba aproximadamente un millón y cuarto de españoles, principalmente gallegos y canarios, bajo la política de “puerta abierta” a la inmigración española para “restablecer el balance racial” (Naranjo Orovio, charla en el Bildner Center, CUNY:15 de abril, 2010). Casi todos estos inmigrantes venían de zonas rurales y jamás habían tenido contacto con las culturas africanas, que temían tanto como desconocían.

14. Wilkinson, basándose en Thomas (1971: 514) señala que “According to Estenoz, blacks had made up 85 per cent of the liberating army of the War of Independence but had been ‘rewarded’ with the implementation of segregationist and prejudicial policies, some imported from their Northern neighbour, that resulted in a widespread discrimination. This perception was exacerbated by the government policy of encouraging immigration from Spain that resulted in an influx of white settlers competing for jobs who had no knowledge of black people or their African ways” (2004: 92).

tendencia ya acendrada de rechazo a la influencia africana en la cultura de Cuba.

Al atribuirle el crimen a la maldición centenaria de una reina carabalí para vengar el asesinato de su pequeño hijo por parte de las abuelas de Rosa y su amiga Gloria, Hernández Catá lleva el relato a un territorio no inicialmente planeado por Carlos Loveira, autor del primer capítulo, ni por los cuatro narradores que le siguen. Ahora, el juez Rodríguez de Arellano, que investiga el caso, penetra un mundo ya antes develado por Ortiz:

Rodríguez Arellano fue presentado a una mulata achinada que “echaba bilongo” y preparaba saquitos de brujería; y por esta a un chino viejo al que fueron a buscar a un fumadero de la calle de La Salud. Del chino pasaron a manos de un negro casi mudo, que los llevó a casa de un cantador de sones con el que hicieron un viaje a Regla, último baluarte de los ñáñigos. Poco a poco, siempre disfrazado, en medio de un esfuerzo a la vez pueril y eficaz para borrar los rastros, iba penetrando en un mundo desconocido de pasiones oscuras, de ritos milenarios, al mismo tiempo grotesco y terrible, con ídolos deformes y puñales certeros. En cada nuevo eslabón era preciso un juramento. Y la casi terrorífica atracción de aquel mundo primitivo incrustado en la civilización de Occidente era tan fuerte, que el interés profesional ya apenas existía.[...] Todo era oscuro, oblicuo, legendario, vil, sensual en aquel mundo de secretos culpables. (*Fantoches*, 1993: 64)

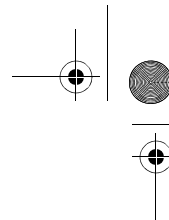
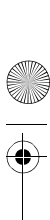
Esta cita, aunque esquemática y estereotipada, muestra una fascinación por “lo desconocido”, lo insólito, una visión diferente del mundo, la visión abakuá, ausente de las novelas naturalistas de tema negro del siglo diecinueve cubano, y a mitad de camino entre el interés por lo exótico de los negrófilos franceses y el enfoque etnológico, casi clínico, de los primeros estudios de Ortiz. Se anticipa por un año a la primera versión de *Écue-Yamba-Ó*; por dos años a los ballets de tema afrocubano *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*, de Alejo Carpentier, Alberto Alonso y Amadeo Roldán¹⁵; por varios años a la poesía negrista de Ballagas, Tallet y Guillén, y por casi veinte a *La Jungla* de Wifredo Lam (1943). El capítulo de Hernández Catá, y la polémica

15. Ver nota 7.

que le sigue, apuntan hacia la integración del tema afrocubano en las manifestaciones de la alta cultura cubana que ocurriría en la década de los treinta. La travesura vanguardista del autor (y de paso, su excusa para no mostrar en mayor detalle un mundo que desconoce) consiste en dejarnos en ascuas al terminar el capítulo alegando que “Lo que vio el licenciado Rodríguez de Arellano no lo sabrá nunca más que aquél que lea el folletín próximo” (*Fantoche*, 1993:66). Travesura doble, ya que el encargado de escribir el folletín próximo, Capítulo VII, “El charco sangriento, era uno de los integrantes más conservadores del grupo: el joven periodista Arturo Alfonso-Roselló, quien añade a la trama el doble asesinato de la negra Mónica, nieta de la reina carabalí y guía del juez en el mundo secreto de los ñáñigos, por decapitación, y el del propio juez, por envenenamiento, en un aparente intento de soslayar el reto lanzado por Hernández Catá, y de evadir la descripción de un mundo que tampoco conoce en detalle¹⁶. El lector, por lo tanto, se queda sin saber qué fue lo que vio el juez Rodríguez de Arellano en su incursión a Regla. Es necesario pasar a los próximos capítulos para retomar el tema.

El capítulo VIII, “Vulgaridad absurda y cómica (De como un personaje gris dio nombre a este relato)”, escrito por Rubén Martínez Villena, es, según la editora, “sin discusión, el mejor de todos” (Nieves, 1993:80). Nieves añade que Rubén, “en una actitud plenamente vanguardista, escribe sobre lo que quiere y como quiere” y afirma un poco hiperbólicamente que “hay en este capítulo una absoluta ruptura, no sólo con el discurso narrativo precedente, sino con todo el discurso narrativo de la novelística cubana anterior” (Nieves, 1993: 148-149). Tras un breve intento de encadenar su capítulo al de Alfonso-Roselló, Martínez Villena ubica al caballero con “cuello de jirafa triste”¹⁷ en un café donde lee la confesión del secreto del juez.

16. Años más tarde, al publicar su novela *Tres dimensiones* en Barcelona en 1972, Alfonso-Roselló aún se referiría a las religiones afrocubanas como síntomas de “atraso”, a pesar de que ya para entonces los estudios de Ortiz y Cabrera las incluían como un importante componente de nuestro acervo cultural. Al referirse a la formación de la protagonista, Delia, el narrador apunta que la misma “Nunca fue a la iglesia. Cultivaba, en cambio, fetiches ñáñigos y creía en ‘Changó’ y ‘Yemayá’, a los cuales encomendaba la solución o aminoramiento de sus problemas” (60).



Acto seguido, dejando en suspenso la trama policiaca, emprende una digresión acerca del substrato social en el que se inscriben los hechos:

Pero La Habana, por desgracia, es así, tal como es, pésele a quien le pese. No es posible arrancarle su condición de puerto, su situación de encrucijada, su cosmopolitismo, su inmigración viciosa, sus recovecos propicios, su mezcla de razas, su sol de fuego, todo ese enmarañamiento diabólico de factores y circunstancias que es aquí, entre nosotros, el tablero en que se desarrolla el tenebroso juego del amor y el odio (*Fantoches*, 1993: 83).

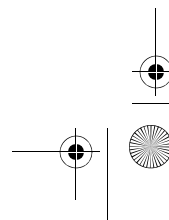
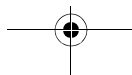
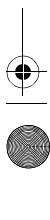
No contento con sus propias digresiones, acude a una extensa glosa de la obra de Fernando Ortiz¹⁸, que concluye:

¡Cuánto dio, cuánto impuso a la raza blanca el esclavo africano! Porque la esclavitud estableció de todos modos una convivencia material (Hernando Orteiz lo explica en sus libros). Así injertó sus idiomas y dialectos en el castellano, asimiló sus divinidades al santoral de Roma y traspasó al blanco, con el cual cruzó su sangre, sus caracteres físicos: su color, debilitado en la mezcla, la fuerza muscular adquirida en la vida sana, natural y libre, la armonía de la línea, ganada en los ritos religiosos de la danza [...] Hoy vive entre nosotros, en la ciudad civilizada, la raza esclava de ayer: sus religiones bárbaras, su fetichismo ingenuo, sus ritos antropofágicos, sus sectarias, han sido compartidos por el blanco y moral y mentalmente viven dentro del mismo blanco civilizado de hoy, bien por contagio, bien por imperio hereditario de una ascendencia que se ignora o se niega. Basta de charla catedrática (*Fantoches*, 1993:84).

La inclusión de elementos ensayísticos en una narración policiaca constituyen para Dolores Nieves “una novedad y originalidad tales que nos atrevemos a afirmar que estamos ante el primer relato netamente vanguardista de toda nuestra narrativa” (1993: 148). Martínez Villena concluye su digresión con una lista de los vicios y excesos que se

17. “El personaje gris” al que alude Martínez Villena es “un caballero largo, huesoso, con un pescuezo enhiesto de jirafa triste” (*Fantoches* 1993: 77), que Arturo Alfonso-Roselló incorpora al final de su folletín como testigo de la muerte del juez Arellano y usurpador del sobre con la confesión de su secreto, extraído de un bolsillo de su americana, muy a la Edgar Poe.

18. Dolores Nieves identifica las glosas de “Hernando Orteiz” como provenientes de *Los negros brujos* (1905) y *Los negros esclavos* (1917), pero subrayando que es Rubén quien escribe (1993: 149;150, nota 20).



observan en La Habana: “Hay, en fin, todo lo que debe tener una capital CIVILIZADA” (*Fantoques*, 1993: 85). Como un vicio más, añade la peña literaria de los minoristas (llamados “pequeñistas”), y procede a una descripción burlona de sus actividades y sus integrantes, a los que se refiere con seudónimos transparentes (Mañach=Magnack; Loveira=Boleira; Roselló=Rosellón), rompiendo así las fronteras entre el espacio real y el espacio narrativo. Finalmente, el hombre-jirafa envía el sobre con la confesión al “Dr. Magnack” y se eclipsa no sin antes proferir el epíteto de “¡Fantoques!” contra los “pequeñistas” (*Fantoques*, 1993: 87). Al negarse a adelantar la trama del policíaco y lanzarse en una digresión minuciosa sobre el afrocubanismo, Rubén se distancia de aquellos minoristas que consideran el tema como materia lúdica o caricaturesca, y de paso los interpela llamándoles “fantoques”, o “títeres”, de las modas literarias del momento. El próximo capítulo, a cargo de Enrique Serpa, cercano a Rubén y solidario de su ideología, recalca esta división ya patente entre los minoristas con una demoleadora caracterización del “Dr. Magnack” (“abogado, fiscal, periodista, pintor, académico, pequeñista y católico, apostólico y romano” *Fantoques*, 1993: 91) y se venga de la creciente hostilidad entre Mañach y Villena atribuyéndole a aquél un nuevo crimen, descarrilando aún más la trama inicial.¹⁹ En el capítulo X, Max Henríquez Ureña finalmente devela el contenido de la carta póstuma del occiso juez, donde el mismo atribuye el crimen a una venganza de los descendientes de la reina carabalí, en medio de las peores invectivas contra los ñañigos

19. Dolores Nieves apunta “Después de esto (y junto con todas las otras sabidas causas, desde luego), ¿puede extrañarnos que al año siguiente estalle la polémica entre Rubén Martínez Villena y Jorge Mañach?” (1993: 152). La polémica había comenzado cuando Mañach sugiere que los elogios a la poesía de Rubén responden a su ideología y no a sus méritos literarios. Rubén responde: “Yo destrozo mis versos, los desprecio, los regalo, los olvido: me interesan tanto como a la mayor parte de nuestros escritores interesa la justicia social” (*La Habana Elegante*, 1999). Boris Leonardo Caro (2005) cita otro fragmento de la respuesta de Rubén: “Si yo hubiera escrito un libro—no en versos pulidos, sino en números poéticos y ásperas verdades—demostrando la absorción de nuestra tierra por el capitalismo estadounidense, o las condiciones míseras de la vida del asalariado en Cuba, quizás aceptara y hasta pidiera que se editara por suscripción popular”. Dado lo acérrimo de la polémica, que había comenzado en 1925, no es de extrañar que Enrique Serpa, amigo y aliado de Rubén, haga una caracterización tan despectiva de Mañach, y que el propio Rubén en su capítulo tilde a los minoristas de “fantoques”. La polémica completa aparece en Cairo (1978).

que habían aparecido hasta el momento en la novela²⁰, pero atribuidas al juez Arellano, en un aparente intento de mantenerse al margen de la polémica entre Mañach y Villena, que estallaría dramáticamente en 1927.

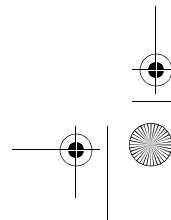
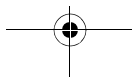
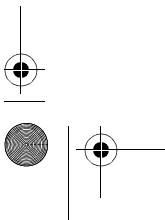
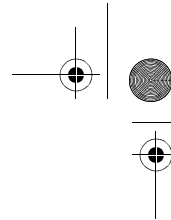
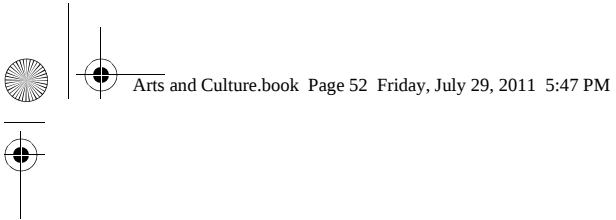
Los dos capítulos restantes, a cargo de Roig de Leuchsenring y de nuevo Loveira, ponen punto final al tema candente y devuelven al folletín su aspecto lúdico y trivial. La polémica, sin embargo, continuaría más allá de las páginas de *Social*, y se discerniría en la pronta ruptura del grupo, en polémicas sucesivas que darían origen al Manifiesto del Grupo Minorista, y en los caminos que seguirían los integrantes del disuelto Grupo en sus respectivas trayectorias: Lamar Schweyer se hace solidario de Machado; Rubén abandona las actividades literarias para concentrarse en el movimiento obrero y la organización de huelgas, una de las cuales provoca el derrocamiento de Machado; Mañach se integra al ABC; Carpentier parte hacia París tras su encarcelamiento por Machado, y así sucesivamente. *Fantoches 1926* constituye una obra única, mosaico de las actitudes y corrientes intelectuales en un momento crucial de las artes y letras cubanas, cuando las vanguardias europeas y los movimientos socio-políticos autóctonos se conjugan para producir el tipo de alquimia que resultaría en la obra madura de los escritores y artistas de los años treinta: Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Gonzalo Roig, Wifredo Lam, figuras descolantes que labraron una expresión auténticamente cubana.

20. “No debemos ver nunca, en un delito cualquiera de brujería, la acción independiente y voluntaria de dos o tres individuos que la justicia logra identificar: detrás de ellos está una organización disciplinada y fuerte, y sólo cuando la hayamos destruido dejarán de ocurrir en Cuba hechos semejantes” (*Fantoches*, capítulo 10: “La confesión del juez especial”).

Bibliografía

- Alvarez García, Imeldo. "El Grupo Minorista y la novela Fantoches 1926". Cubarte. 26 de enero 2005. http://www.cubarte.cult.cu/paginas/actualidad/columna.detalle.php?id=12782&id_columna=GLSAS%20Y%20CRITERIOS.
- _____. "Fantoches 1926: la primera novela policial cubana". Cubarte, 11 de mayo 2007. <http://www.cubarte.cult.cu/paginas/actualidad/opinion.detalle.php?id=4873>.
- Archer-Straw, Petrine. 2000. *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920's*. New York: Thames & Hudson.
- Birkenmaier, Anke. 2006. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Vervuert.
- Bouffartigue, Sylvie. "El agua en la roca: fuentes de la novela histórica en Cuba". http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2316784 10 August 2010.
- Braham, Persephone. 2004. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis/London: U of Minnesota P.
- Carpentier, Alejo. 1982. *Écue-Yamba-O*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Cobb, Martha K. 1979. *Harlem, Haiti and Havana. A Comparative Critical Study of Langston Hughes, Jacques Roumain, and Nicolás Guillén*. Washington, D.C.: Three Continents.
- Cairo, Ana. 1978. *El grupo minorista y su tiempo*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Caro, Boris Leonardo. 2005. "La decisión del poeta". *Cuba Literaria*. <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=11147&idseccion=31&skin=2>. 10 July 2010.
- Cuba Literaria*. "Social". <http://www.cubaliteraria.cu/monografia/social>. 5 July 2010.
- Eburne, Jonathan. 2006. "On Murder, Considered as One of the Surrealist Arts: Robert Desnos in the Shadow of Jack the Ripper." En Barnet, Marie-Claire (ed. and introd.); Robertson, Eric (ed. and introd.) and Saint, Nigel (ed. and introd.). *Robert Desnos: Surrealism in the Twenty-First Century*. Oxford: Peter Lang: 187-202.
- Font, Mauricio and Alfonso Quiroz. 2005. *Cuban Counterpoints. The Legacy of Fernando Ortiz*. New York: Lexington.
- González Echevarría, Roberto. 1977. *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home*. Ithaca: Cornell UP.
- Hall, Mordaunt. Movie Review: *Puppets* (1926). The New York Times, June 21, 1926. <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A04E3DC1F30EF3ABC4951DFB066838D639EDE>. 17 March 2011.
- "Homenaje a Rubén Martínez Villena". *La Habana Elegante* (1999). <http://www.habanaelegante.com/Summer99/Villena.htm>. 20 July 2010.

- Kutzenski, Vera. 1987. *Against the American Grain. Myth and History in William Carlos Williams, Jay Wright and Nicolás Guillén*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Lobo Montalvo, María Luisa y Zoila Lapique Becali. "The Years of *Social*." *Cuba Theme Issue. The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. 22 (1996): 104-131.
- Moore, Robin D. 1997. *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution In Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P.
- Nadeau, Maurice. 1945. *Histoire du surréalisme*. Paris: Éditions Du Seuil.
- Naranjo Orovio, Consuelo. "Cuba and Spain: From Colonial Masters to Immigrants: Spaniards in Cuba in the 20th Century." 15 April 2010. Bildner Center for Western European Studies. <http://web.gc.cuny.edu/dept/bildn/events/ConsueloNaranjoOrovio.April15.2010.shtml>.
- Nieves Rivera, Dolores, ed. 1993. *Fantoches 1926*. Prólogo de José Antonio Portuondo. La Habana: Capitán San Luis.
- _____. 1993. "Fantoches 1926: una novela vanguardista", en *Fantoches 1926*. Prólogo de José Antonio Portuondo. La Habana: Capitán San Luis: 139-153.
- Portuondo, José Antonio. 1993. "Prólogo". *Fantoches 1926*. Ed. Dolores Nieves Rivera. La Habana: Capitán San Luis.
- Rojas, Rafael. 2008. *Essays in Cuban Intellectual History*. New York: Palgrave McMillan.
- Sublette, Ned. 2004. *Cuba and Its Music*. Chicago: Chicago Review Press.
- Wilkinson, Stephen. 2006. *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*. New York: Peter Lang.



3 Reinaldo Arenas: the pain of “visible invisibility” in exile¹

María Encarnación López²

1. I coin ‘visible invisibility’ to describe Arenas’ new status in exile. Famous abroad (visible), Arenas remained invisible to the whole population in Cuba. The exiled Cuban writer Abilio Estévez and the US scholar Jorge Olivares told me in private conversations that the Cuban *intelligentsia* in Cuba have long read Arenas’ books and interviews in exile.

La vida con nosotros no ha sido generosa, no pienso que yo pueda ser feliz lejos de ti y de mi mundo. Donde quiera que uno esté solo encuentra gente marginada y cosas horribles. Yo no desearía una vida muy prolongada, sería prolongar el sufrimiento y la soledad... A veces te extraño tanto, desearía tanto volver a verte. El futuro es imprevisible y hay que seguir adelante hasta que tengamos fuerzas para continuar... No es fácil asumir la desaparición de los seres queridos, pero la ley lo ha dicho y hay que resignarse (Arenas. letter to Oneida Fuentes. New York, August 1988: Box 28, folder 1). El título puede parecer un tanto surrealista—y en parte es así—, pero alude en particular a dos filmes del director Fernando Pérez de la década de 1990’s: *Madagascar* (1994) y *La Vida Es Silbar* (1998).

Whenever I attend a conference about post-revolutionary Cuban literature and mention that I am researching the work and the figure of Reinaldo Arenas, I witness two types of reactions. Some people immediately praise the author and his work, while others express their con-

2. University College London/London Metropolitan University

cern about my interest in a writer who was accused of pederasty during the 1970s. It surprises me that this has survived over the years despite the fact that the Cuban government has never offered proper evidence of it. For a long time when I was doing my research I was under the impression that Arenas deserved such opposite reactions, given that he was a well-known contesteer and rebel, and a strong character famous for his contradictory and exaggerated discourse. Contrary to my first expectation though, consulting the archive of Arenas' unpublished letters and articles of his years in exile (1980-1990) at Princeton University revealed to me a man deeply sensible, with problems to endure, such as the pain of knowing himself to be 'invisible' in Cuba. This, the lack of unity among the Cuban exiled community and the indolent character of the Cubans, together with the evidence that he was sick with AIDS, led him to adopt a sad and resigned attitude during the last years of his life, unveiled in the tone of his correspondence with his mother and close friends.

In my approach to Arenas' 'visible invisibility' status, I will mainly refer to his correspondence with his close friends, interviews and articles that he wrote during his exile in the US, all of which is compiled in the archive of the Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. As snapshots of moments in transnational migration, Arenas' material offers a rich testimony of his states of mind and reflections about the diaspora and his 'visibility' in exile. This also unveils Arenas' fruitless attempts to combine the efforts of the whole Cuban exiled community to offer a strong alternative to the official version of the Cuban identity. For Arenas, the lack of commitment and the excessive influence of the left-wing political forces meant two insurmountable obstacles that plunged him into a profound sadness and resignation.

Through a careful selection of fragments of Arenas' letters and articles written in exile, this article attempts to unveil the least known side of Arenas' character—that of a man with no faith in the future of Cuba and deeply hurt by the lack of commitment from the interna-

tional community towards the situation of Cuba, and by the Cubans themselves regarding the situation of the Cuban intellectual emigre.

Introduction

In early 1980, Arenas was enduring extremely precarious living conditions in Cuba.³ ‘Vivía entre cuatro paredes, aislado lo más posible de todo aquel mundo de pancartas y resoluciones ministeriales que cambiaban incesantemente para reprimirte en una forma más perfecta’ (Prieto Taboada 1994: 694). In May 1980, Arenas evaded the Security of State and managed to leave Cuba, together with 125,000 convicts, homosexuals and mental patients in the well-known Mariel Exodus (Hasson 1992: 55-57). Arenas arrived at Cayo Hueso on 6 May 1980. He initially settled in Miami, but unable to stand the cultural environment of the city he moved to New York eight months later. There he lived until, sick with AIDS, he committed suicide on 7 December, 1990 (Arenas 1993: 317). Arenas’ fixation with the topic of death and suicide is well known. In 1983, for instance, he reflected in a letter to Juan Abreu about the solitude of the moribund:

‘Siempre se entra solo en la muerte. Entrar acompañado sería casi hasta un final feliz. Todas las invenciones, toda la obra, todo lo que amamos queda al otro lado. Nadie muere acompañado. Cada cual muere su muerte’ (Box, 23, folder 2).

Loyal to his principles, Arenas turned his own suicide into a ritual in which he was accompanied by a copy of *Iliada*, a portrait of his mother and a message to the Cuban population of strength and courage.

Having survived the trial of ‘invisibility’ with Bastista and Castro in Cuba, Arenas enjoyed a ‘visible invisible’ status in exile: he was popular abroad (‘visible’), but an outcast (‘invisible’) in Cuba (except for the

3. See Reinaldo Arenas’ *Before Night Falls* and the testimonies of Nicolas Abreu Felipe, Hector Santiago, Esteban Luis Cardenas in *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, ed. by Luis de la Paz (US: Edicion Universal, 2001). See also the testimony of Juan Abreu, Maria Elena Badias, Jesus J. Barquet, Lazaro Gomez Carriles, Roberto Valero and Liliane Hasson, among many others in *Reinaldo Arenas, recuerdo y presencia*, ed. by Reinaldo Sanchez (US: Ediciones Universal, 1994).

intelligentsia).⁴ The impact of his autobiography *Before Night Falls* was huge in academic circles in the US and Europe. In 2000, Schnabel's screen version of the book gained international recognition when his leading actor, Javier Bardem, was Oscar nominated in the Best Actor category. The film, Machover states, immediately turned the book into a tribute to the free practice of sex in post-revolutionary Cuba, 'superando con creces el respeto de los lectores tradicionales de literatura cubana' (Machover 2001: 125). Like his correspondence and articles in exile, Arenas' autobiography blended 'memory' and 'fantasy' in order to rewrite the history of the Cuban 'invisible' body and defend his own identity against the unique 'visible' revolutionary ethos. Some like Vargas Llosa referred to Arenas as an icon for the minorities worldwide and a good referent for the Cuban marginal (1995: 7). Writing continued to be his weapon against the Cuban regime in exile too, but it was also his refuge, a blank page, a liberating act of self-expression to challenge, undermine and subvert all of Castro's ideological dogmatisms, and survive the evidence of his own 'invisibility' in Cuba (Molinero 1986: 20). The high number of formal invitations to universities in the US and Europe that are compiled in the archive of the Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University proves that Arenas' discourse interested the intellectual community. They inevitably saw Arenas as the prototype for non-conformist homosexuals and intellectuals who suffered the pains of 'silence' and 'invisibility' in countries with totalitarian governments (and with this, he also referred to the US). It attracted the critique of Arenas' many paranoiac and nostalgic references to his life in Cuba, as well as his many references to the silence and imprisonment there. Overall, his articles and his correspondence in exile show a contradictory and passionate character, equally strong and sensitive towards the historical events of his time and constantly worried for the destiny of the weakest citizen, and for finishing his work on time.

4. The exiled Cuban writer Abilio Estevez and the US scholar Jorge Olivares told me in private conversation about the great impact that his memoirs *Before Night Falls* had among the *intelligentsia* in Cuba during the Período Especial. At the time of writing this article, Olivares is finalising a book about the impact of Arenas' books and ideas on Cuba.

Although the bureaucratic difficulties in the US prevented Arenas from proclaiming his identity in exile, his life during the 1980s entailed a fertile and mixed crossover, a personal attempt to balance his own frustration with his concerns about ‘invisibility.’ ‘Seamos pues versátiles y burlescos, irreverentes y joviales,’ Arenas states in *El Portero* (1990: 132). In his interview with Marithelm Costa and Adelaida López in October 1984, Arenas also referred to the instability (always moving, never quite arriving) that inspired the exiled artist (Marithelm and López 1984: Box 27, folder 2) and helped him to fill up the „blank page of exile. (Octavio Terra 1992: 19).

Arenas’ correspondence in exile certainly proves that he enjoyed the possibility of rebuilding the Cuban past and proclaiming the authenticity of his own version of Cubanhood. Arenas’ campaigns to destabilise the Cuban regime and to establish an ideological link among the Cuban émigré community worked with unequal success. He wrote to Carlos A. Montaner in 1983 about his plans to organise a congress of émigré Cuban writers in Spain: ‘La campaña de Castro en España es asquerosa. No podemos quedarnos en silencio... Yo creo que es necesario organizar allá un congreso de intelectuales cubanos en el exilio... Ayúdame en lo que puedas. Si nos quedamos en silencio, dejamos de existir’ (Box 25, folder 9). One complete success, however, was the *Carta abierta a Fidel Castro* or ‘Letter from Paris’ that Arenas and his loyal friend Jorge Camacho wrote in 1988 (1990: 12). One hundred and fourteen intellectuals with different political ideologies signed the letter and several newspapers published it on 27 December of that year (1990: 15- 21). In his article ‘Comentario,’ Arenas recounts the great impact that the request of summoning elections had in Cuba:

La carta le hizo perder los estribos a Fidel Castro y a sus voceros más fieles, a tal punto que llamaron a Federico Fellini “comemierda” y calificaron a Mario Vargas Llosa y a Octavio Paz de “petrimetros avergonzados del delantal indio de sus madres”... En las paredes de la Habana y del interior comenzó a aparecer la palabra NO. El pueblo había votado. También votaron muchos presos políticos quienes a riesgos de su propia vida hicieron llegar fuera de la isla su apoyo al plebiscito (Box 17, folder 5).

In the process of reconstructing his own past and imagining the future of Cuba, Arenas deconstructed the official history of the island, and he exaggerated and praised the point of view of the individual who looked into Cuba from the perspective of the outsider. With the right amount of cynicism, urban anxiety, sadness and humour, Arenas was devoted to the defence of the unofficial (silenced and ‘invisible’) version of the *cubano*. In August 1989, Arenas wrote to Jorge and Margarita Camacho:

Hace poco leí unas declaraciones de García Márquez donde pedía que los Estados Unidos quitaran sus fronteras. Porque quieren vender la cocaína que les queda en Colombia... Lo de la droga en Cuba ha sido un escándalo mundial. Hay pruebas hasta de que Raúl Castro trafica con ella en grades aviones. Y varios testigos que han hecho declaraciones insólitas. La debacle (Box 23, file 7)

Arenas’ pessimism and tendency to distort reality was evident at the end of his life. He managed to question in exile the island-centered official canon of *lo cubano* from the perspective of the homosexual, for whom homosexual desire meant, above all, national desire. His writing revolved around the reinventing of an empowering myth: the recollection of a ‘broken memory.’ He made all references to the Cuban tradition in terms of ‘inbetweenness,’ instability and dispersion—which, rather than adding to the confusion, highlighted the contradictory nature of ‘el cubano.’ Arenas’ discourse allowed him to merge, move and approach his own identity (which was sensitive and receptive), retell his life (which was eccentric and chaotic) and analyse the cultural and political constraints of Cuba from the perspective of a ‘visible’ outsider. For Arenas, writing about Cuban identity turned into the only possibility to defy the system and become once and for all a ‘visible invisible’ character in exile.

‘Vicissitudes,’ ‘sufferings’ and ‘calamities’

In his effort to recover his ‘visibility,’ Arenas lost his initial enthusiasm. His testimony upon his arrival in the US certainly contrasts with

his deep disappointment with all systems and the Cuban community, both in Cuba and abroad, at the end of his life: 'Soy un monton de papeles dispersos, un gesto incoherente, una persona comida por las contradicciones; alguien que anoche se paso horas ante el espejo llorando por la muerte de un amigo, alguien que ya escribio su auto epitafio,' he wrote to Alvarez Bravo in April 1990. 'Me retiro, me largo, me pierdo, me voy haciendo mil pedazos, anicos o mierda, eso soy, eso prefiero ser antes que tener que participar en la rebatina politica y economica de los figurones de nuestro lamentable exilio' (Box 23, folder 1). This fragment proves Arenas' radical change of attitude into a defeatist vision of life that places itself a long distance away from the enthusiastic correspondence with Nestor Almendros and Lydia Cabrera, for instance (Box 23, folder 3 and Box 23, folder 6). In 1989 he wrote to his mother: 'La muerte es un descanso y hay que resignarse. Nadie sabe el tiempo que estaremos en este mundo y lo importante es vivir en paz y amor' (Box 28, folder 1). Arenas' letter to his friend Alvarez Bravo on 27 April 1990 is essential to our understanding of his level of disappointment, deep sorrow and lack of hope for the future: 'En cuanto al futuro, ninguna ilusion: me resta tambien el silencio, las tinieblas y espero que por lo menos la nada absoluta' (Box 23, folder 1). Although there always exists the possibility that his sickness tired him, I am inclined to think that the bitter tone of his correspondence during his exile was rather the consequence of those 'vicissitudes, sufferings and calamities' that also happened to him in exile: 'Despues de haber sufrido tantas vicisitudes, sufrimientos y calamidades, el poder escribir mi obra y trabajar tranquilamente viene a ser una suerte de sosiego' he told Espinosa Dominguez in an interview months before committing suicide. '¿No es eso lo maximo a lo que puede aspirar un ser humano?' (1990: 61).

By the time he arrived in the US, Arenas already had a long history of vicissitudes and clandestine activities that increased his paranoiac perception of life and prevented him from defining himself in any way other than as a 'non-person,' the result of a long 'interior exile' (Prieto Taboada 1990: 694). In Cuba, Arenas long suffered what Álvarez

Bravo referred to as the 'double exile' ('el exilio interior y el exilio físico') of intellectuals and homosexuals in Cuba (1995: 5D/ Box 27, Folder 5).

In 1981, still impressed with the experience of the Mariel exodus, Arenas portrayed the episode in the Embassy of Peru in *Termina el desfile* and 'Un largo viaje de Mariel a Nueva York' as the ultimate expression of 'invisible' souls. He recalled the amalgam of desperate voices and unwashed people who tried to communicate with an unintelligible *Spanglish*: 'Raro, el que hable algo de inglés. El mismo español a veces sólo se balbucea: logros irrefutables de la educación en la Cuba actual' (1986: 298). Rejection, silence and 'invisibility' in the transition from Cuba to the US turned into essential concepts for Arenas to reflect on the present and the future of the Cuban exiled community.

Only two weeks after his arrival in the US, Arenas dictated, 'El mar es nuestra selva y nuestra esperanza' (1986: 28-33). In front of an expectant auditorium with Heberto Padilla nearby, Arenas spoke with excessive naivety and affectedness about his insecurity and blunder, typical of someone who has long lived in the darkness and 'sale de pronto a la luz' (1986: 28). Arenas' passion revealed his commitment to the destiny of the Cuban society. He told the Argentinean Magazine *Somos* that his aim in exile was 'to live:' 'Disfrutar de la libertad. Luego trabajar y ayudar en todo lo que pueda a la comunidad cubana. También voy a escribir' (Braguinsky 1980: 44). Despite all his reservations towards the migration policy of the president John Carter (Braguinsky 1980: 44), Arenas first conceived of Miami as a model of modernity, freedom and glamour (1992: 315). Soon, however, he expressed his concerns about the advantages of the exile, the capitalist system and the indolence of the Cuban emigre community. This all had an impact on the tone of his letters and articles.

In Prieto Taboada's interview, Arenas referred to what we may give the label 'conversion' as follows:⁵ '... salir es como nacer. Despues te

5. Prieto Taboada conducted this interview with Arenas during two sessions on 18 March and 13 May 1981 in Lawrenceville, New Jersey and published it in 1994.

encuentras...con el problema de que hay una sociedad a la cual tu no perteneces y en la cual muchas veces tu no interesas para nada’ (Prieto Taboada 1994: 695). In July 1982, he resumed his disappointment regarding the international community’s lack of commitment towards the Cubans in a letter to Lydia Cabrera:

Cada día comprendo que casi todo está perdido. Este país está controlado por la estupidez y la barbarie. Estamos en un pueblo que solo disfruta del espectáculo—y entre más burdo y elemental, mejor—el espíritu y la condición humana no se profundizan. En un país de ambiciosos y de impotentes—de imbeciles—es raro que no haya ya aquí triunfado el comunismo, le vendrá como anillo al dedo a esta gente esquematizada y torpe (Box 23, folder 6).

Contrary to the prevailing idea of Arenas’ discourse, his correspondence revealed his tendency to complain, which inevitably highlights his incapability to bear his exile and to adapt to the US system, and his lack of attachment to any political force (conservative or progressive).

His inability to unify the whole emigre community to produce a single, strong message against the totalitarian systems and to get his message heard in Cuba certainly became his main failures in exile: ‘(...) porque lo que hemos perdido es siempre lo que recordamos y añoramos’ (1985: 58). In his letter to Alvarez Bravo on 27 April 1990, he reflected on his ‘desencanto de saber que no hay tiempo para nuestro terror que en medio del frenesí, la barahunda y la imbecilidad perdemos el paso’ (Box 23, folder 1). For him, the most difficult part of ‘...ese mundo terrible del exilio’ (Hasson 1992: 57) was surviving the nostalgia that made him question his true identity: ‘¿Soy cubano, hispano, latino? Es realmente una tragedia’ (Espinosa 1980: 61). In his furious attempt to regain his ‘visibility’ in exile, Arenas supported a fierce discourse that defied ‘silence’ and dealt with his ‘invisibility’ ordeal, as proven in the last sentence in his emotive letter to the Spanish editor Carlos Alberto Montaner: ‘Si nos quedamos en silencio, dejamos de existir’ (1983: Box 25, folder 9). The critique soon recognised Arenas’ frantic activism against Castro’s system and his ability to merge the past and the present of Cuba, realism and fantasy, fury and

paranoia, fear and hope in a powerful discourse against the Cuban regime.

Only his close friends may have noted, however, that Arenas' apparent strength and enthusiasm were gradually diminishing in the face of the many 'vicissitudes,' 'sufferings,' and 'calamities' he went through during his time in exile. What interests me is the introductory text to this interview where Espinosa Dominguez points at the fact that nothing would have led anyone to believe that Arenas would commit suicide months after this interview: 'Cuando hace un par de meses se hizo esta entrevista,' Espinosa Dominguez states, 'parecia que Reinaldo Arenas vivia un momento brillante...Nada en su actitud hacia prever la terrible decision, que quiza ha habia tomado, de quitarse la vida' (1990: 54).

The Mariel generation: *inbetweenness* and 'visible invisibility'

In order to regain his 'visibility' in exile, Arenas soon joined other Cuban émigré intellectuals in Miami; together they conformed to what the critics and Arenas himself referred to as the *Mariel Generation*. It was essential for him to get the support of this group, since they all possessed a similar perception of the Cuban past and a similar interest in abandoning their 'invisibility' in exile. Their main aim was to support an anti-authoritarian and non-official, transitional, irreverent discourse against the Cuban regime ("La generación del Mariel," Box 18, folder 11). He enthusiastically became involved with editions of *Linden Lane magazine*, *Término*, *Unveiling Cuba* and *Revista de Arte y Literatura Mariel*. Lydia Cabrera (as editorial adviser), Juan Abreu, Reinaldo García Ramos, René Cifuentes, Luis de la Paz, Cabrera Infante, Severo Sarduy, Antonio Benítez Rojo and Roberto Valero, among many others, edited the articles, literary reviews, critical analyses and autobiographic and graphic materials that told the story of a 'marginado' and a 'paria' in exile (Charvátová 2001: 38). They were united through their similar experiences in Cuba and their interest in recovering their identity in exile. In this context, 'Out of the Revolution, everything;

within the Revolution, nothing’ acted as an emblem of the group (Abreu 1998: 20). Opposing forces such as ‘freedom - oppression’ and ‘exile - creation’ inspired an alternative discourse against the Cuban government that guided the discourse of the future generations of Cuban artists in exile (“La generación del Mariel,” Box 18, folder 11).

Arenas received numerous positive compliments for his contribution to the magazine, one of which was Néstor Almendros’ message in a napkin which I have reproduced here: ‘La revista Mariel llena una necesidad dentro del exilio cubano. Por fin ha surgido una nueva generación que revitaliza las artes y las letras de este país. Auguro la continuidad y el éxito que la revista merece’ (Box 23, folder 3). Álvaro Vargas Llosa also congratulated Arenas on his determination abroad:

(...) porque pienso que has tomado una actitud totalmente triunfal, has sobrevivido, has escrito, te has instalado, y el mal rato, el infierno mejor dicho, que pasaste en Cuba queda en el recuerdo, casi enterrado, y lo contrarrestas ahora con un espíritu de victoria que admiro (1983: Box 26, folder 14).

As part of the process of regaining his ‘visibility’ in exile, Arenas also got involved in some documentaries against the Castro regime: Jorge Ulla’s *En sus propias palabras* (1980), Carlos Franqui’s, Valerio Riva’s and Orlando Jiménez’s *L’altra Cuba* (1983), and Jana Bokova’s *Havana* (1990). The excited correspondence between Arenas and Almendros shows that his contribution to Almendros’ and Jiménez Leal’s documentary *Conducta Impropia* (1984) moved beyond the professional aspect:

Ya compre una grabadora nueva y estoy haciendoles entrevistas a varias locas desatadas que estuvieron en los campos de concentracion. Tengo tambien el diseno de los barracones, las insignias, los uniformes que alli se usaban, etc. En fin, no creas que me he olvidado del compromiso que para mi es algo imprescindible y ademas muy necesario (Box 23, folder 3).

Arenas’ fervent activity in the Castro anti-emigre network inevitably made him ‘visible’ to the eyes of the international critics. Some

critics have highlighted, however, the opportunism of Arenas in promoting himself as the leader of the Cuban exiled community in search of the favour of the international critics abroad. Such is the case of Machover, who implies similar reasons behind Arenas' decision to depict himself as an errant and embittered gay activist in support of the rights of the homosexuals and intellectuals in Cuba (Machover 2001: 127). Molinero, on the other hand, states that Arenas rather saw in exile the perfect context to continue the literary and libratory tradition of Cuba (Molinero 1982: 19). Cuban censorship and repression certainly became vital in Arenas' discourse as the dissident and exiled, especially in the face of the first hints of desolation.

Mariel closed after two years of endless discussions among the co-funders. Arenas' letter to Belkis Cuza Male (1983) shows that this setback did not completely discourage him from continuing to confront the threat of 'invisibility' in the US:

Recapacita mujer: atravesamos un momento en que si no nos unimos y defendemos estamos condenados a desaparecer, la izquierda boyante y flamante festiva y poderosa no nos perdona el hecho de haber salido de la egida castrista... (Box 23, folder 6)

The closure of the *Mariel* magazine may well be seen as the first 'vicissitude' Arenas encountered in exile. Eager to find a guilty party, Arenas pointed at the discrimination that the Cuban emigres suffered from 'burgueses mas ramplones y obtusos radicados en Miami para quienes ser *liberal* significa poder traficar impunemente con Fidel Castro' ("Mariel, diez anos despues," Box 27, folder 5).

Throughout his correspondence, Arenas long referred to the closure of *Mariel* magazine as the consequence of the alliance between the progressive political forces in the US and Europe ('izquierda feliz' and 'turistas de los paises socialistas' (2001: 46)) and the Cuban State. He wrote to Severo Sarduy in June 1982: 'Naturalmente, ya todos los esbirros estan movilizados: desde la embajada de Cuba en Paris se lanza amenazas y 'consejos' a las editoriales o revistas que nos publican' (Box 26, folder 7). Arenas then addressed the progressives' forces

as a new censoring force, a new “castrator” of the intellectual community in exile. In a letter to Belkis Cuza Male in 1982, he also attacked those who under the appearance of “progressive forces” accused the Cuban emigres of disloyalty to the Cuban government (Box 23, folder 6).

Throughout this process, it is impossible to ignore the influence of a paranoid feeling on Arenas’ perception of events. This certainly marked his experience and discourse in exile, as his correspondence with his close friends and editors revealed. ‘Agentes solapados vuelan de uno a otro continente clamando por medida, contención, discreción,’ he wrote to Severo Sarduy in June 1982. ‘(...) otros agentes—detrás de estos—confirman todos nuestros movimientos y, en última instancia, se proyecta—se toma en cuenta—imposibles aniquilaciones físicas’ (Box 26, folder 7). In October 1986, Arenas wrote .Declaración de Reinaldo Arenas.:

A mi salida de Cuba en 1980 le comuniqué a la prensa de este país que si algún “accidente” me ocurría buscaran a los responsables entre los miembros del G-2 cubano infiltrado en los Estados Unidos. Una vez más quiero reiterar esta declaración, pues recientemente he podido comprobar que en varias ocasiones durante mi ausencia han entrado en mi apartamento en Nueva York y hurgado en mis papeles y documentos...Pero sí deseo informarle a la opinión pública y a la tenebrosa Seguridad del Estado de Fidel Castro que cualquier medida que tomen contra mi persona es inútil’ (Box 16, folder 15).

In a letter to Armando Álvarez in 1990, Arenas complained about his correspondence being intercepted and his telephone tapped: ‘Sé, desde luego que estoy vigilado, que mi teléfono está chequeado, que mis conversaciones son grabadas, que mis cartas a Cuba son interceptadas, que mi madre me escribe y nunca me llega su correspondencia’ (1990: box 23, folder 1).

Indeed, Arenas’ discourse in exile did not leave anyone indifferent. The following testimonies demonstrate the existence of a sector of the critics who condemned Arenas’ discourse and did their best to

silence it in exile too. The first fragment belongs to Alina Franco Atwell's (University of Florida) letter to Arenas in November 1982:

Yo, y creo que hablo por todos los que aquí conociste, todavía estamos bajo el efecto de *embriaguez* patriota que nos produjo la presencia de ustedes y en especial la tuya. En realidad te digo que se ha producido una conmoción de alerta contra nosotros que es terrible pero que nos hace sentir muy por encima de estos indignos profesores y que muy a su pesar nos dignifica, pues han tenido que reconocer el valor de ustedes como escritores...En cuanto a los demás profesores han tratado de evadir los comentarios y solo logramos adivinar lo que piensan a través de su hostilidad, al estilo comunista, que son tan capaces de transmitir y que nadie como nosotros que hemos vivido bajo ella sabemos reconocer; no puedo permitirles que me intimiden ni me amenacen, ni que determinen mi vida una vez más... (1982: Box 24, folder 7)

The Mexican literary agent of *Editorial Nueva Imagen*, Guillermo Schavelzon, equally feared the critics' reaction against his decision to publish Arenas' books in his letter to Arenas in July 1981: 'Yo estoy dispuesto (y esto también es una declaración de principios), a publicar a Reinaldo Arenas y enfrentar los problemas que me pueda traer' (Box 24, Folder 1). These extracts also prove the general tendency among certain critics to appoint Arenas as the 'visible' leader of a counter-revolutionary discourse and to use his narrative to articulate the dissidents' dissatisfaction with the Castro regime.

Paranoia, so common for all those exiled from totalitarian systems, may have had some justification in Arenas' case. After all, it helped Arenas to move beyond the margins of gender, race, class and group. Valuable as this transitional status may be for Ottmar Ette, Liliane Hasson, Abilio Estévez, Rubén Ríos Dávila, Emilio Bejel and Paul Julian Smith, for others like Michael Chanan, Jacobo Machover and B. Ruby Rich, Arenas' ability to jump in time and mix up fiction and reality ultimately defined his paranoiac state of mind (Brad Epps 1995; Ríos Avila 1998; Hasson 1992; Julian Smith 1998; Estevez 1995; Wilkinson 2000; Bejel 2000). It seems equally interesting to me that Valero resumes Arenas' exaggerated discourse (his "opiniones descabelladas" on politics) as a result of his frustration when realising that

some “funcionarios mediocres” had taken the ideological and intellectual command of Cuba (Valero 1991: 48). Idealistic or exaggerated, the truth is Arenas long blamed the “castrating” effect that, in his opinion, Castro was causing to Cuban intellectuals for all the misfortunes of the Cuban community (including himself) in exile.

Arenas publicly referred to the apparent intrusion of the progressive political forces into the production of the Cuban exiled community.⁶ In his 1981 article “Juego de Jaulas o experiencias en el exilio,” he first defined this group as “izquierda festiva” and “turistas del comunismo,” the ultimate supporters of Castro’s regime abroad (Box 18, folder 21). For him, their positive review of the socio-economic condition in Cuba was merely determined by the promise to have a lovely time there: “A escribir el librito y a publicar, que las izquierdas de lujo nos amparan, las multitudes escuchan nuestros ‘mágicos’ relatos embobecidas...” (Box 18, folder 21). On 22 March 1983, Arenas branded Alan Riding’s article about the Cuban Revolution as tendentious in a letter to *The New York Times*, and accused him of giving a distorted evidence of the situation in Cuba, since it only accounted for the testimonies of supporters of Castro’s system (“La revolución y los intelectuales en América,” Box 25, folder 12). In his 1986 article, “Libros publicados pero inéditos,” Arenas went further in his critique against the progressive forces and blamed them for the excessive difficulties that the Cuban writers often encountered in getting their books published in the US and Europe (Box 27, folder 5), where the “izquierda feliz” held the control of publishing companies. None of this could have taken place, he states in his 1987 article “La feria del libro en Madrid,” if the reputation of the Cuban Revolution was not so good in Spain, which by then was still recovering from the devastating effects of the military right-wing dictatorship commanded by Francisco Franco (Box 18, folder 5).

Harsh as this censorship may work in exile, the truth is that nothing prevented Arenas from winning two important scholarships in

6. He gave a good account of it in his articles “La generación del Mariel” (1981: 2/ Box 18, folder 11) and “Mariel: Diez años después” (1990: 5A. Box 27, folder 5).

1980 and 1981, *Cintas* and *Guggenheim*, and from getting his books published in different countries in Europe. His popularity certainly increased with his political commitment. “No podía ser de otra manera,” he states in “La literatura del exilio en los Estados Unidos,” “ya que el exilio es ante todo una actitud política” (Box 18, folder 25). And precisely his political compromise marked his participation in the edition of emblematic magazines, such as *Linden Lane magazine*, *Término*, *Unveiling Cuba* and *Mariel*, and he participated in the production of documentaries and got his books published abroad, while his name was not even publicly mentioned in Cuba (Ette 1992: 177-202). “Un exilidado es, en el mayor de los casos, una sombra... Quizá por serlo uno, para no enloquecer, para tratar de sobrevivir y recuperar algo de lo perdido, continúa escribiendo,” he told Espinosa in his attempt to explain his obsession with the analysis of the Cuban history and policy (Espinosa Domínguez 1990: 61).

There is a last issue that certainly diminished Arenas’ initial strength and enthusiasm in his struggle against Castro’s regime. He left testimony in his correspondence, interviews and articles of his frustration towards the indolence of the Cubans, whom he blamed for the final dispersion of the Mariel Generation. In a letter to Aleida Durand in 1981, Arenas long reflected on the tendency of the Cuban citizen to envy the success of their compatriots and waste their creativity by pretending to have good living standards:

¿Dónde están las ediciones de Lorenzo García Vegan? ¿Dónde están las ediciones de Virgilio Piñera? ¿Dónde están las ediciones de Lezama Lima? ... No, no están en ninguna parte, porque esa laboriosidad de que me hablas, se ha manifestado (y en forma admirable) en los business, es decir en el estómago y el cerebro, no en el alma, ni en la sagrada indignación.... Qué satisfecho debe estar Fidel Castro (1981: Box 23, folder 9).

In July 1982, Arenas equally wrote to Juan Abreu that the Cuban citizen in Miami did not represent the homosexual, but „un delincuente común, eterno y sin vínculos que lo definan como algo digno de catalogarse como Mariel, como exilio, NI NADA. (Box 23, folder 2). The correspondence between Álvarez and Arenas in 1990 similarly allows

Reinaldo Arenas: the pain of “visible invisibility” in exile

us to understand his level of frustration towards the Cuban intelligentsia:

(...) cuántos miles de personajillos allá en la isla, a nivel provincial, tratando de ocupar sus cargos siempre arrastrándose, mintiendo y luego aplaudiendo... y en cuanto al panorama de la intelectualidad de acá, qué horror... Aún gritamos, querido, por lo tanto aún existimos (1990: Box 23, folder 1).

This fragment proves that one of the principal sources of inspiration for Arenas in exile was the detailed analysis of the Cuban character, his tendency to mix violence and his sense of humour (*choteo*), and the eternal conflict between “passivity” and “dynamism” that has marked the tradition of the Cuban citizen (2001: 31, 32). Arenas long criticized the tendency of the Cuban government to praise Cuban “passivity,” which he very much linked to the concept of censorship and “invisibility” in Cuba. He wrote to this effect in “Juego de Jaulas o experiencias en el exilio” (1981):

En el caso de un escritor, de alguien que vive para imaginar, para inventar, para cuestionar o dudar, de alguien que vive en permanente estado de curiosidad, de alerta de reto, en perenne inconformidad, la libertad es tan necesaria como el aire para respirar o el espacio para desplazarse. En un sistema totalitario el escritor—el artista—no tiene nada que hacer, salvo perecer como tal o entonar loas incesantes en homenaje al premier perecer (1981: Box 18, folder 21).

In Cuba, Arenas defied the “passivity” supported by Cuban homophobic laws and left written testimony of his intense homosexual life. In the US, he similarly adopted an active role against the Castro regime which led him to claim his independent character and avoid all links to any political group, whatever the tendency, as it would prove his 1989 letter to Carlos A. Montaner and Araceli Perdonó:

Estoy contra las traquimanas que se han realizado en el Museo Cubano, estoy contra Cernuda y su grupito millonario, no creo en el poder del dólar, no soy norteamericano y creo que los canones hay que enfiarlos contra Fidel Castro y no hacerle el juego ni a él ni a sus taimados aliados. (Box 25, folder 9).

Arenas is claiming here his independent character and activity and justifying his numerous references to the right to express himself freely. “Somos una fuerza,” he wrote to Severo Sarduy in June 1982, “(la fuerza del talento y de la furia) solo comparable con el caso judío. Si bien a nosotros nos cabe el honor de no ser nación sino pueblo disperso con la mitad del mundo en contra y la otra babeante y titubante” (Box 26, folder 7).

After all, nothing prevented Arenas from encouraging the Cubans to abandon what he referred to in his article “Comunismo, fascismo y represión intelectual” as “esa actitud entre pasiva y mística, sadomasoquista y contemplativa ante el macho de acción de escasa sensibilidad artística...El visionario y el rebelde, el verdadero creador, no será nunca el caudillo, ni su apologista” (Box 17, folder 8). This was another way for Arenas to vindicate his active role against repression, silence, and “invisibility” in Cuba and abroad. This made him openly stand in front of the supporters of the regime, become one of the most popular and “visible” exiled anti-revolutionary Cubans, and increase the possibility of his not ever being published in Cuba (Jana Bokova, 1990).

Since prohibition for Arenas was “the first step on the way to fame” (Estévez 1995: 305), Arenas turned into the main favoured of the many difficulties to claim his own identity freely in Cuba, which led me to reflect on Arenas’ true aim in exile. His intense correspondence and interviews in exile certainly unveiled his interest in the story of the “other,” the marginal, and the “lumpen” Cuban citizen: “Esa es la gente que mejor conoce la historia porque han sido sus víctimas,” he stated in an interview with Enrico Mario Santi and Mónica Morley in 1983, “...me interesa más la historia contada por sus intérpretes que por los historiadores” (Morley and Santi 1983: 118). Whether he did it for “humanitarian” reasons, to undermine the stability of the Castro regime, or to gain popularity among the international community, we do not know. One thing is clear, though. Arenas’ main aim in life was to have his books published. According to Hasson and Machover, the first thing Arenas did when he arrived in the US was to write and

phone Jorge, Margarita Camacho and his editors in France impelling them to recover the manuscripts of the books he had smuggled since 1969. Arenas was afraid that the Cuban police might steal them (Hasson 1994: 117 and Machover 2001: 128). Once he realised that he was sick with AIDS, Arenas intensified his efforts to get his books published quickly. “La vida para mí es brevísima y el tiempo apremia,” he wrote to Jorge and Margarita Camacho in July 1989, “Por eso yo les ruego si pueden hagan conexiones con esas editoriales o con las que consideren pertinentes pues no puedo esperar mucho y quisiera ver mis cosas publicadas antes de partir” (Box 23, folder 7). Months before committing suicide, the tone of Arenas’ letters was even more desperate: “Ustedes son las únicas personas en quienes puedo confiar para que despues de muerto puedan publicar mi obra,” he wrote to Jorge and Margarita Camacho in May 1990, “Es algo que les ruego encarecidamente, pues ese es el sentido de mi vida.” (Box 23, folder 9). His closest friends worked hard all these years to get Arenas’ work published.⁷ Arenas’ reaction to these two episodes in his life proves that for him the publication of his books was more important than anything else, including his own life.

Conclusion

Arenas’ intense correspondence and articles in exile revealed to me a man deeply sensitive to the history and future of Cuba. This material also revealed to me his deep disappointment with the left political forces and the Cuban community, which he considers materialist, indolent and disloyal. In spite of enjoying certain “visibility” abroad, in my opinion, Arenas never overcame the fact that he was “invisible” in Cuba. Overall, I firmly believe that any veiled reference to the accusation of pederasty that put him in prison in Cuba for two years was a worse blow to him than the knowledge that he was “invisible” to most

7. Margarita Camacho has published a book with their correspondence with Arenas from 1967 to 1990.

of the Cuban population, who he struggled for during the sore distance of his exile.

Works Cited

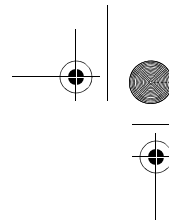
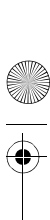
- Abreu, Juan, 1998. *A la sombra del mar (Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas)*. (Barcelona: Ed. Casiopea, Coleccion Ceiba), p. 20.
- Almendros, Néstor and Jiménez Leal's documentary *Conducta Impropia* (1984).
 ----- 1991. "El guajiro que llegó a ser rey," *El País*, 10 de Junio.
- Álvarez Bravo, Armando, Letter to Reinaldo Arenas, 1990. Miami, 23th April, Box 23, folder 1.
 -----15 April 1990. "El doble exilio de los escritores cubanos exiliados," in *El Nuevo Herald*, 5D. Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 27, Folder 5.
- Arenas, Reinaldo. "Literatura y libertad," Princeton University, Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 18, folder 28.
- "Comunismo, fascismo y represión intelectual," Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 17, folder 8.
- "José Martí, intelectual en el exilio," Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 27, folder 5.
- "La literatura del exilio en los Estados Unidos," Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 18, folder 25.
- "Comentario," Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 17, Folder 5.
- 1981. *Termina el desfile* (Barcelona: Seix Barral).
- Letter to Aleida Durand, 1981. New York, 12th June, Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 23, folder 9.
- 1981. "Juego de Jaulas o experiencias en el exilio," Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 18, folder 21.
- "La generación del Mariel," 6th November, 1981. Noticias de arte: 2. Manuscript in Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 18, folder 11.
- Letter to Severo Sarduy, 1982. New York, 10th June. Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 26, folder 7.
- Letter to Lydia Cabrera, 1982. New York, 15th July. Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 23, folder 6.
- Letter to Juan Abreu, 1982. New York, 16th July, Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 23, folder 2.

- Letter to Néstor Almendros, 1982. New York, 3rd August, Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 23, folder 3.
- 1983. Letter to Juan Abreu. New York, 11th February, 1983, Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 23, folder 2.
- 1983. Letter from Reinaldo Arenas to Belkis Cuza Male (New York: 15th March). Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 23, folder 6.
- 1983. Letter of Reinaldo Arenas to *New York Times* (New York: March 22) Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 25, folder 12.
- 1983. Letter to Carlos Alberto Montaner (New York: 23 March). Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 25, folder 9.
- Camacho, Margarita, 2010. *Reinaldo Arenas. Lettres à Margarita et Jorge Camacho. (1967-1990)* (Paris: Actes Sud).
- 1983. Letter to Juan Abreu (New York: 21st July). Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 23, folder 2.
- 1990. "Mariel diez anos despues" (*Diario de las Americas*) (US: Miami), 12th April: 5A. Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 27, folder 5.
- 2001. *Necesidad de Libertad (Grito luego existo)* (Mexico: Kosmos - Editorial).
- March 1986. "Libros publicados pero inéditos," *Noticias de Arte*. Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 27, folder 5.
- 1986. "Declaración de Reinaldo Arenas. (New York: 2 October). Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 16, folder 15.
- 1987. "La feria del libro de Madrid," Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 18, folder 5.
- 1989. *El portero* (Miami: Universal), p. 131-132.
- 1989. Letter to his mother (New York: August), Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 28, folder 1.
- 1989. Letter to Jorge and Margarita Camacho (New York: 25th July), Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 23, folder 7.
- 1989. Letter to Jorge and Margarita Camacho (New York: 29 August), Rare Books Collection C0232, Firestone Library, Princeton University. Box 23, folder 7.

- 1989. Letter to Carlos A. Montaner y Araceli Perdonó (New York, 25 September), Rare Books Collection C0232 , Firestone Library, Princeton University. Box 25, folder 9.
- 1990. Letter to Armando Álvarez Bravo (New York: 27 Abril), Rare Books Collection C0232 , Firestone Library, Princeton University. Box 23, folder 1.
- 1990. Letter to Jorge and Margarita Camacho (New York: 9th May). Rare Books Collection C0232 , Firestone Library, Princeton University. Box 23, folder 7.
- and Jorge Camacho, 1990. *Un plebiscito a Fidel Castro* (Madrid: Betania), p.12.
- 1992. *Antes que anochezca* (Barcelona: Tusquets).
- 1995. *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*, (Barcelona: Áltera).
- 2001. *Necesidad de Libertad (Grito luego existo)*, (Mexico: Kosmos - Editorial).
- 2006. *Termina el desfile seguido de Adiós a Mamá*, (Barcelona: Tusquets).
- Bejel, Emilio, 2000. "Cuban CondemNation of Queer Bodies," *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*, ed. Damian J. Fernández and Madeline Cámara Betancourt (US: University press of Florida), pp. 155-174.
- Bhabha, Homi K., 1990. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation," in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha (London: Routledge), pp. 302- 303.
- Bokova, Jana, 1990. Documentary *Havana*.
- Borges, Jorge Luis, 1989. *Obras Completas, vol. II* (Barcelona: Emecé), p. 232.
- Braguinsky, Florencia. 1980. "Interview with Reinaldo Arenas: Tuve que simular para sobrevivir," in *Somos Magazine*, Argentina, 23th May, pp. 42-44.
- Butler, Judith, 1993. *Bodies that matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge).
- 2004. *Undoing Gender*, (Great Britain: Routledge).
- Cabrera Infante, Guillermo, 1995. "Bites from the Bearded Cocodrile," in *Mea Culpa* (London: Faber and Faber), pp. 55- 84.
- Carriles, Berta, 1981. Letter to Reinaldo Arenas (Ciudad de la Habana, 7th December), Rare Books Collection C0232 , Firestone Library, Princeton University. Box 23, folder 6.
- Chanan, Michael, 1997. "Remembering Titón," *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 41:126-129.
- Charvátová, Anezka, 2001. "Los escritores cubanos en los Estados Unidos (Cien años después)," Reinaldo Arenas, *aunque anochezca*, ed. Luis de la Paz (Miami: Ediciones Universal), pp. 30- 49.
- Costa, Marithelm and Adelaida López, 1984. "Interview with Reinaldo Arenas: Experimentación y tradición," 14th October, Rare Books Collection C0232 , Firestone Library, Princeton University. Box 27, folder 2.

- Epps, Brad, 1995. "Proper conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro and the Politics of Homosexuality," *Journal of the History of Sexuality*, 6. 2, pp. 231-286.
- Espinosa Domínguez, C., 1990. "La vida es riesgo o abstinencia: entrevista con Reinaldo Arenas," *Quimera*: 54-61.
- Estévez, Abilio. 1995. "Between Nightfalls and Vengeance: Remembering Reinaldo Arenas," in *Bridges to Cuba. Puentes a Cuba*, ed. Ruth Behar (US: The University Michigan Press), pp. 305- 313.
- Fanon, Franz, 1967. *Black Skin, White Masks* (New York: Grove Press), p. 141.
- Franco Atwell, Alina, 1982. Letter to Reinaldo Arenas, Gainesville, Nov. 30, Rare Books Collection C0232 at the Firestone Library in Princeton University. Box 24, folder 7.
- Hasson, Liliane, 1992. "Memorias de un exiliado. París, Primavera 1985," *La Escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, ed. Otmar Ette (Frankfurt: Vervuert), pp. 35-63.
- 1992. "Antes que anochezca (Autobiografía): una lectura distinta de la obra de Reinaldo Arenas," in *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas. Textos, estudios, documentación* (Frankfurt: Vervuert Verlag).
- 1994. "Reinaldo Arenas, Francia y el libro de las flores," *Reinaldo Arenas, recuerdo y presencia* (Miami: Universal), pp. 109-121.
- Julian Smith, Paul, 1996. "Néstor Almendros/ Reinaldo Arenas: Documentary, Autobiography and Cinematography," *Vision Machines* (London: Verso), pp. 59- 80.
- 1998. "Cuban homosexualities: On the Beach with Néstor Almendros and Reinaldo Arenas," *Hispanism and homosexualities*, ed. Sylvia Mollow and Robert McKee Irwin (Durham and London: Duke University Press), pp. 248-268.
- Lumsden, Ian, 1996. *Machos, Maricones and Gays: Cuba and Homosexuality* (Philadelphia: Temple University Press).
- Machover, Jacobo, 2001. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos en el exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas* (Spain: Universidad de Valencia).
- Moliner, Rita Virginia, 1982. "Interview with Reinaldo Arenas: Donde no hay furia y desgarro, no hay literatura," March, *Quimera* 17: 19-23.
- Morley, Mónica and Santi, Enrico Mario, 1983. "Arenas Arenas en su mundo alucinante: una entrevista," *Hispania*, 66 (March 1983): 114- 118.
- Octaviano Terra, Paulo, 1992. "Entrevista exclusiva a Reinaldo Arenas," *Linden Lane Magazine*, Vol. XI, n. 3, September, pp. 19-20.
- Prieto Taboada, Antonio, 1994. "Esa capacidad para soñar: entrevista con Reinaldo Arenas," *Revista latinoamericana de Bibliografía/Review and Latin-American Bibliography*, 44.4: 683-699.
- Ríos Ávila, Rubén, 1998. "Arenas and Ramos Otero in New York," *Hispanism and Homosexualities*, ed. Sylvia Molloy & Robert McKee Irwin (Durham and London: Duke University Press), pp. 101- 119.

- Rozennvaig, P., 1991. "Qué mundo tuvo que vivir: Entrevista con Reinaldo Arenas," *Vuelta* 15. 181, December: 61- 64.
- Schavelzon, Guillermo, 1981. Letter to Reinaldo Arenas, México, 13 July, Rare Books Collection C0232 , Firestone Library, Princeton University. Box 24, Folder 1.
- Valero, Roberto, 1991. *El humor desamparado de Reinaldo Arenas* (North Miami: Hallmark Press).
- Liliane Hasson and Ottmar Ette.s, 1992. "Bibliografía Areniana," *La Escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, ed. Ottmar Ette (Frankfurt: Vervuert), pp. 177-202.
- Vargas Llosa, Álvaro, 1983. Letter to Reinaldo Arenas, 17 July, Rare Books Collection C0232 , Firestone Library, Princeton University. Box 26, folder 14.
- Wilkinson, Stephen, 2000. "Reading Homosexuality in the Cuban Revolution," *Identity and Discursive Practices. Spain and Latin America*, ed. by Francisco Domínguez (Bern: European Academic Publishers), pp. 283- 305



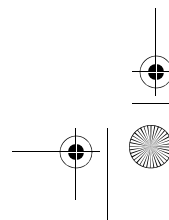
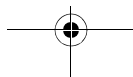
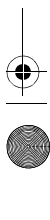
4 The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio Ramos (1885-1946)

*Judith A. Weiss*¹

José Antonio Ramos y Aguirre, who is virtually unknown outside Cuba and the Cuban Diaspora, occupies a much-deserved place as a multifaceted personality in the world of Cuban letters and in the intellectual history of Cuba. Ramos was an aspiring organic intellectual, a writer engaged with the issues of his time, a voracious and eclectic reader, a popularizer of ideologies and high culture, and an autodidact until the age of 35.² In many respects, he is representative of his generation, the generation of transition in the first decades of the newly independent Republic of Cuba. But in other respects, he was quite a unique individual, especially as he came into his own as more of an original. This contradictory relationship with his contemporaries is what I would like to examine: what makes him most representative of a generation that protagonized political and cultural transitions, and what sets him apart from many of his peers.

1. Research Professor and Professor Emerita, Mount Allison University

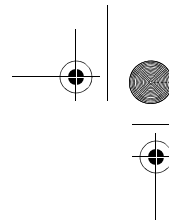
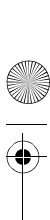
2. The term “popularizer” is intended here as a translation of “divulgador”, which can also mean a propagandist, a disseminator, in the sense of educating a broader public.



Ramos's work spans exactly forty years, from the age of 22 during the second U.S. occupation, until his untimely death in 1946 at the age of 61. Between his first novel, which he self-published with Garnier in Paris in 1908, and his last play, published in 1942, Ramos published four novels, a dozen plays, two books of essays, close to a hundred reviews and newspaper articles, the first Cuban manual of Library Science, and a dozen significant articles, essays and texts of his lectures in the most reputable journals of his time. He spent twenty-two years abroad in the consular service—twelve of them in the United States, specifically in New York and Philadelphia.

Readers are often first drawn to Ramos by a single piece of writing charged with his characteristic passion; the attraction is sometimes intellectual and often emotional. What led me initially to undertake the project of collecting and digitalizing his papers and writings was indeed the strong subjectivity I discovered in his plays, in his correspondence and in his Diary, as well as his passion for books, for ideas, for social change, and for friendship. One overarching obsession of his life was the construction of the Cuban identity and a national consciousness with a broad understanding of civic and cultural education; like most of his peers, Ramos explored more than one path to achieve that goal—with the difference that he explored more paths than most of his contemporaries.

The contributions of Cuban intellectuals of the first half of the twentieth century can be described with greater precision than Ramos's, either because as writers they tended to be focused or specialized in a single literary genre or field of scholarship or because they made their mark in no more than two or three careers, often moving methodically through specializations or promotions. One might describe the lives of most of Ramos's peers as continuous and evolving narratives, whereas his was more of a discontinuous series of periods and moments, a zigzagging with certain constants and recurrent themes. The term best used to describe Ramos, who was rarely, if ever, a joiner and a team player, is precisely the one he himself used



The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

for Carlos de Velasco, a promising writer who had died young: a sniper (*un francotirador*) (Ramos 1923).³

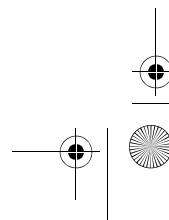
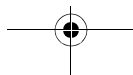
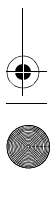
Yet emerging as he did, as a young man determined to be a writer and critic in the extraordinary ferment of politics and cultural publications, he knew he had to be an integral part of that beehive, while at the same, and from the very beginning, because of his personality and his circumstances, he saw himself as an outsider and would therefore endeavour to be a leader, an initiator, to carve a space for himself both as a breadwinner and as a voice of the evolving national consciousness.

The Dynamics of the Intelligentsia

The literate class to which José Antonio Ramos y Aguirre belonged, both by birth and through his own ambitious efforts, organized itself as an influential intelligentsia between 1902 and 1934. It was a loose configuration made up of two, even three, generations: some had fought in the war and others were returning from exile, while others emerged from the autonomist movement that was initially opposed to independence, and a few still harboured fantasies of annexation to the United States. Many moved between journalism or law and party politics, or between the diplomatic service and journalism, between literature and commerce, or between academe, one of the professions (medicine, dentistry, architecture, law), and cultural institutions. The class divide, which in the first two decades manifested itself in parallel and mostly unconnected movements, seemed to be bridged with the revolutions of the nineteen thirties, but the cultures—often conflicting—of different socioeconomic classes remained apart.⁴

3. José Antonio Portuondo suggested this in his posthumous tribute to Ramos (1947), an article that remains to this day one of the most complete and balanced assessments of Ramos's work.

4. The most egregious conflict of interest was quite probably the integration of Cubans into U.S. economic ventures, as partners or managers, from the earliest years of the Republic; in fact, corporate rivalries were sometimes reflected in political races, as was the case in 1916.



The dialogue on Cuban national identity and on the formation of a national consciousness was fraught on all counts. Ramos was acutely aware of this, and over the years he struggled periodically to make sense of a particular issue, then he would write an article and give a lecture, only to retreat into his haven of books and classical music. When he was in Cuba, he would seek out the peaceful country atmosphere of the outskirts of Havana or Matanzas, or, as he once did, around the colonial city of Trinidad, where his fine historical novel *Caniquí* was conceived. The realities of political life on the island were too enraging for a man prone to passionate responses (as evidenced by his Diary, his personal correspondence, and his open letters in various newspapers).

As the historiography of the past twelve or thirteen years has increasingly emphasized, Cuba's momentous political transformation from colony—and almost a province—of Spain to independent state squarely in the U.S. sphere of interest was not accompanied by an equally radical transition within the ruling elites and their culture. The gradual economic evolution of the previous half century, toward the U.S. sphere of interest, led to a corresponding and complex evolution, amply documented by Lou Perez, Jr., Lillian Guerra and various Cuban historians, of the relationship between the educated elites and the two dominant powers.

The bourgeois and petit bourgeois trajectory, that is to say the process dominated by the educated élite that benefitted from capitalist investment and land holdings and was largely identified with its own economic class, was paralleled by the political and cultural evolution of the working class, through the efforts and struggle of Anarchists and of Socialists. The growth of the trade union movement owes much to both philosophical currents, and, as Frank Fernández and Kirwin Schaffer have documented, the struggle of organized workers sometimes coincided and at certain junctures intersected with the work of students and journalists from the growing middle class and even from the bourgeoisie. In publications of the Cuban élite (*El Figaro* and *Cuba contemporánea*) where Ramos published most actively,

The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

however, the working class struggle is given short shrift or it remains invisible or inimical. This is germane to understanding why Ramos, who was connected primarily to intellectual circles through the leading journals and newspapers, took as long as he did to espouse socialism; it was not until the last decade of his life that he would gravitate toward the Communist Party and the CTC (the Cuban Labour Federation), which do not figure in the first thirty years of his writing or his private reflections.

If there was no substantive rupture between the first generation of the élite intelligentsia under the Republic and their forerunners and mentors, it was largely because most of the latter participated in the political, journalistic, academic and artistic processes of the early years of the new republic after having laid the groundwork for the institutions of a sovereign nation between the two major wars of independence, 1868 and 1898—some of them within Cuba and others from the United States. In fact, some of the impetus for Cubans of Ramos's generation, who came of age between 1895 and 1905, can be credited to their elders, whose enthusiasm and determination had remained strong enough through the years of national uncertainty to propel them into active service on behalf of the new nation after independence.

Thus, throughout the nineteenth century, through three wars of independence and, in the twentieth century, through two military occupations by the United States, four political upheavals—1906, 1912, 1916, 1933—, and economic booms and crashes, an extraordinary number of Cubans of three generations engaged side by side in electoral politics, journalism, jurisprudence and academic careers, and as important sidelines, edited literary journals and newspapers, formed cultural and civic associations, and built institutions such as the National Library, the National Archives, and the Cuban Academy of Arts and Letters.

The younger, emerging intelligentsia often worked alongside their mentors. One of the most outstanding of their role models was, of

course, Enrique José Varona (1849-1933), a public figure and scholar of spotless integrity. Among the intellectuals of the younger generation one can cite the example of Bernardo Barros, co-founder of the weekly *El Figaro*, who worked closely with his father-in-law, Ramón Catalá, a co-founder and life member of the Academy of Arts and Letters.⁵

Between the Old World and the New

In the first two decades of the 20th century, beginning with the U.S. military occupation and the economic engagement of returned exiles and veterans of the war of 1895, many of whom capitalized on their connections to the U.S. (e.g., Menocal, Machado, and the Italian anarchist turned entrepreneur Orestes Ferrara, who would eventually become Cuba's ambassador to Washington and Machado's right-hand man), Cuba entered an accelerated period of modernization which in other Latin American states had begun decades earlier.

In most of the other republics, the ascendancy of liberalism had resulted in a cultural production which, in the words of the late literary scholar Angel Rama, "transcended a single aesthetic, a single school or even a plurality of individual talents" (Rama 1985). In the cosmopolitanism of the late 19th century, which continued well into the 20th century, one finds individual creativity and independence heavily influenced by European, specifically French, literature. Cuba's historical circumstances, however, had led writers to other sources besides Paris, namely New York and Madrid—the polarity of choices determined more by political and economic factors than by artistic or cultural influence.

5. Barros died young, but his widow, Raquel Catalá, would remain a close friend of Ramos. In the mid-1930s, before he remarried, he appointed her one of his literary executors, and even though Ramos's second wife handled his literary estate when he died, Raquel Catalá is credited with saving the books that Ramos had left to the CTC library, when the *mujalistas* raided the CTC headquarters. The catalogue of Ramos's personal library is in the National Library of Cuba; most of the donated books ended up in the Fernando Ortiz library.

The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

From the 1860s on, it had become increasingly normal—almost normative—for Cubans to be sent to further their studies or to work in the United States as an alternative to Spain. After the new republic was established, the trend continued, with a much greater inclination toward the U.S. on account of its proximity and the degree of economic penetration.⁶

This somewhat schizophrenic identity is, in a way, emblematic of the tensions between traditionalist conservatives and modernizers that characterized persistent internal divisions in other Latin American nations and even Spain, with its unresolved internecine conflict around the Generation of 1898 that exploded in 1936. Ramos stepped twice into the turbulent waters of the relationship with the former Mother Country: in 1906-07, when he chose to go to Paris and Madrid during the second military occupation of Cuba, in search of whatever the City of Light and Spain, respectively, could offer by way of a literary and intellectual education, perhaps as a counterbalance to Cuba's frenzied affair with the United States, and again in 1911, when he received the first posting of his career in the Cuban foreign service, as consul first class in Madrid. (He would later serve in Vigo and in Lisbon, until the end of World War I.)

When José Antonio Ramos embarked on his first journey abroad, at the age of 21, it was not to pursue formal studies, as many of his peers had done earlier in their youth, but rather to immerse himself alone in the world of European culture, and in going first to Paris and then to Madrid, he followed the example of other Latin American writers rather than the path more popular with his compatriots. He dispatched his new wife to her brother's home in Mexico for the first part of his trip, where he studiously avoided contact with the Cubans in Paris, and then called for her to join him in Madrid for the last few

6. Only a small number of writers and scholars, chief among them José de Armas y Cárdenas, Emilio Bobadilla, and José María Chacón y Calvo, settled in Spain. After returning to Cuba as a correspondent with the U.S. expeditionary forces, José de Armas ended up as a war correspondent for the *Herald-Tribune* in Madrid, where he died shortly after World War I; Chacón spent most of his time there in a diplomatic post. Ramos kept up a close correspondence with both, as the result of a close friendship established while he lived in Spain and Portugal.

months. It was in Paris or Madrid that he apparently became familiar with the work of the Scandinavian playwright Henrik Ibsen;⁷ in fact, the first plays Ramos wrote (*Una bala perdida* and *La hidra*) were rather blatant plagiaries but they were later expanded and developed into two of his most important contributions to Cuban and Latin American theatre, *Caliban Rex* (1914) and *Tembladera* (1916).

Upon his return to Cuba, Ramos co-founded the newspaper *La prensa* and set himself up as its theatre critic, establishing his reputation as a brilliant young writer and earning the recommendation of influential friends for admission into the consular service. Knowing Ramos's deep desire to make a significant contribution to the literary and cultural future of Cuba, one might surmise that Ramos was attracted to the diplomatic corps not only as the sinecure to which many in the newly independent Cuba aspired for personal reasons, but also because it served the nation insofar as it enabled potential leaders to gain a new perspective for analyzing Cuba's situation from abroad and to familiarize themselves with international relations.

Ramos took full advantage of his consular career to broaden and deepen his own readings and his cultural education and, even though he never really resolved his profoundly ambivalent relationship with his role, he served a total of twenty years in Spain, Portugal, the U.S. and Mexico (not counting the interim years at his home base or his later years as a lifetime member of the consular service attached to the National Library).

Unlike other youth of his social class, Ramos was not well-to-do, but he was favoured by family connections and by his late father's status.⁸ After their father's death in 1895, the Ramos children did not enjoy the opportunity, afforded many of their generation, of completing a higher education or travelling to the U.S. In fact, the widow was left in poverty, after being swindled of her inheritance and also as a victim of the economic disaster that befell many Cubans during the

7. Translations into French and Spanish existed at the time. At the point of writing this paper, I have not yet discovered the works of Ibsen that remained in Ramos's library; that remains a future project for now

The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

Spanish-American war. Ramos was thus unable to complete a full formal schooling. He lived with Spanish relatives during the worst part of the war, a fact that might have contributed to his ambivalence toward Spain and the United States after independence. An early biographer quotes Ramos as saying that some of his earliest education in ethics was from an Afrocuban woman servant, who stayed on with the family even after their financial disaster.

It is remarkable that Ramos could approach the Mother Country with a critical mind during his residence in Madrid, incurring the wrath of critics with naturalist, anti-clerical dramas condemning backward attitudes toward science and toward women and sexual freedom. (The significance of *Liberta* is that it presented patriarchal oppression a quarter-century before García Lorca's *House of Bernarda Alba*, but it does not come close to Lorca's play in quality and originality.)

Ramos's ideological independence, or at least his effort to achieve it, is already apparent in his early polemical articles (some of them compiled in his first book, *Entre Actos*, 1913). Of particular interest is the position that Ramos took in the polemic about Latin America's relationship with the United States. In his essay/article critiquing the Venezuelan poet and scholar Rufino Blanco Fombona, Ramos adopted a stance against facile *arielismo*. Over the years Ramos continued to maintain a distinction between the deleterious effects of U.S. foreign policy and the most positive elements of the U.S. republic. In fact, Ramos wrote about several United States writers and he eventually published a survey of U.S. literature (1935).

Ramos was not only one of the very first to lecture and write about the importance of José Martí's thought but he also echoed the discretion exemplified in Martí's writings by refusing to fall into an essential-

8. In 1868, after the first war of independence began, José Eduardo Ramos y Machado went to New York, where he practiced medicine. He returned to Cuba after the signing of the Zanjón Treaty and joined the faculty of the University of Havana. He was also named director of the Botanical Garden. He married a widow with two children and had two children with her, José Antonio and Pilar. According to two extant letters and two Diary entries, Pilar, who married and was later divorced, would be a financial and psychological burden for José Antonio until her death.

ist refutation of American exceptionalism and its imperial ambitions. His criticism of U.S. economic penetration did not cloud his appreciation of what the U.S. had to offer the world.

On the other hand, while serving as consul in New York, he felt compelled to counter what he considered the opportunistic and sensation-seeking articles and public statements by Vicente Blasco Ibáñez in the *New York Times* attacking the Mexican revolution. Ramos expressed his opposition to the invitation issued to Blasco Ibáñez to visit Cuba, despite the Spanish writer's popularity and the credibility of his critique of Mexican militarism.

Personality, Philosophy and Politics

Ramos seemed to have a boundless energy and intellectual curiosity, which reverberated off his younger and older friends alike, either seducing or infuriating them. And there was no shortage of writers, artists and journalists to impress, debate or alienate. They were by and large a talented, keen and diversified generation of young men—mostly men—whose personalities were undoubtedly determined to some degree by shunting between political careers, commercial enterprises and law firms and different kinds of cultural agency, from the university to the Ateneo, from creative collaboration to polemical criticism.

Journalists contributed to creating a well-informed national debate by virtue of the very number of publications and through *divulgación*, that is, making known the contributions of artists and writers, introducing important personalities, and popularizing ideological discourse and debates. Ramos and others of his generation also played an important part in the establishment of literary supplements of newspapers and in furthering literary and theatre criticism.

It was through the newspaper and the magazine that Ramos first established his credentials as a critic, and between 1909 and 1924 he

The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

published four series of *crónicas*, newspaper columns or articles, which read as chronicles of his own intellectual explorations.

Like much of the journalism of the day, the quality of Ramos's columns varied considerably. However, although it is true that many of them lack depth or substance and were clearly written to meet deadlines and supplement his income, there is merit even in some of the weaker writings insofar as they introduced Cubans to foreign artists, writers, and actors, thus serving his objective as a popularizer or *divulgador*.

While Ramos's first series of articles and reviews, mainly about theatre, helped establish his reputation and earn him entry into the consular service, his subsequent three series of columns, reviews and short articles, most written from Spain in 1913, New York in 1919 and Philadelphia and Havana in 1921-23, kept him in much-needed spending money and, more importantly, they kept him visible in Cuba. Ramos appears to have felt a deep need to be seen as a player even from a distance, as he confessed specifically in his correspondence with one of his mentors, José de Armas, the prominent journalist and scholar residing in Madrid. Yet he did not advance through partisan politics but rather saw himself fulfilling a broader role, relaying and interpreting ideas that could contribute to the cultural and political evolution of his society.

As he completed his advanced academic degrees, in 1921, the quality and analysis of his columns matured considerably; the series he titled "Ni pan ni circo" (Neither bread nor circus) includes some of his most interesting contributions to the national debate and to the cultural enlightenment of the average reader.

Most of his longer articles clearly derive from reading and deep reflection. In the period immediately following his 1916 political monograph *Manual del perfecto fulanista* (his best-known essay, reprinted recently in Miami and in Havana), Ramos contributed several foundational articles, including a two-part piece on a national theatre (April 1916), a lengthy essay on the need for a civic education (May 1916),

the text of a speech on the economic sense of women's emancipation (January 1922), and various articles on U.S.-Cuban relations.

Ramos even ventured into the subject of land tenure, first in his powerful play *Tembladera* (1917), which addresses landholding as the basis for national sovereignty, and subsequently in articles on two major figures in Cuban agricultural history and advocates of a national agricultural policy, Francisco de Frías y Jacott, Count of Pozos Dulces (1809-1877) and Francisco Javier Balmaseda (1823-1907).

His analysis matured considerably by the 1920's as he developed an ability to synthesize and distill his readings rather than simply reproduce their content (a weakness in his essay on civic education of 1916, which is little more than a repetition of Blüntschi's proposal).

A firm proponent of late Positivism at least through the 1920's, Ramos could read English and French and eventually German, too (which he studied with a German neighbour in Lisbon). In his Diary and some newspaper columns he records his admiration for the music of Wagner and for the writings of Nietzsche and Max Nordau (both of whom he read presumably in English or French). His 1937 lecture and article on Rilke demonstrate his scholarly inclination, while the unfinished translation of Rilke's *Letters to a Young Poet* was his long-term project, a labour of love that he interrupted to concentrate on the catalogue of the National Library.

His Diary at times offers a dizzying array of his readings, among them several French political theorists and economists. At the height of his independent course of study, around 1919, he came across Julien Benda's critique of Bergson, a philosopher whom he had admired, and he promptly fell for Benda. Although this encounter took place almost a decade before Benda published his *Trabison des clercs*, the debate between two Frenchmen on the role of the political philosopher and scholar captured the heart and intellect of Ramos, who had for over a decade been struggling with his own sense of purpose and responsibility.

The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

The Self-Made Intellectual Comes into his Own

The word “dilettante” appears several times in Ramos’s Diary, particularly when he chastises himself for lacking the academic focus and discipline to become a teacher. The Benda-Bergson readings, followed soon after by his completion of a university degree, mark a turning point toward his validation as a credible thinker, or what would later be called an intellectual. The term had not yet become common currency, nor was it even used to define what Ramos and his contemporaries were striving for, that perfect synthesis of reflective philosophers and men of political action. One can, however, begin to see the consolidation of the intellectual, more self-confident yet also more aware of his limitations in fields of knowledge he would once careen into rather blithely.

In this regard, his development parallels that of his generation and his nation: a maturing into self-awareness accompanied by a clearer sense of purpose, emerging from the interplay of political parties punctuated by rebellions, and anchored by rigorous academic mentors. By the early twenties, economic problems gained precedence in Ramos’s analysis of Cuba’s situation; he saw the Platt Amendment as a primary political obstacle to full sovereignty, and he concerned himself less with the personalities holding office than with the policies they pursued. He still did not, however, trust the *bolcheviquis*, and he would continue to criticize Soviet communism and western capitalism with an even hand.

Nor did he join the founders of the *Revista de Avance* as part of the literary vanguard, or the first wave of organized opposition to Machado’s repression. He took a stance from the sidelines, as far as we know, without signing petitions or proclamations that were uniting many of his contemporaries in a collective public stance. His open letter to “Judges who condemn Cuban workers” (on the jailing of labour leader Penichet), published in the weekly *Mundial* in January 1927, left no doubt where his sympathies lay. However, when the movement to overthrow Machado was in full swing, after the University of Havana

was closed by the dictator, and once there no longer was any denying the wholesale murder and torture, Ramos continued to hesitate. Afraid of leaving his wife and son without an income, he did not resign from the foreign service until 1932, once he had negotiated a modest pension for his family. He travelled into de facto exile in Mexico City, where he worked in the accounting department of a hospital until he was finally reinstated into the consular service in 1934.

Before leaving the United States, he applied for teaching positions at various universities. His fellow-Cuban Manuel Pedro González, already an established scholar at U.C.L.A., gave him leads and references, but one hiring after another was cancelled as the Great Depression took hold in universities. In Mexico, Ramos was surrounded by progressive artists and intellectuals, both Mexican and Cuban. He established a close friendship with Jorge Juan Crespo, the artist and critic and a Communist Party supporter, and kept company with left-wing Cuban intellectuals like Juan Marinello, after the latter was released from prison in Havana. It was his exposure to internationalists and to committed leftists that inspired—or confirmed—Ramos's vision for a Cuba integrated into a humanistic hemisphere.⁹

After the 1934 change of government, Ramos was reinstated into the consular service and posted to Veracruz. His career took a sharp turn when he was given a singular assignment, as consultant to the National Library in charge of organizing its holdings. He laboured for seven years to bring order out of cataloging chaos, running afoul of the board of directors and the chief librarian, Francisco de Paula Coronado. It was during this period that Ramos became a target of the anticommunist witch-hunt that had started with an effort to ban the P.S.P. and to bar Communist representatives from Congress. Ramos drew some of that lightning on himself, however, as he wrote open letters in support of Blas Roca, Marinello and Mirta Aguirre, targets of anti-communist persecution, and he engaged in a strong per-

9. Ramos outlined his vision in "Colonterra y la humana." The odd-sounding title originates in Ramos's inclination to coin neologisms, like "Colonterra" for Latin America, or to return to native names like "Coaybay."

The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

sonal attack, in letters that no newspaper would publish today, on the editor of the conservative *Diario de la Marina*, Pepín Rivero, whom he dismissed as a little more than a shill for Franco's fascism.¹⁰

All this led to one final anomaly in Ramos's career that warrants special attention: a decision that marks him as a true "class traitor" and is a watershed in his political development. Ramos had been elected to the Cuban Academy of Arts and Letters in 1937, much later in life than some of his earliest collaborators and close friends, a crowning mark of success and recognition. It was an old friend, Antonio Iraizoz, who inducted him into the Academy in 1937, with a speech that reveals details of Ramos's early life not found in other sources, a biography that distils the finest aspects of Ramos's work and of his character but also hints at his unorthodox personality and the unevenness of his writings.

Ramos's affiliation with that most prestigious of elite institutions ended five years later, when the majority voted to induct Raúl Maestri, a bright young journalist and economist, to take the seat of the late Ramón A. Catalá. Ramos roundly condemned the decision on the grounds that Maestri was or had been a supporter of Franco's rebellion against the legitimate government of Spain, and that his close ties to the *Diario de la Marina* confirmed him as pro-fascist (if only by association).

Ramos's long, vitriolic letter of resignation followed a confrontation during the discussion of Maestri's nomination; at that meeting, Ramos threw his academic insignia down on the table and stormed out of the room. The resignation marked a radical break with many of his past associates, and left such an indelible wound in them and such an offense against the institution, that his death four years later did not receive a single mention in the bulletin (*Anales*) or the minutes of the Academy, even though Ramos was given a state funeral with full honours (including a lying-in-state in the Capitol).

10. José "Pepín" Rivero took over the reins of the *Diario de la Marina* upon the death of his father, the founder, Nicolás Rivero (1832-1944), but had effectively directed editorial policy for some time before that.

The mercurial Ramos was not entirely off the mark in his vehement protest against the Maestri nomination, in refusing to sacrifice his principles to old friendships with certain members of the Academy who were turning a blind eye to fascism in the interest of anti-communism. For years, an intellectual rift had been developing between Ramos and some of his old friends, including Antonio Iraizoz, with whom Ramos had exchanged letters of deep love and trust twenty years earlier; Iraizoz was now clearly on the opposite side of the deep ideological divide of the 1930s, and as consul to Panama, he waxed enthusiastic about the fascist government of president Arias.

As the Latin American left saw it, and as more recent historical research has suggested, the problem went beyond the *Diario de la Marina* and the Academy of Arts and Letters. By 1940 it was quite apparent that the Nazis as well as Mussolini's Fascists and of course Franco's effective propaganda machine were aligning to fight U.S., British and French influence by proxy, and to encourage staunchly conservative intellectuals to strengthen and validate a pro-Axis fifth column in various Latin American countries (including Mexico and Cuba). Ramos's grand gesture can therefore be seen as one of the few honourable public calls to end the honeymoon between the European right and Latin American intellectuals.

The dilettante and the specialists.

Over the span of his career, Ramos followed a more eclectic path than most of his peers, the scholars, essayists, novelists and playwrights, men (almost exclusively men) who for the most part contributed to one chosen genre. Ramos, who was definitely not the single-discipline or single-genre type, dovetails with a variety of intellectuals while he also deviates from the norm. A few examples should suffice to illustrate this.

Fernando Ortiz, born the same year as Ramos, is one of Cuba's best-known scholars; he studied criminology in Italy and became a pioneer in ethnology and the founder of Afro-Cuban Studies, and in

The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

his last years he headed the library of the Sociedad Económica Amigos del País, which now bears his name. Antonio Iraizoz wrote essays and monographs on cultural topics, rose to the post of Grand Master of the Freemasons of Cuba and continued in the consular service; he left Cuba for the United States after the triumph of the Revolution. Juan Marinello, a young academic and political activist jailed and exiled under Machado, wrote and spoke ardently in defense of public education and against the influence of religious and private schools and served in Batista's de facto coalition government of 1940; he wrote extensively on Cuban art and culture and became one of the leading José Martí scholars of the 1950s and 1960s.

Of the novelists of Ramos's generation, the journalist Carlos Loveira and the physician Miguel de Carrión produced some of the finest naturalist fiction in Latin America. Both wrote their novels to raise awareness of social conditions in the early years of the Republic. Unlike Loveira and Carrión, however, Ramos undertook to write fiction on rather abstract political themes, and his novels are not as successful in conveying artistically the concepts that he intended to communicate. It was only his last novel, *Caniquí*, a work of maturity, that achieved artistic excellence with its rich and accurate portrayal of slavery, and it is still considered one of Cuba's finest historical novels.

As a playwright, Ramos went unchallenged for years, given that most of his peers turned to fiction, poetry or the essay. In the thirties, figures like Paco Alfonso and Luis Baralt emerged, two playwrights who, unlike Ramos, were singularly devoted to their craft and were also directly involved in production work.¹¹

11. Luis A. Baralt y Zacharie (1892-1969), professor of Philosophy and Aesthetics at the University of Havana, won first prize for his play *La luna en el pantano* and founded La Cueva theatre company. He was the son of Luis A. Baralt y Peoli (1849-1933), founder of the Ateneo of Havana (1902) and co-founder of the Sociedad de Fomento del Teatro with Ramos in 1910. Paco Alfonso (b. 1906) was a founder of the Teatro Popular (1943-45), which fostered national playwrights and sought to make theatre accessible to broader audiences. This group realized the dream that had led Ramos and three other colleagues to found the Sociedad de Fomento del Teatro and to write passionately, in 1916, about the importance of a national theatre. The Teatro Popular group staged Ramos's 1917 play *Tembladera*.

What we are left with, in the end, is a blurry picture of a writer who would often opt unaccountably for a particular genre and who came across, just as often, as a dilettante—a term that Ramos employs several times in the important formative years of his Diary, between 1918 and 1921. But I do not use this term disparagingly or to mean simply a “dabbler”—quite the contrary, I prefer to see Ramos as falling in love and delighting in drama, fiction and journalism, a Casanova for genres as he was for subjects (and for women). Ramos would have been delighted to read Edward Said’s redemption of the concept of the *dilettante* in his confession that “I speak and write about broader matters because as a rank amateur I am spurred on by commitments that go well beyond my professional career” (Said 1994, 88).

At the same time that he regretted being little more than a dilettante, Ramos also wrote in 1918 of the urge always to be “something else;” at that time he thought he had the vocation to be a historian, while acknowledging that he was too ill-prepared. This from a voracious reader who sopped up philosophy, literature, and political theory like a sponge, but who still had not completed his university degrees.

The phrase “something else” actually defines quite well what Ramos always seemed to be aiming for, and what he succeeded in part in becoming: a man, in Said’s words once more, “capable of confronting orthodoxy and dogma rather than producing it” (Said 1994, xi and 4). This Ramos did abundantly throughout his life, dashing off letters to friends and newspapers, articles and public lectures. He was known for his somewhat untamed temper but also respected for his integrity and for his honesty in calling out whatever seemed false or irrational. He was also deeply ambivalent about the small-p politics of his country, which had the nation lurching this way and that way for most of Ramos’s adult life. And basically, he was ambivalent about the role he himself could play, even though at every turn he would make definitive pronouncements or go on the offensive to prove a point.

In his Diary and some of his letters from abroad he expresses his homesickness, while in others he speaks of his frustration with the

The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

island's politics and of his loss of optimism in the ability of Cubans to build a modern, efficient and just society. It is true that his consular service removed him from the environment in which he might conceivably have deepened his relationships and his projects. But it is worth noting that Ramos's absence at critical junctures—the interne-cine violence of 1916; the student and faculty protests of 1927; the revolution of 1933—also freed him from the difficult obligation to take sides and become more directly and practically involved.

It would appear that much of this reluctance to take political risks stems from his domestic and financial situation. He felt a burden of guilt, not so much about his own marital transgressions but rather for being unable to provide well enough for his wife and son—a guilt compounded, no doubt, by fear rooted in the economic destabilization of his childhood and early youth. This frustration is confided in letters to a few friends.

At age 53 Ramos is divorced from Mercedes and marries the young poet Josefina de Cepeda, at which point he begins to write in his Diary of finding peace and happiness; shortly after that, he joins the Socialist Party, becoming combative on behalf of his Communist comrades in Congress, and he eventually quits the Academy, all the while fighting his superiors at the National Library to impose order on the collection and safeguard from vermin and from thieves the books and manuscripts he loved as the embodiment of Cuban history, culture, and identity.¹² It must be more than coincidental that, once he was freed from his unhappy domestic situation, he found the courage to do things that he would not have done before.

And so, if engagement implies activism, Ramos comes into his own, quite late in life, as a committed intellectual, in the sense that Gramsci and Sartre conceived the term. In the first half of his career, he expressed his engagement through the societies he founded and supported and through his writings, as a cultural rather than a political activist. Ramos had, after all, started out as a late positivist, convinced

12. The Library was in temporary quarters in the Castillo de la Fuerza for several years.

of the possibilities of modernization, science, and progress in a society freed from superstition and irrational fears,¹³ and he wrestled only indirectly with the small p-politics of the first quarter-century of the Cuban republic. He was less interested in joining a political party or even the *tertulias* in cafés or private homes than in reading and hearing classical music. He seemed always to be making up for the time lost before he was able to complete his formal education, especially because he had always aspired to being recognized as a writer in the service of Cuba—which may sound a little cliché, but it is in fact what motivated his generation to a greater or lesser degree.

Although the term “intellectual” had not yet been coined, Ramos and his peers, individuals concerned with ideas, with theories and praxis, were successors of a line of erudite citizens engaged in furthering Cuba’s sovereignty, in affirming her dignity, in raising a national consciousness, in serving as the conscience of the nation—successors of teachers and writers who for these later generations had come to embody the virtue—the *virtus*—of the political person.

Today it is so refreshing and so very heartening to see young people in Cuba and in the diaspora rediscover Ramos—through a play, an essay, even an isolated complaint about the Cuban character or the state of Havana’s streets, or the wrenching dilemma of being absent and pining for the island or despairing of its future while living there—because it is his values and his passion that attract them and will inspire them, we hope, to move back from the disengagement that has afflicted them on both sides of the Florida Straits.

Bibliography

Primary sources: selected writings of José Antonio Ramos, cited or alluded to in this paper

1906. *Almas rebeldes, drama en cuatro actos*. Barcelona, Librería de Antonio López.

1908. *Humberto Fabra*. Paris, Garnier Hermanos, 2 vol.

13. His revulsion at superstition remained strong all his life. In the play *En las manos de Dios* (1933) he reaffirms his faith in science.

The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

1911. *Liberta. Novela escénica en cuatro jornadas*. Madrid, Imprenta y librería médica Casa Vidal.
1913. *Entreactos*. (Collection of essays, articles and reviews). Habana (Madrid) Ricardo Veloso, Editor, (Imprenta Helénica).
- 1913a. *Satanás; drama en un prólogo y dos actos*. Madrid, Imprenta Helénica.
1914. *Calibán rex. Drama político cubano en tres actos*. La Habana.
- 1914a. "La senaduría corporativa (Proyecto de reforma constitucional)," *Cuba contemporánea, revista mensual*, a.II, t. IV, no. 2, pp 134-155, febrero, 1914.
1916. "Sobre el teatro cubano," *La Discusión*, La Habana, abril 11 y 16, 1916.
- 1916a. "La primera comunión cívica," *Cuba contemporánea, revista mensual*, a.IV, t.XI, no.2, 103-130, mayo 1916.
- 1916b. "Por la patria y por la justicia," *Cuba contemporánea, revista mensual*, a.IV, t. XII, no. 2, 192-200, octubre 1916.
1918. *Tembladera, drama en tres actos*. La Habana, Imprenta "El Siglo XX." "Obra premiada por la Academia Nacional de Artes y Letras. Concurso de literatura 1916-1917."
1921. "Al volver a la Patria," *El Fígaro, revista universal ilustrada*, a. XXXVIII, no. 18, p. 257, junio 26, 1921.
- 1921a. "Crítica de la hora actual y ensayo de una nueva justificación de la República de Cuba," *El Fígaro, revista universal ilustrada*, Habana, a. XVIII, no. 37-38, noviembre 6-13, 1921.
1922. "Sentido económico de la emancipación de la mujer," *Cuba contemporánea, revista mensual*, a.X t. XXVIII, no. 109, 5-33, enero 1922.
1923. "La muerte de Carlos de Velasco," *Cuba contemporánea*. A.XI, tXXXI, no. 23, 253-256. Marzo 1923.
1924. "Los Estados Unidos y el patriotismo," *Cuba contemporánea, revista mensual*, a. XII, t. XXXIV, no. 136, 304-313.
1925. "¿Agradecimiento o servilismo? Una aclaración necesaria," *El Fígaro, revista universal ilustrada*. a. XLII, no. 7, p. 146. Habana, abril 5, 1925.
1926. *Coaybay*. Novela. La Habana, Imprenta "El Siglo XX." "Premio Minerva."
1927. "A los estudiantes de Cuba," *Cuba contemporánea*. a. xv, t. XLIV, no. 174-176, p. [162] - 172), junio-agosto, 1927.
1929. *Las impurezas de la realidad*. Novela. La Habana, 1929.
1933. *En las manos de Dios. Drama en un prólogo y dos actos*. México, Ediciones Botas.
1935. *Panorama de la literatura norteamericana (1600-1935)*. México, Ediciones Botas.
1936. *Caniquí*, Trinidad, 1830. La Habana, Cultural.
1937. "Cubanidad y mestizaje," *Estudios afrocubanos*, I, 1:92-113, 1937.
- 1937a. *La voz nueva de América*. Discurso de ingreso, leído por el Dr. José Antonio Ramos, miembro electo de la Sección de Literatura, en la sesión cele-

brada el día 21 de junio de 1937. Academia Nacional de Artes y Letras, impreso por Molina y Cía., Habana

1944. *FU-3001, comedia dramática en tres actos*. La Habana, Editorial Lex.

1944a. "The cultural pattern," Writers' Congress. Proceedings of the conference held in October 1943 under the sponsorship of the Hollywood writers' mobilization and the University of California, Berkeley and Los Angeles, 1944, pp 560-568.

B. Secondary sources

Barcia, María del Carmen. *Capas populares y modernidad en Cuba, 1878-1930*. La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2005.

Benda, Julien. *La trahison des clercs*. Paris, 1928.

Cairo, Ana. *El Grupo Minorista y su tiempo*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978.

Chongo Leiva, Juan. *El fracaso de Hitler en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.

Díaz Castañón, María del Pilar, comp. *Perfiles de la nación*. 2 volumes. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2004-2006.

Fernández, Frank. *Cuban anarchism: the history of a movement*. Translated by Charles Bufe. Tucson, See Sharp Press, 2001.

Guerra, Lillian. *The myth of José Martí: conflicting nationalisms in early twentieth-century Cuba*. Chapel Hill, N.C., University of North Carolina Press, 2005.

Iraizoz y de Villar, Antonio. *José Antonio Ramos*. Discurso de contestación al de ingreso de J.A.Ramos en la Academia Nacional de Artes y Letras, (...) 21 de junio de 1937, *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, La Habana, a. XXII, t. XIX, no. 4, 1937: 193-226.

Kapcia, Antoni. "Revolution, the intellectual and Cuban identity: a long tradition," *Bulletin of Latin American Research* 1(2), 1988:63-78.

Montes Huidobro, Matías. *El teatro cubano durante la República: Cuba detrás del telón*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.

Ortiz, Fernando. *Entre cubanos*. La Habana, 1913.

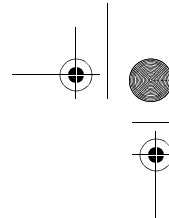
Pérez, Louis A., Jr. *Cuba under the Platt Amendment, 1902-1934*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1986.

----- *Intervention, revolution and politics in Cuba, 1913-1921*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1978.

----- *On becoming Cuban: identity, nationality, and culture*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.

Portuondo, José Antonio. "El contenido político y social de las obras de José Antonio Ramos," *Revista Iberoamericana*, XII(24), 1947:215-250. (Número especial dedicado a José Antonio Ramos.)

Rodríguez Alemán, Francisco P. *José Antonio Ramos: un hombre de su tiempo*. Santa Clara, Editorial Capira, 2003.



The First Generation of Intellectuals of the Cuban Republic: The Figure of José Antonio

------. "José Antonio Ramos y la identidad cultural," conferencia magistral, Coloquio sobre José Antonio Ramos, Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo y Valdor," La Habana, abril 2010.

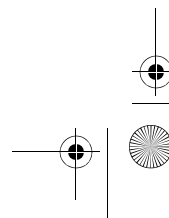
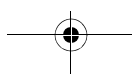
Rama, Angel. *La crítica de la cultura en América Latina*; selección, prólogos, Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez; cronología y bibliografía, Fundación Internacional Angel Rama. Caracas, Biblioteca Ayacucho, [1985] Rodríguez Alemán, Francisco.

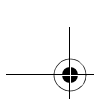
Roig de Leuchsenring, Emilio. *El Grupo Minorista de Intelectuales y Artistas Habaneros*. La Habana, Oficina del Historiador de La Ciudad de La Habana, 1961.

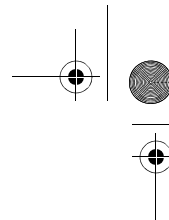
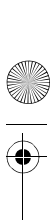
Said, Edward. *Representations of the intellectual. The 1993 Reith lectures*. New York, Pantheon, 1994.

Shaffer, Kirwin R. *Anarchism and countercultural politics in early twentieth-century Cuba*. Gainesville, University Press of Florida, 2005.

Wright, Ann. "Intellectuals of an unheroic period of Cuban history, 1913-1923. The 'Cuba Contemporánea' group," *Bulletin of Latin American Research*, 7(1), 1988:109-122.







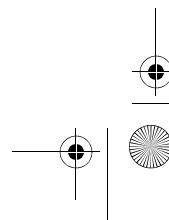
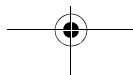
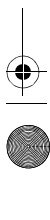
5 Death, socialism and The Death of Socialism in *El hombre que amaba a los perros* (Leonardo Padura Fuentes, 2010)

Stephen Wilkinson¹

Abstract: In the detective novels of Leonardo Padura Fuentes socialism, socialist figures and socialist ideas are only rarely mentioned or referred to explicitly. Fidel Castro is not mentioned by name at all. This is a curious and glaring lack in a body of work that is set in Havana during the year of 1989. However, this silence is broken by the polemical historical novel on the death of Trotsky, El hombre que amaba a los perros (Tusquets, 2010). This paper offers a reading of one short passage from this text using semiotic theory. In this passage, the end of Soviet socialism is blamed upon the crimes of Stalin and implies that Cuba too was victim to similar ills. However, the text also displays an intense intertextuality that allows for a deeper reading. The paper uncovers layers of meaning that suggest an adherence to Cuban revolutionary orthodoxy and the ideas of Fidel Castro. Its preoccupation with the recurrent themes of death and socialism, and in particular, the end of socialist utopianism as it was envisaged in the early 20th century, casts Cuba not as being part of a failed experiment but as being a noble exception that continues the struggle. While he is not mentioned by name, the presence of the “lider maximo” is heavily inferred within the text.

[...] Supe entonces que para muchas de mi generación no iba a ser posible salir indemnes de aquel salto mortal sin malla de resguardo: éramos la generación de los crédulos, la de los que románticamente aceptamos y justificamos todo con la vista puesta en el futuro, la de los que cortaron caña convencidos de que debíamos cortarla (sin cobrar por aquel

1. London Metropolitan University



trabajo infame); la de los que fueron a la guerra en los confines del mundo porque así lo reclamaba el internacionalismo proletario, y allí fuimos sin esperar otras recompensas que la gratitud de la Humanidad y la Historia; la generación que sufrió y resistió los embates de la intransigencia sexual, religiosa, ideológica, cultural y hasta alcohólica con apenas un gesto de cabeza y muchas veces sin llenarnos de resentimiento o de la desesperación que lleva a la huida, esa desesperación que ahora abría los ojos a los más jóvenes y les llevaba a optar por la huida antes incluso de que les dieran la primera patada en el culo. Habíamos crecido viendo (así éramos de miopes) en cada soviético, búlgaro o checoslovaco un amigo sincero, como decía Martí, un hermano proletario, y habíamos vivido bajo el lema, tantas veces repetido en matutinos escolares, de que el futuro de la humanidad pertenecía por completo al socialismo (a aquel socialismo que, si acaso, apenas nos había parecido un poco feo, estéticamente, sólo estéticamente grotesco e incapaz de crear una canción, digamos, la mitad de buena que “Rocket Man”, la tercera parte de hermosa que “Dedicated to One I love”: mi amigo y congénere Mario Conde pondría en la lista “Proud Mary”, en versión de Creedence). Atravesamos la vida ajenos, del modo más hermético al conocimiento de las traiciones que, como la de la España republicana o la de la Polonia invadida, se habían cometido en nombre de aquel mismo socialismo. Nada habíamos sabido de las represiones y genocidios de pueblos, etnias, partidos políticos enteros, de las persecuciones mortales de inconformes y religiosos, de la furia homicida de los campos de trabajo, del asesinato de la legalidad y la credulidad antes, durante y después de los procesos de Moscú. Mucho menos tuvimos la menor idea de quien había sido Trotsky ni de por qué lo habían matado, o de los infames arreglos subterráneos y hasta evidentes con de la URSS con el nazismo y con el imperialismo, de la violencia conquistadora de los nuevos zares moscovitas, de las invasiones y mutilaciones geográficas, humanas y culturales de los territorios adquiridos y de la prostitución de las ideas y las verdades, convertidas en consignas vomitivas por aquel socialismo modélico, patentado y conducido por el genio del Gran Guía del Proletariado Mundial, el camarada Stalin, y luego remendado por sus herederos, defensores de una rígida ortodoxia con la que condenaron la menor disidencia del canon que sustentaba sus desmanes y megalomanías. Ahora, a duras penas, conseguíamos entender cómo y por qué toda aquella perfección se había desmerengado cuando apenas se movieron dos de los ladrillos de la fortaleza: un mínimo acceso a la información y una leve pero decisiva pérdida del miedo (siempre el dichoso miedo, siempre, siempre, siem-

Death, socialism and The Death of Socialism in El hombre que amaba a los perros (Leon-

pre) con el que se había condensado aquella estructura. Dos ladrillos y se vino abajo: el gigante tenía los pies de barro y sólo se había sostenido gracias al terror y la mentira... Las profecías de Trotsky acabaron cumpliéndose y la fábula futurista e imaginativa de Orwell en *1984* terminó convirtiéndose en una novela descarnadamente realista. Y nosotros sin saber nada... O es que no queríamos saber?²

2. Leonardo Padura Fuentes, *El hombre que amaba a los perros*, Tusquets, Barcelona, 2010. pp.487-8:

I knew then that for many of my generation it would not be possible to escape scot free from that relentless mortal somersault: we were the generation of the gullible, of those who accept and justify everything romantically with an eye to the future, of those who cut cane convinced that we ought to cut it (and of course without being paid for that infamous work), the generation of those who went to war in the far corners of the world because that is what proletarian internationalism required, and there we went for no reward other than to expect the gratitude of Humanity and History; the generation that suffered and withstood the onslaught of sexual, religious, ideological, cultural and even alcoholic intransigence with scarcely a shake of the head and often without being filled with the resentment and the despair that leads one to escape, the despair that now opened the eyes of the youngest and led them to opt for flight even before they were given the first kick in the arse. We had grown up seeing a sincere friend, as Martí said, (that's how myopic we were) in each Soviet, Bulgarian and Czechoslovak; a proletarian brother, and we had lived under the motto, so often repeated every school morning, that the future of mankind belonged to socialism entirely (to a socialism that, if anything, just seemed a bit ugly to us, aesthetically, only aesthetically grotesque and incapable of creating a song, say, half as good as "Rocket Man," or three times less beautiful than "Dedicated to One I Love;" my friend and colleague Mario Conde, would add Creedence's version of "Proud Mary" to the list). We went through life cut off, in the most airtight fashion, from knowledge of the betrayals, like those of Republican Spain and the invasion of Poland that had been committed in the name of that same socialism. We knew nothing of the repression and genocide of peoples, ethnic groups and entire political parties, the deadly persecution of dissidents and religious believers, the murderous fury of the labour camps, and the murder of legality and credulity before, during and after the Moscow trials. Much less had we the slightest idea who Trotsky was or why they had killed him, or of the infamous backroom deals that the USSR made with Nazism and imperialism, of the conquering violence of the new Muscovite tsars, of invasions and the geographic, human and cultural mutilations of the rights of the acquired territories, and the prostitution of ideas and truths that were turned into slogans vomited by that model and patented socialism, led by the genius of the Great Guide of the World Proletariat, Comrade Stalin, and then patched over by his heirs, advocates of a rigid orthodoxy with which they condemned the slightest dissent from the canon that sustained their excesses and megalomania. Now, just barely, we came to understand how and why all that perfection had collapsed like a meringue when just two of the bricks of the fortress had slightly moved; the minimal access to information and a slight but decisive loss of the fear (always that said fear, always, always, always) out of which that structure had been distilled. Two bricks and it had collapsed: the giant had feet of clay and had been held aloft only through terror and lies ... Trotsky's prophecies were fulfilled and the imaginative futuristic fable of Orwell's *1984* eventually became starkly realistic. And we knew nothing ... Or did we not want to know? (my translations)

The speaking person in the novel is always, to one degree or another, an ideologue and his words are always ideologemes. A particular language in a novel is always a particular way of viewing the world, one that strives for social significance.

Mikhail Bakhtin

On December 22, 1991, Fidel Castro addressed the final session of the Congress of Education and Scientific Workers at the Conventions Palace in Havana. Discussing the events in the former COMECON countries that had plunged the country into its worst economic crisis since the start of the Revolution, he said:

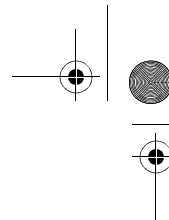
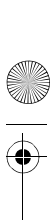
No hubo realmente una revolución en los países de Europa del este. De ahí hay que excluir a la URSS, naturalmente; en la URSS sí hubo una revolución, es la verdad. Es sumamente triste ver cómo, después de logros tan gigantescos, han dejado que eso se desmorone o se desmengué.³

The next day Castro spoke again, this time at a meeting of Trade Union leaders at their Havana headquarters on the problems facing the country and the city as a consequence of the collapse of the Soviet Union. The workers had made an 'incredible' effort he said, to have completed 85 per cent of the annual plan for the city with only 35 per cent of the resources. In summing up the cause of the difficulties that faced the country he said:

¡Quién iba a pensar que la URSS, ese país que resistió al fascismo, que resistió las intervenciones, cuando la revolución, de numerosas potencias occidentales, que se enfrentó a los millones de hombres y decenas de miles de tanques y de aviones con que lo atacó Hitler, que luchó en Leningrado durante 900 días de cerco, que luchó en Moscú, luchó en

3. Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del comité central del partido comunista de Cuba y presidente de los consejos de estado y de ministros, en la clausura del VII congreso del sindicato nacional de trabajadores de la educación, la ciencia y el deporte, efectuada en el palacio de las convenciones, el 22 de diciembre de 1991. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1991/esp/f221291e.html> (Accessed 04/20/10)

'There was never a real revolution in the East European countries. We have to exclude the USSR from that. In the USSR there was a revolution. That is the truth. It is very sad to see how after such gigantic achievements they have let it collapse, or crumble.'



Death, socialism and The Death of Socialism in El hombre que amaba a los perros (Leon-

Volgograd y luchó en tantas partes se iba a desmerengar de esa forma!
*¡Quién lo iba a decir!*⁴

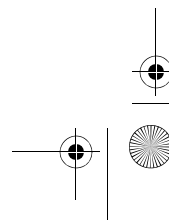
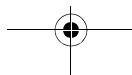
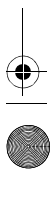
I begin with these quotes because I believe that the *Comandante en Jefe* can add to his numerous oratorical achievements the invention of the verb ‘desmerengar.’ Following my research (admittedly confined to internet searches and the perusal of various Spanish dictionaries) I would suggest that these are the first two occasions in history when this word has been recorded as uttered. There is a verb ‘merengar’ in Spanish that translates into English as ‘to whip up’—as in the act of preparing a cake. The product of such whipping up—of the whites of eggs is a word that is synonymous in English—*un merengue*.

The usage of this neologism in this context is evocatively metaphoric and can be interpreted in two ways, I would suggest. Firstly, if the Soviet Union collapsed, it would be fair to adduce, it is saying it collapsed like a merengue would collapse and merengues, as we know, are rather grand but somewhat insubstantial creations: hollow and very brittle. Alternatively, the verb could be translated literally: to “dewhip” evoking an act perhaps akin to unravelling. Either interpretation would infer that the *Comandante* thinks there was something less than sound or solid in the make up of the Soviet Union that allowed it to destruct.

It was the discovery of the use of this word to describe what happened to the Soviet Union in Leonardo Padura’s latest novel *El hombre que amaba a los perros* (2010) that alerted my attention and aroused my curiosity.

4. Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del comité central del partido comunista de Cuba y presidente de los consejos de estado y de ministros, en el encuentro de dirigentes sindicales, efectuado en la CTC nacional, el 23 de diciembre de 1991. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1991/esp/f231291e.html> (Accessed 04/10/10)

‘Who would have thought that the USSR, the country that resisted Nazism, that resisted the interventions by many Western powers at the time of the revolution, that confronted the millions of men and tens of thousands of tanks and planes Hitler attacked them with, that fought in Leningrad for 900 days of siege, that fought in Moscow and Volgograd, and fought everywhere, was going to fall apart in that way?’



Ahora, a duras penas, conseguíamos entender cómo y por qué toda aquella perfección se había desmerengado cuando apenas se movieron dos de los ladrillos de la fortaleza: un mínimo acceso a la información y una leve pero decisiva pérdida del miedo (siempre el dichoso miedo, siempre, siempre, siempre) con el que se había condensado aquella estructura.⁵

So close is this to the words of the *Comandante* that is indisputably an occurrence of intertextuality and, I would vouchsafe a usage that is entirely unconscious on the part of the author. I say this with some confidence since the complete absence of any direct reference to the figure of Fidel Castro is a remarkable feature of Padura's fiction. The name of the *Comandante* or for that matter, any of the euphemisms that Cubans employ for him are hardly detectable in any of Padura's works. My suggestion here is that the presence of this neologism or 'Castroism' occurs here because the verb/metaphor has become what Frederic Jameson would call a 'commonplace' in Cuba and that it is an example of what Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva and Jameson would call an *ideologeme*—a basic unit of ideology.⁶

First a general point that I feel is not insignificant and is perhaps related to the implication inherent in the use of 'desmerengar' by the *Comandante*. The interpretation suggests that the Soviet Union collapsed because it lacked something, it lacked authenticity. The fact that the *Comandante* says it this way makes it now possible in Cuba to criticise the Soviet Union and to analyse its collapse critically. It actually makes the whole project of the novel possible, which is to expose the failures and betrayals of Stalin and to blame him and his legacy for the ultimate failure of Socialism in the 20th Century. The presence of this utterance legitimates the ideological arguments being made.

5. Leonardo Padura Fuentes, *El hombre que amaba a los perros*, op. cit. p.488

6. Frederic Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981 p. 76. Defines ideologemes as: 'the smallest intelligible unit of essentially antagonistic discourses of social classes.' Julia Kristeva, 'The Bounded Text' in Leon S. Roudiez ed. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Basil Blackwell, Oxford, 1987. p. 36: 'The ideologeme is the intersection of a given textual arrangement (a semiotic practice) with the utterance (sequences) that it either assimilates into its own space or to which it refers in the space of exterior texts (semiotic practices).'

Death, socialism and The Death of Socialism in El hombre que amaba a los perros (Leon-

The absence of a direct reference to Castro in the novels of Padura Fuentes is almost matched by the absence of the word Socialism. For example, while the 'S' word does occur in the four novels that form the first tetralogy of the detective series, it is very infrequent. By using Word documents of the translated version of the books provided to me by the English language publishers, Bitter Lemon Press, a search for the terms 'socialist' and 'socialism' revealed that these words only occur 12 times, a remarkable fact given that the novels were written in a socialist country, set in a time when socialism was in crisis and in which the word is a part of the everyday discourse, in newspapers, TV, school curricula, on slogans painted on walls, etc. This is intentional. In marked contrast to prior Cuban detective novels and to international acclaim, Padura Fuentes is admired for the way he avoids the ideological didacticism that characterized the Cuban genre in the 'Soviet period.' Instead of eulogizing socialist heroism and extolling socialist values, the discourse avoids mention of the concept and when it does it does so in overwhelmingly ironic and parodying ways and almost invariably in relation to the Soviet Union. In these texts, Socialism is what was termed 'really existing Socialism' and within the Havana described it is not 'socialismo o muerte' that prevails, but rather it seems 'socialismo esta muerto.' In some novels it appears even more 'dead' than in others.

So in this sense, being a novel about the death of Trotsky, we can also read *El hombre que amaba a los perros*, (its title is borrowed from a Raymond Chandler short story) as a detective story in which the assassination of Trotsky serves as a metaphor for the murder of the concept of socialism, its hope and utopian ideal.⁷

To return to the passage I am analysing here: It comes towards the end of the book and is a reflection by Iván, the mischievously Russian-named Cuban who is the metafictional author/narrator of the story. This is his bitter realisation of the truth about Stalinism that his sojourn into the story of Trotsky has wrought. It therefore serves as a

7. Raymond Chandler, 'The Man Who Liked Dogs' in *Killer in the Rain*, Penguin, London, 1966 pp.67-126.

summation of the main theme of the novel. It is an intense distillation and contains a multiplicity of meanings.

Note how the narrative position changes: It begins with certainty in the first person singular: 'Supe entonces...' and ends with the admission in the first person plural: 'Y nosotros sin saber nada... O es que no queríamos saber.' We might ask as Barthes did 'who is speaking thus?'⁸ Is it Ivan? Is it Padura himself? Is it the whole Cuban nation? Or is it, perhaps Fidel Castro using what the British call the 'Royal we' as he is wont to do?

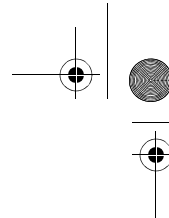
We/they were, the speaker says: 'la generación de los crédulos'—another reference to past texts. In the novel *Paisaje de otoño* for example the detective Mario Conde and his chums agree that they are 'una generación escondida': ¿Te acuerdas de eso, Miki, la generación escondida? Al final iban a ser tipos tan jodido como yo, sin cara y sin expectativas y sin nada que decirle a sus propios hijos.⁹

This is so very close to Hemingway's 'Lost Generation' that it cannot be a coincidence. 'Lost generation' is a phrase that appears at the front of Hemingway's 1926 novel, *The Sun Also Rises*. Hemingway attributed its origins to Gertrude Stein who used it to describe the disillusioned young Americans who had survived World War I and who seemed to end up in France with no real purpose.

The pertinence of this connection is in the realization that the phrase came to define a sense of moral loss and aimlessness to which the interwar generation of American writers belonged. The First World War seemed to destroy for many the idea that if you acted properly, good things would happen. So many good young men went to war and died, or returned damaged, both physically and mentally, that their faith in the moral guideposts that had given them hope before, were no longer valid...they were 'Lost.'

8. Roland Barthes, 'The Death of The Author' in David Lodge Ed. *Modern Criticism and Theory*, Pearson, London, 2008. pp. 313-16

9. Leonardo Padura Fuentes, *Paisaje de otoño*, Tusquets, Barcelona 1998 p. 249 'Miki, do you remember the hidden generation? In the end they'd be as fucked as I was, faceless no-hopers with nothing to tell their own children.'



Death, socialism and The Death of Socialism in El hombre que amaba a los perros (Leon-

The symbol of this loss in the detective novels is embodied in such characters as Skinny Carlos who went to fight the good fight in Angola and was permanently crippled as a consequence. Skinny Carlos can be read as a metaphor for the crippled experiment of socialism. The effect of the collapse of the Soviet Union and the crisis it caused both materially and spiritually in this generation had the equivalent effect as the First World War had on Hemingway's. Socialism, because by its nature is inevitably an optimistic and forward looking ideology, can only be referred to ironically and as 'dead.' This is the silent, unconscious and omitted meaning that floats beneath the surface of the discourse in the anterior detective novels but has been brought to the fore in this latest offering. *El hombre que amaba a los perros* can therefore be read as a coming out novel, one in which the author is making absolutely explicit what he has been implied in his entire anterior oeuvre.

In a feat of delectable self conscious and self referential intertextuality we are told how Soviet socialism was ugly and incapable of the artistic achievements of its capitalist rival:

...incapaz de crear una canción, digamos, la mitad de buena que "Rocket Man", la tercera parte de hermosa que "Dedicated to the One I love": mi amigo y congénere Mario Conde pondría en la lista "Proud Mary," en versión de Creedence).¹⁰

In the end the Soviet empire is brought down because it is built on feet of clay:

...un mínimo acceso a la información y una leve pero decisiva pérdida del miedo (siempre el dichoso miedo, siempre, siempre, siempre) con el que se había condensado aquella estructura. Dos ladrillos y se vino abajo: el gigante tenía los pies de barro y sólo se había sostenido gracias al terror y la mentira... Las profecías de Trotski acabaron cumpliéndose y la fábula futurista e imaginativa de Orwell en 1984 terminó convirtiéndose en una novela descarnadamente realista.¹¹

10. Leonardo Padura Fuentes, *El hombre que amaba a los perros*, op. cit. p.488

11. Ibid. p.488

This is a singular reading of *1984*—a novel that can be read as something other than an allegory of the Russian Revolution but there is little room for doubt here. The death of socialism and the death of Trotsky are inextricably connected. But is not the fact that Cuban socialism survived an indication that it does not share these traits? Is not the fact that a Cuban can make the comparison between western rock music and the Pop music produced in the Soviet Union an indication that it is different? The text contains a huge clue to what the difference might be:

Habíamos crecido viendo (así éramos de miopes) en cada soviético, búlgaro o checoslovaco un amigo sincero, como decía Martí, un hermano proletario...¹²

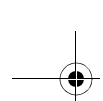
Ah Martí! This could indeed be Castro speaking. Is it not the apostól Martí who makes the Cuban case different? Is it not the morality of Martí that guarantees a Cuban innocence of the crimes of Stalin? That bestowed upon the island the role of David against the US Goliath? That makes it continue when others faltered? As the *Comandante* said on the night he used *desmerengar* for the second time:

Nuestro pueblo noble, nuestro pueblo heroico, nuestro pueblo que siempre siguió una política de principios a lo largo de su historia y que no quiso dejarse tragar por el coloso del norte, hoy, cuando todo eso ha ocurrido, se mantiene firme, ¡es digno de la admiración del mundo!¹³

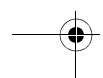
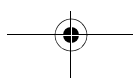
Padura Fuentes is considered as a transgressive dystopian author who challenges the Cuban orthodoxy. However, although these texts may appear to attack Socialism, I think I have demonstrated that it is evidently possible to read them quite differently. He may not be mentioned by name but by inferring the discourse of the *Comandante*, we can see how on a deeper level faithful these texts are to the ideology

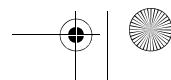
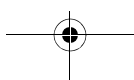
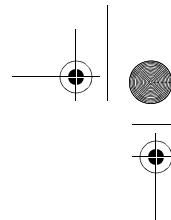
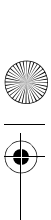
12. Ibid.

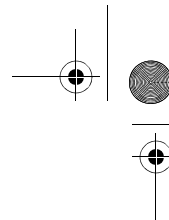
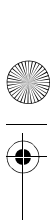
13. Fidel Castro 23 Dec. 1991. *ibid.* 'Who could have imagined that our noble people, our heroic people, our people who have always followed a policy of principle throughout their history, and refused to be swallowed by the colossus of the North, that today, when all this is happening, they continue to be firm. They are worthy of the admiration of the world. They are worthy of the admiration of the world.'



Death, socialism and The Death of Socialism in El hombre que amaba a los perros (Leon-
of the revolutionary project. Despite Castro's absence by name, he
nonetheless remains. To paraphrase Barthes: The continuation (if not
exactly the birth) of socialism in Cuba is at the cost of its death in the
USSR.







6 La Habana, ciudad del desencanto en la narrativa de Padura Fuentes



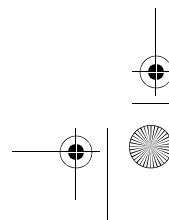
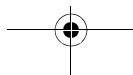
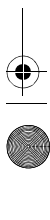
Paula Garcia Talavan¹



La ciudad constituye uno de los espacios privilegiados de la novela policial desde sus orígenes, la cual, por su parte, ha demostrado ser un género capaz de renovarse en cada época y de servir como vehículo de la expresión de las inquietudes que caracterizan a las sociedades occidentales en cada momento histórico. Efectivamente, la novela detectivesca surge a mediados del siglo XIX para destacar y reforzar los signos de la actual sociedad burguesa, instalada en las ciudades, y de su ideología. Así, en las clásicas novelas de enigma, aunque el crimen se produce casi siempre en el interior de una habitación cerrada, el marco en el que se desarrollan los relatos es la ciudad moderna.² Hay que señalar, no obstante, que, en estos casos, la ciudad aparece apenas dibujada con cuatro trazos, ya que todo el interés se centra en la reso-

1. Université de Paris Sorbonne (Paris IV).

2. En estas ciudades hay tranvías, barcos de vapor, hoteles, teatros, comercios, callejuelas oscuras, crímenes y, sobre todo, una institución policial organizada, cuya aparición, como explica José Colmeiro, “es paralela al fenómeno de la explosión urbana moderna, y a la fundación de la novela policiaca” (Colmeiro, 2009: 55).



lución del enigma que ha quebrantado la paz y la estabilidad del espacio privado de la burguesía;³ esto se logra gracias a la intervención de un detective absolutamente racionalista, que manifiesta una perfecta adhesión a la cosmovisión burguesa.

Con la evolución realista que el género experimenta en las novelas del *hard-boiled* norteamericano, se produce un cambio en el planteamiento espacial del relato: el crimen sale a la calle, al espacio público, y un nuevo detective, desposeído de los atributos del detective clásico, vaga por ellas descubriendo al lector el crimen y la corrupción que llenan la ciudad norteamericana del primer cuarto del siglo XX. El enigma pierde interés y el objetivo es, ahora, retratar el estado de la ciudad para hacer una crítica de las desigualdades sociales que en ella se han ido generando.

En el caso de la novela policial escrita en América Latina, hay que señalar que ésta adoptó el modelo anglosajón del *whodunit* o novela de enigma en sus orígenes, a finales del siglo XIX, siguió los pasos del policial metafísico y metaliterario de Borges en los años cuarenta, y del *roman policier*, principalmente de Simenon, en los cincuenta; se decantó por el *hard-boiled* norteamericano hacia finales de los sesenta y, desde la década de los ochenta, viene dando ejemplos de una nueva modalidad literaria en la que el concepto de ciudad adquiere un peso fundamental como entramado dramático y como organismo vivo y cambiante dentro de la narración. Nos referimos a la novela neopolicial latinoamericana,⁴ en la cual, como explica Leonardo Padura Fuentes—máximo exponente de este tipo de texto en la isla de Cuba y cuya narrativa será estudiada en este trabajo—, se producen los siguientes cambios:

Primero, [la] disminución de la importancia del enigma como elemento dramático fundamental. Segundo, una preferencia por los ambientes marginales para el desarrollo de las historias y la significación dramática. Tercero, [se acude] a determinadas formas de la cultura popular, incorporándolas a la creación literaria [...]. Cuarto, [se emplea] un lenguaje fundamentalmente literario pero a la vez desembozado e

3. Para un análisis detallado del espacio en la novela policial, ver Iván Martín Cerezo (2006: 76-82).

irreverente: un lenguaje que trata de expresar las vivencias de la vida cotidiana. Quinto, [...] [se] renuncia a crear grandes héroes. (Padura, 1995: 60)

Y, como precisa posteriormente, esta nueva novela policial “centra su interés en los mundos citadinos y contemporáneos, en los cuales conviven el crimen y la vida, la violencia y la realidad más rampante y esencial de un universo abocado a todas sus crisis políticas, económicas, morales y culturales” (Padura, 2003:12). A esto podemos añadir la apreciación de Paco Ignacio Taibo II, para quien la novela neopolicial se caracteriza por “la obsesión por las ciudades [y] una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad política” (Argüelles, 1990:14).

Teniendo en cuenta estos datos, podemos decir que los escritores de la novela neopolicial se implican en un proyecto ideológico y estético que surge de una realidad concreta y que responde a una necesidad artística determinada. La realidad a la que se enfrentan es la de unas sociedades que, plenamente incluidas en el sistema del mundo capitalista, sienten el peso de la decepción posmoderna instaurado en las actuales sociedades europeas y norteamericanas, antes incluso de haber alcanzado su propia modernidad; del progreso, como indica Esperanza López Parada, “se sufren sus peores consecuencias, caos, ruido, polución, violencia, los síntomas de la ferocidad y el salvajismo en que devienen los hombres sometidos a la férula de un presunto desarrollo” (López Parada, 2007: 224-225). La necesidad artística de estos escritores es, pues, la de realizar una revisión crítica de las histo-

4. Bajo el término “neopolicial” se inscriben también las novelas de los españoles Andreu Martín, Juan Madrid y Francisco González Ledesma, seguidores de la estela iniciada por Manuel Vázquez Montalbán, y las de los brasileños Rubem Fonseca y, posteriormente, Patricia Melo. Por esta razón, cabría hablar de “neopolicial iberoamericano”, como hace Leonardo Padura Fuentes en su artículo “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica” (1999: 41). Por cuestiones prácticas, en este artículo nos referimos exclusivamente a la realidad de los países latinoamericanos y al tipo de narrativa practicada por escritores como Paco Ignacio Taibo II, Ramón Díaz Eterovic, Mempo Giardinelli y Leonardo Padura, quienes marcan el inicio de esta nueva práctica textual en sus respectivos países. Por ello, nos permitimos hablar de neopolicial latinoamericano, teniendo en cuenta que, aunque existen lazos evidentes entre los autores antes citados, los últimos pertenecen a una realidad y a unas sociedades con características particulares, tal y como puede verse reflejado en sus textos.

rias oficiales, demostrando sus inexactitudes, y la de construir la imagen plural, diversa y caótica de la realidad que se vive en sus respectivos países.

En el caso de Cuba, tanto la evolución de sus ciudades como la dirección tomada por este tipo de narrativa se ven afectadas por una circunstancia exclusiva dentro del territorio de América Latina: el triunfo de la revolución en 1959. A partir de este momento histórico, todo en Cuba, incluida la cultura, comienza a organizarse y a reconstruirse desde una perspectiva socialista. De la ciudad sólo diremos que ésta fue considerada foco de corrupción y dejada a un lado por el movimiento revolucionario, el cual, como explica Ineke Phaf, concentró sus esfuerzos en la mejora de las condiciones rurales y en el control nacional de las finanzas y de la producción cultural, la cual, desde ese momento, debía ponerse al servicio de los campesinos y de los obreros cubanos (Phaf, 1990: 66-67). A diferencia de lo que ocurre, a partir de la década de los sesenta, en las principales ciudades de Latinoamérica, que comienzan a desbordarse y a tomar una fisonomía diferente con suburbios y ciudades satélite, en Cuba, precisamente en esos años, se detiene el crecimiento de la ciudad. Desde 1959 hasta hoy, La Habana no ha crecido físicamente y, a nivel arquitectónico, sigue manteniendo cierta homogeneidad. Asimismo, su estructura, en lo que se refiere al estilo, al espacio habitado y a la distribución de la arquitectura, hecha en función de las posibilidades económicas de las personas que vivían en cada uno de esos lugares antes de la revolución, no se ha modificado. Sin embargo, se ha producido una redistribución del espacio urbano que ha alterado la estratificación mantenida hasta entonces y esto ha conducido a la mezcla de gente de distintos orígenes y de distintas posibilidades económicas en los mismos espacios.

En el ámbito de la literatura, se confirió especial atención a la cuestión de la identidad cubana, se favoreció la producción de una literatura nacional y, como hemos anunciado, se convirtió en un objetivo esencial del Estado revolucionario la popularización de la misma, sin olvidar que la desaparición del mercado, la centralización de las edito-

riales y la regulación por parte del gobierno de los parámetros que la obra debía cumplir para ser publicada fueron, sin duda, aspectos que marcaron definitivamente la trayectoria de la producción literaria en el espacio de la isla.

Por todas estas razones, se entiende que mientras la mayor parte de las novelas latinoamericanas, siguiendo la línea del *hard-boiled* norteamericano, se nutren de personajes de los bajos fondos y de ambientes marginales, y comienzan a dar cuenta de realidades caóticas y violentas, en Cuba, se imponga la práctica de la novela policial revolucionaria o de contraespionaje, impulsada por el nuevo régimen y convertida en eficaz medio de difusión del discurso oficial.⁵ Este tipo de novelas tiene normas literarias muy definidas en Cuba, su intención es absolutamente didáctica y su ideología de base es la del Estado revolucionario. De manera que muchas de ellas caen en el teque, es decir, en la vacía repetición de ciertos esquemas.⁶ El reflejo de la ciudad en este tipo de narraciones es superficial, debido a su esencial esquematismo. Muchas de ellas se ubican en zonas rurales y, cuando la acción se desarrolla en La Habana, como ocurre en *Enigma para un domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas Acuña, se sitúa en un momento anterior a la revolución; más concretamente, en este caso, en 1951.⁷

Es ya a principios de los años ochenta, cuando escritores como Daniel Chavarría y Justo Vasco proporcionan una visión más crítica y más dura de la ciudad de La Habana después de la revolución. Ambos autores inician un acercamiento al lenguaje habanero de ese momento,

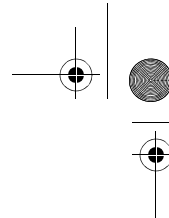
5. El gobierno revolucionario apoyó la creación de la Asociación de escritores de novela policial, así como de algunas revistas centradas en el tema policiaco, como es el caso de *Enigma*, e inauguró, en 1972, el Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, donde se otorgaba el premio nacional a la mejor novela policial cubana.

6. En estas novelas ocurre siempre lo mismo: el cuerpo policial del Estado se enfrenta a los contrarrevolucionarios que planean derrocar el régimen. Toda una red de grupos de trabajo (delitos económicos, tráfico de divisas, entre otros) participa en la resolución del caso. El pueblo también colabora con el cuerpo policial porque con ello ayuda a su propia clase, que ahora está en el poder político. Por supuesto, al final triunfa la revolución, que brinda al criminal la posibilidad de redimirse.

7. De esta novela cabe señalar que, si bien contiene todos los rasgos de la novela revolucionaria, es una novela destacable, como explica José María Fernández Pequeño, "gracias a su intriga bien conducida y a su cuidadosa realización técnica" (Fernández Pequeño, 2008: 535).

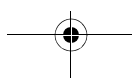
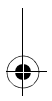
incluyendo numerosas voces y modos de habla, especialmente del registro coloquial. Sin embargo, su interés por caracterizar la ciudad es prácticamente lingüístico, ya que esa utilización del lenguaje no viene acompañada de una mirada hacia dentro de la sociedad como la que sí podemos observar en la narrativa de Padura, quien, por primera vez en Cuba y ya en los años noventa, escoge el género policial para examinar con detalle la realidad cubana y poner al descubierto sus disfuncionalidades.

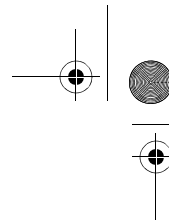
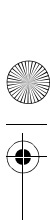
Con este objetivo, Padura da vida al teniente Mario Conde, quien recorre las calles de La Habana, haciendo un recuento de sus virtudes y de sus miserias, sobre todo de sus miserias, a lo largo de las novelas que componen la serie de “Las cuatro estaciones”—*Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998)—y de las subsiguientes *Adiós, Hemingway* (2003) y *La neblina del ayer* (2005). En todas estas novelas, la trama se ubica, además de en un espacio geográfico concreto, en un momento histórico preciso. Las novelas que componen la serie de “Las cuatro estaciones” tienen lugar en las diferentes estaciones del año 1989: *Pasado perfecto* se inicia en invierno, a principios de enero; *Vientos de Cuaresma* transcurre en primavera; *Máscaras*, en verano, y *Paisaje de otoño*, como su título adelanta, en la estación más propicia para los huracanes; y con un huracán, augurio de malos presagios para el futuro de los cubanos, se cierra el ciclo de novelas y el año de 1989. A lo largo de estas novelas, Conde, como le llaman sus amigos, trabaja como policía del Estado, como no podía ser de otro modo en la Cuba de esos años, y, a medida que va desarrollando la investigación de distintos crímenes producidos en La Habana, va descubriendo el actual estado de deterioro de la ciudad y de sus habitantes. Pero su actividad no se queda ahí, ya que en su faceta de “jodido recordador”, tal y como decide apodarle su fiel amigo Carlos, el Flaco, Conde vuelve la vista atrás y trae a la memoria la dureza con la que su generación fue educada durante los años del Pre en la década de los setenta, así como la represión cultural y sexual a la que se vio sometida la población durante esos años. De esta forma, se obtiene una clara visión de cómo ha ido evolucionando la



ciudad hasta el presente y, en ella, sus habitantes, quienes, en los albores de una profunda crisis, ven cómo sus sueños se disuelven en medio de una ciudad en ruinas. En *Adiós, Hemingway*, ubicada ocho años después, en el verano de 1997, cuando lo peor del “periodo especial” ya ha pasado, Conde ha dejado el cuerpo policial y ahora se dedica a la compra venta de libros viejos. No obstante, la posibilidad de reconciliarse con la figura de ese escritor, a quien profesa una compleja relación de admiración y rechazo, le incita a involucrarse en la investigación del asesinato de un policía norteamericano, muerto entre 1957 y 1960 a causa de dos disparos, y que aparece semienterrado, después de un vendaval, en Finca Vigía, donde Hemingway viviera justo en esos años. El nuevo encargo le lleva entonces a viajar a su infancia, traída al presente por el nítido recuerdo de aquel día de 1960, cuarenta años atrás, en que conoció a Ernest Hemingway en una pequeña caleta de Cojímar, donde su abuelo Rufino le había llevado a comer un helado. Por último, en *La neblina del ayer*, Conde invierte su tiempo en encontrar libros interesantes para compradores concretos en las grandes bibliotecas de las que un día fueran familias aristocráticas y que hoy, a principios del siglo XXI, más exactamente en el año 2003, venidas a menos, se ven obligadas a deshacerse de ellas para obtener un sustento. En esta novela se aprecian los cambios que se fueron produciendo en el país con la llegada de la revolución y cómo éstos afectaron a los distintos estratos de la sociedad. Pero, sobre todo, se muestra la situación que se está viviendo en Cuba a principios del siglo XXI y la manera de la que el ciudadano cubano tiene que adaptarse a esa nueva realidad, en la que se ha producido un cambio de valores, de posiciones y de posibilidades económicas que ha alterado completamente la vida en la ciudad.

En estas novelas, calificadas por el propio Padura como “falsas policiales” (Epple, 1995: 57), el enigma se encuentra diluido, casi difuminado, y lo importante es el análisis crítico de la realidad, el cual sólo podía realizarse a través de la mirada de un personaje tan psicológicamente complejo como Conde, un tipo solitario, pesimista y escéptico que, aunque es policía, siempre quiso ser escritor, y que goza de

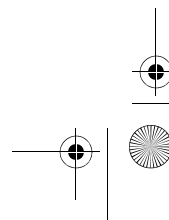
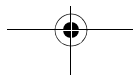
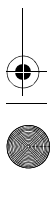


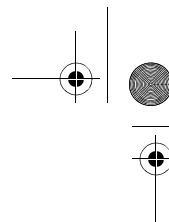
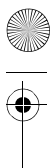


fomación intelectual, de cierta cultura y de cierto conocimiento de la historia. Y son precisamente su inteligencia, su sensibilidad y su capacidad de análisis y de síntesis las que le permiten interpretar los signos de la ciudad desde un punto de vista distinto del de otros personajes de la novela policial. Así, en su recorrido por los distintos barrios de la ciudad, Conde va describiendo lo que ve, no solamente desde el punto de vista arquitectónico o del estado físico de las calles, de los edificios y de sus gentes, sino desde el punto de vista de lo que ese lugar ha significado históricamente y de lo que significa socialmente en ese momento.

Centrémonos, por ejemplo, en el caso del barrio de Conde, el cual nos es presentado en *Pasado perfecto* como el barrio de la Víbora, aunque si le preguntáramos a Padura, él nos diría que, si bien nunca aparece nombrado, el barrio de Conde es el de Mantilla, un barrio popular, alejado del centro, pegado a La Víbora y que es el barrio del propio escritor, donde creció y donde vive actualmente. De este barrio, sabemos cómo y cuándo fue fundado, cómo ha ido evolucionando hasta unirse a la ciudad y cómo, a partir de ese momento, comenzó a modernizarse y a llenarse de comercios. Tristemente, lo que ahora observa Conde es una calle sucia y mal pintada en la que faltan muchos lugares entrañables de la memoria como el puesto de fritas del Albino, la panadería ahora demolida, el bar del Castillito, la guarapera de Porfirio, la sociedad de los guagüeros, la barbería de Chilo y Pedro y la más notable de todas las ausencias, “la valla de gallos donde se forjaron todos los sueños de grandeza de su abuelo Rufino el Conde” (Padura, 2007b: 85). Además, la mirada de Conde constata con nostalgia como el esplendor y el bullicio del barrio de su infancia se han transformado en el desolador espectáculo “de los latones de basura en erupción, los papeles de las pizzas de urgencia arrastrados por el viento, el solar donde había aprendido a jugar pelota convertido en depósito de lo inservible” (Padura, 2007a: 18).

Pero Conde sale de su barrio y pasa también por las zonas más deterioradas del centro de la ciudad, destacando la miseria de sus calles, de sus viviendas y de sus gentes. Desde una azotea del barrio de

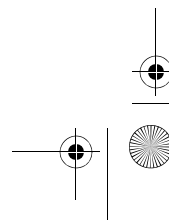
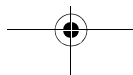
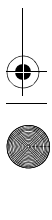




Atarés, por ejemplo, observa una panorámica del lugar: “con sus tenderas de ropa gastada, las ruinosas casetas de cría de palomas y cerdos, las desvencijadas antenas de televisión, los improvisados techos de zinc [...], las azoteas heridas de muerte, las paredes agrietadas, las escaleras precarias, las puertas huérfanas de pintura pero plagadas de pestillos y cerraduras, las calles malolientes” (Padura, 2008: 314). También se nos muestra cómo la violencia ha aumentado en estas zonas— en Atarés, han matado a Juan el Africano, informador del Conde, y el mismo Conde recibe una paliza por buscar información en un lugar donde, por su condición de policía, no es bienvenido—; pero también se ve que esta violencia se extiende por toda la ciudad. En todo caso, la violencia que se vive en La Habana nada tiene que ver con la violencia depravada de otras capitales latinoamericanas,⁸ tal y como muestra Padura en sus novelas, donde no hay escenas de tiroteos, apenas aparecen uno o dos asesinatos en cada una de ellas y Conde va desarmado la mayor parte del tiempo. Respecto a este hecho, hemos de subrayar que las historias que Padura construye son posibles dentro del contexto social cubano y no violentan en absoluto su lógica; de ahí que lo que percibimos en sus textos no sea tanto una violencia criminal sino más bien espontánea, fruto de la crispación de unas personas sometidas a la presión cotidiana de la subsistencia.

En su extenso recorrido por la ciudad, Conde llega también a las zonas antes aristocráticas de La Habana, como el Vedado, Miramar y algunos sectores de Santos Suárez, de las cuales se nos ofrece un panorama poco consolador. Como constata el protagonista, las pretensiones de sus edificios coloniales y de los construidos durante la etapa republicana chocan con la miseria nacional y con su propio aspecto de abandono y decrepitud. Sea como policía o como buscador de libros, Conde accede al interior de las casas, descubre que éstas están tan arruinadas por dentro como por fuera y destaca la incongruencia de

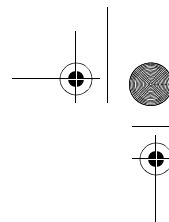
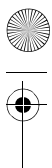
8. Efectivamente, como señala Janett Reinständler, “a esta ciudad no la caracterizan ni la expansión demográfica ilimitada, ni una criminalidad excesiva o un desnivel social extraordinario; algo que, según Hans-Otto Dill (Dill, 1992: 167-178), se explica en razón de su desarrollo geográfico, demográfico e histórico-cultural, y de su distinto régimen político-social” (Reinständler, 2000: 91).



los techos altos, las cornisas abofadas o los ventanales con vitrales de estampas caballerescas junto a aquel enorme espacio vacío, exento de cualquier objeto decorativo. Éstas son las casas que dejaron los aristócratas al salir de Cuba, con la llegada de la revolución, y que se convirtieron en las nuevas viviendas de las personas reubicadas allí por el gobierno; también es posible que éstas sigan habitadas por sus propietarios originales o por sus herederos, quienes, en cualquier caso, presionados por todo tipo de carencias, no pueden mantener la grandeza que tuvieron un día estas construcciones, ahora inquietantes y desoladas. Conde advierte también que, entre tanta dejadez, el interés por la cultura ha pasado a un segundo plano, que las bibliotecas de las grandes mansiones han sido saqueadas por compradores oportunistas y que “verdaderos tesoros del fondo bibliográfico cubano y universal e, incluso, manuscritos definitivamente irrecuperables” (Padura, 2008: 77) han sido sacados del país.

A pesar de tanta desidia, Conde se topa con algunos barrios que se mantienen cuidados y elegantes, como el Casino Deportivo, donde las casas siguen pintadas, los jardines cuidados y los Ladas, los Moskovichs y los Fiats polacos de reciente adquisición se observan aparcados frente a ellos (Padura, 2007b: 52). Esto es así, como repara Conde irónicamente, porque a los nuevos dirigentes les han tocado las mejores casas en el reparto que, del nuevo espacio disponible, hizo el gobierno revolucionario.

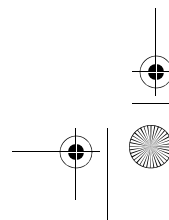
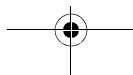
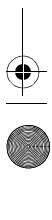
Como acabamos de ver, la mirada que Conde hace de la ciudad nos permite reconstruir su historia, su evolución, su estado actual, los diferentes ambientes que la constituyen y los distintos estilos de vida de sus ocupantes. De este modo, obtenemos una clara visión de todo el espectro social cubano, en el que, muy a pesar de la teórica desaparición de las clases sociales en la Cuba revolucionaria, se destaca la existencia de, digamos, distintos estratos sociales. Hay que señalar, no obstante, que independientemente del barrio en el que se encuentre, Conde ve siempre una ciudad sucia, ruinoso y hostil, afectada por demasiadas ausencias, entre las que se cuentan los espacios entrañables ya desaparecidos y los vacíos dejados por todos aquellos que



optaron por rehacer sus vidas fuera de la isla; una ciudad de contrastes entre lo viejo y lo nuevo, lo humilde y lo opulento; una ciudad expoliada, en la que el robo y el asalto están en ascenso, la malversación de la propiedad estatal crece de forma alarmante y el tráfico de dólares y de obras de arte están a la orden del día; una ciudad desprotegida, en la que la corrupción alcanza al cuerpo policial y a las autoridades; una ciudad travestida e hipócrita, que oculta tras el velo de múltiples promesas su incapacidad para ofrecer posibilidades de ascensión a sus habitantes; una ciudad en transformación, donde los últimos y rápidos cambios son un síntoma de su posmodernidad, a pesar de su patente subdesarrollo; una ciudad, cuya alma, como Conde muy bien sabe, “se está transformando en algo opaco y sin matices que lo alarma como cualquier enfermedad incurable” (Padura, 2007b: 92).

Esta ciudad se ha convertido en una selva para sus habitantes, quienes tienen que ingeniárselas de los modos más diversos para subsistir. Asimismo, éstos sufren en su propia persona el desgaste de la urbe.⁹ De acuerdo con esta idea, Antonio José Ponte afirma en el documental *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas* que “los habitantes de las ruinas también son ruinas” (Borchmeyer, 2006). De su intervención podemos deducir como, en un proceso circular, el poder político arruina el país y sus ciudades, realidad que repercute en unos habitantes que van arruinándose ellos mismos y que, contagiados por el desánimo general, participan también en la destrucción de la propia ciudad. Esta idea se ve perfectamente reflejada en las novelas de Padura, donde los personajes pueden ser leídos como metonimias de una ciudad al borde de la disolución. El mismo Conde llega a la siguiente conclusión: “Al final nos parecemos la ciudad que me escogió y yo, el escogido: nos morimos un poco, todos los días, de una muerte prematura y larga hecha de pequeñas heridas, dolores que crecen, tumores que avanzan...” (Padura, 2007b: 138).

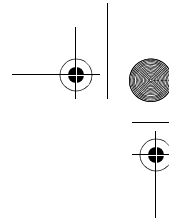
9. Respecto a esta afirmación y refiriéndose a La Habana presentada en las novelas de Padura, Amir Valle sostiene que “las vibraciones de la ciudad son iguales para todos aún cuando la percepción dependa del estrato social en el cual se respire. Sus personajes, todos, sin distinción, están condenados a sufrir esas vibraciones que son, en esencia, las de una ciudad con todos sus eslabones en crisis. Y la transmisión de esa crisis a sus propias vidas es parte del entorno psicológico de los personajes” (Valle, 2010).



Como La Habana, los personajes muestran un deterioro físico producido por los pesares, la angustia y el hambre. En unos casos, se trata de un aspecto avejentado, cansado y flacucho como por ejemplo el de los hermanos Ferrero en *La neblina del ayer*, o el del mismo Conde, bastante escuálido al parecer;¹⁰ en otros casos, las huellas físicas son más profundas, como se observa en el aspecto de aquellos que fueron enviados por el gobierno cubano a participar en distintas guerras en África y en Asia y, en concreto, en el aspecto de Carlos el Flaco, quien en ninguna de estas novelas es ya flaco, y vive, deformándose poco a poco, sobre una silla de ruedas desde que le encajaron una bala en la espalda en la guerra Angola. Pero el deterioro más alarmante es el que se produce en el interior de los personajes, transformados en hombres y mujeres desilusionados y escépticos, que han visto derrumbarse el sueño de la revolución, que han perdido la confianza en las autoridades y que, reclusos en una ciudad que sienten abocada a la destrucción, aceptan resignadamente su condena a un fracaso inapelable.

En lo que concierne a los miembros de la generación de Conde, cuya experiencia coincide justo con la de los miembros de la generación de Padura, todos han sido exprimidos por el sistema; han sido engañados y manipulados; han hecho todo lo que se les dijo que debían hacer y, a fin de cuentas, ninguno ha logrado realizar sus proyectos. Para ellos, la ciudad ha cambiado tanto en los últimos años, y continúa transformándose a tal velocidad, que han desarrollado un sentimiento de extrañeza con respecto a su propia tierra, en la que se encuentran perdidos y doblemente desorientados, ya que la ciudad que conocieron desaparece sin remedio y la que se les presenta está rota en pedazos. Todo se ha perdido en este lugar oscuro donde, como Conde confiesa, “ya no nos parecemos ni a nosotros mismos, porque nosotros, los de entonces, nunca volveremos a ser los mismos” (Padura, 2007a: 231).

10. Respecto a este dato, leemos en *La neblina del ayer*: “Dionisio Ferrero caminó hacia las puertas de espejos biselados y entre las manchas oscuras el Conde comprobó cómo su propia estampa, cuadriculada en el reflejo, no desentonaba demasiado en medio de las esqueléticas imágenes de los hermanos Ferrero. El agotamiento facial [...] y su delgadez escuálida y conmovedora daban la impresión de que la ropa le hubiera crecido sobre el cuerpo” (Padura, 2008: 23).

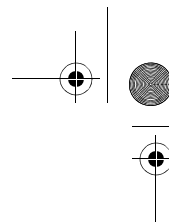
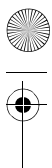


Dicho esto, nos parece lógico que, en medio de esta realidad caótica y envuelto en la búsqueda de sí mismo, de lo que fue y de lo que quiso ser un día, Conde sienta una irremediable nostalgia del pasado, cuando todo parecía estable y cuando su barrio, sus amigos, sus juegos de pelota, su abuelo y las peleas de gallo ocupaban un lugar preciso y definido en la ciudad y en su vida. Como el mismo personaje reconoce, se trata de la añoranza de “una imagen almibarada del recuerdo” (Padura, 2007a: 18), de ese tiempo en el que “todos eran muy jóvenes, muy pobres y muy felices” (Padura, 2007b: 28), “cuando los sueños de futuro eran posibles y frecuentes” (Padura, 2007c: 24). Esta nostalgia, si bien es dolorosa, merece la angustia de ser vivida, tal y como explica Conde, aunque sólo sea como homenaje a la amistad y a ese espacio citadino ideal que, un día, les permitió soñar (Padura, 2007b: 39).

Como hemos visto, la relación de Conde con La Habana, como la propia psicología del personaje, es compleja y está llena de contradicciones. Conde observa y siente la ciudad con una mezcla de rechazo y de cercanía, de amor y de odio, de comprensión y de repulsión; está enamorado de ella y siente que es parte de ella pero, al mismo tiempo, percibe como la ciudad lo va desplazando y como su amor por ella va perdiendo fuerza. No obstante, en ella, aún le quedan algunos reductos de felicidad como son los amigos, el amor, la música y la literatura, a los que se aferra como última posibilidad de dar sentido a su vida. Al inicio de esta ponencia decíamos que la mirada de Conde hacia el interior de la ciudad nos permite descubrirla en profundidad y, ciertamente, tras el detallado análisis que hace de la misma, podemos confirmar que se nos ha hecho partícipes de los olores, los colores, los sabores y los sonidos de La Habana; del clima, en función del cual se expresa muchas veces la agonía de la ciudad; de lo que significan, en la vida diaria del cubano, la comida, la música, la prensa, el partido de béisbol, la televisión y las telenovelas; de lo que han significado ciertos lugares y tradiciones y de la riqueza de una lengua muy cubana, que se despliega en todos sus registros.

La imagen que Padura nos ofrece de la ciudad de La Habana es, como hemos observado, muy distinta de la que proporciona la anterior literatura policial escrita en el espacio de la isla, pero también de la que aporta toda la literatura cubana escrita desde 1959, que, como sostiene Phaf, todavía en la década de los ochenta, no refleja la realidad diversa de la capital cubana ya que, en su descripción de la misma, “no domina el espacio urbano libre individual de los personajes, sino mucho más su situación dentro del contexto específico cubano, es decir, en una antigua colonia que, bajo las agresivas condiciones actuales del sistema económico mundial, asume la empresa de construir un estado social nacional” (Phaf, 1990: 183). Por tanto, hay que reconocer en la narrativa de Padura la originalidad de un cambio en los conceptos de ciudad y de individuo literario, a partir del cual, La Habana, sucia y abandonada, funciona como un organismo vivo que arruina a sus habitantes, los cuales se presentan como los máximos perdedores de un juego de supervivencia sin posibilidades de triunfo.

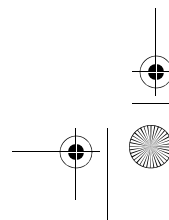
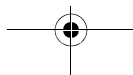
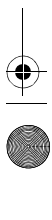
Si, como dice Emma Álvarez-Tabío, con su modernización, la ciudad no sólo pasa al texto escrito sino que comienza a ser leída, por escritores y artistas, “como un texto [...], como un sistema de signos, un código sintáctico, más que [como] una construcción física con ciertos contornos” (Álvarez-Tabío, 2000: 15), podemos afirmar que Padura ha logrado leer no sólo las líneas visibles sino también entre líneas, rescatando los signos de decadencia de un lugar en el que los rápidos cambios sociales chocan con la permanencia de unas viejas estructuras urbanas y con la resistencia de unas instituciones ancladas en un discurso ideal, ya inservible. Una palabra precisa parece haber asaltado a Padura por todos los rincones de su lectura de la ciudad; una palabra que define el estado de Conde, de los miembros de su generación y del propio escritor, y que ahora puede leerse en cada una de las páginas de sus libros; esta palabra, triste y amarga, dolorosa y desesperada, es desencanto: desencanto, por un lado, universal y posmoderno, frente a la caída de un discurso utópico y, por otro lado, personal y atemporal, frente a la las ruinas no ya de la ciudad sino del

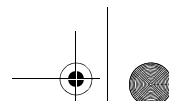


alma de la ciudad, que se va opacando al mismo tiempo que las esperanzas de todo el pueblo cubano.

Bibliografía

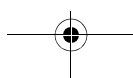
- Álvarez-Tabío Albo, Emma. 2000. *Invencción de La Habana*. Barcelona: Editorial Casiopea.
- Argüelles, Juan Domingo. 1990. "Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad." *Tierra adentro*, 49.
- Borchmeyer, Florian y Matthias Hentschler (dirs.). 2006. *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas*. Berlín: Editor Birgit Mild, Producción Raros Media.
- Cárdenas Acuña, Ignacio. 1985. *Enigma para un domingo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Colmeiro, José. 2009. "Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho." En Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. Barcelona: Montesinos.
- Dill, Hans-Otto. 1992. "La Habana: señas de identidad en la literatura cubana". En Ronald Daus (ed.), *Grosstandtliteratur — Ein internationales Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- Epple, Juan Armando. 1995. "Entrevista. Leonardo Padura Fuentes." *Hispanamérica*, 71.
- Fernández Pequeño, José María. 2008. "La literatura policial." En *Historia de la literatura cubana III*. La Habana: Letras Cubanas.
- López Parada, Esperanza. 2007. "El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica." En Javier De Navascués (ed.), *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana.
- Martín Cerezo, Iván. 2006. *Poética del relato policiaco* (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler). Murcia: Universidad de Murcia.
- Padura Fuentes, Leonardo. 1999. "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica." *Hispanamérica*, 84.
- 2003. "Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica." En Lucía López Coll (selección y notas), *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. Madrid: Plaza Mayor.
- 2006. *Adiós, Hemingway*. Barcelona: Tusquets.
- 2007a. *Pasado Perfecto*. Barcelona: Tusquets.
- 2007b. *Vientos de Cuaresma*. Barcelona: Tusquets.
- 2007c. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.
- 2008. *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets.
- 2009. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- Phaf, Ineke. 1990. *Novelando La Habana*. Madrid: Orígenes.

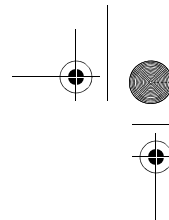
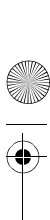




Reinständler, Janett. 2000. "Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular." En Janett Reinständler y Ottmar Ette (eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid: Iberoamericana.

Valle, Amir. "La nueva ciudad cubana (y/o La Habana otra) en la novelística negra de Leonardo Padura." <<http://www.amirvalle.com/ensayos/nueva.htm>>. Febrero 2010.





7 Negotiating Borders of Identity in the Fiction of José Manuel Prieto

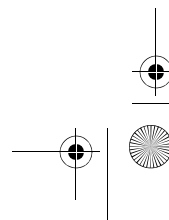
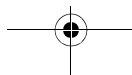
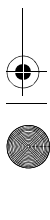


*Britton W. Newman*¹

José Manuel Prieto is a bibliographer's nightmare: a Cuban-born author who came of age in the Soviet Union, the husband and father of a Cuban-Russian family who established his professional career in Mexico, the holder of a Mexican passport who lives and writes in New York. In which box does he belong? As the presence of this article in a volume on Cuban culture suggests, the most common answer is to link Prieto's narrative first and foremost to his place of birth. Nevertheless, I will illustrate how such a classification is, though not exactly inaccurate, certainly incomplete.

Even in the present literary environment, in which theme of border-crossing has become increasingly common (e.g. Jhumpa Lahiri, Roberto Bolaño and others), José Manuel Prieto stands out for creating a body of fiction that reflects his unusual trajectory across borders. In taking up themes of borders and identity, Prieto joins a long line of Cuban writers both on and off the island. As Louis Pérez argues in his

1. University of North Carolina at Chapel Hill



cultural history *On Becoming Cuban*, nineteenth-century Cuban migration to and from the United States “was decisive to the ways Cubans arrived at nationality and identity” (37). The experience of uprooting oneself may have implied vulnerability, but “it also suggested adaptation as a means of survival, of borrowing as a means of becoming” (37). Such migration leads to a negotiation of identity, in which, between the two poles of pure identification with either the native or the adopted country, there is a vast gray area for developing different modes of what Gustavo Pérez Firmat has termed “life on the hyphen” (16). In the person and work of José Manuel Prieto, we see one such negotiation play out. Here the author and his narrative alter-ego negotiate identity for both commercial and existential purposes.

Though the theme of migration connects Prieto to the Cuban literary canon, considering him simply a Cuban author is problematic. If the national label is potentially restrictive for any author, it is particularly so for Prieto, who spent twelve years of his late-adolescence and early-adulthood in Russia. Born in Havana in 1962, Prieto belongs to one of the minority branches of the Cuban diaspora, far removed from the hub of the mainstream Cuban diaspora in Miami. Prieto moved to Novosibirsk, the third-largest city in Russia, in 1981, to pursue a university degree in engineering. Upon graduating, he chose to remain in the USSR, where he married a Russian woman and where his daughter was born. During the final years of the 1980s, the height of *perestroika* and *glasnost*, Prieto moved to Leningrad. There he finished the first of many translations of classic Russian poets into Spanish. After leaving Russia in 1993, Prieto and his family spent ten years in Mexico City, where he earned a PhD in History and taught courses in Russian history, before settling most recently in New York.

To date, Prieto is the author of three novels, one collection of short stories, one travelogue, and essays which have been published in both print and electronic form. *Nunca antes habías visto el rojo* (Havana, 1996-republished in 2002 in Mexico City as *El tartamudo y la rusa*), is Prieto’s sole collection of short stories. It chronicles the experiences of a young Cuban man living in Russia during the waning years of the

socialist system. The collection is unique in the corpus of Prieto in that it is the only work of his published in Cuba, and it also contains a story (“El tartamudo y la rusa”) which is his only work set in Cuba. The narrator of these stories, José, becomes a familiar figure in Prieto’s work. We learn in later works that he is a budding author, and from internal references in various works we can surmise that the narrator is in fact one character, alter-ego of the author, who progresses somewhat in age throughout the books. His novel *Livadia* (1999) makes reference to one of the stories while *Rex* (2007) alludes to *Livadia* and to *Enciclopedia de una vida en Rusia* (1998). Prieto has referred to his three novels as being linked by “ese personaje nómada” (Gómez 58), and has called the three novels “mi ‘Trilogía rusa’” (Gómez 58).²

By way of introduction to Prieto’s work, it is worth noting that each of Prieto’s novels derives its style from a different archaic form of writing. *Enciclopedia de una vida en Rusia* adopts the encyclopedic form, combining a fragmented collection of entries, some of which define concepts central to Russian life, others of which may be pieced together to form the narrative of a José’s adventure wooing a Russian girl, Nastya, and converting her to a philosophy of frivolity. The novel presents itself as a guide for the Hispanic reader, an aid in uncovering the mysteries of Russia. Prieto’s second novel, *Livadia*, follows the epistolary form, presenting itself as the draft of a letter from the erudite smuggler J., our narrator, to V., a Russian prostitute with whom he has fallen in love as he helped her escape from captivity in Istanbul. Prieto’s third and most recent novel, *Rex*, adopts the form of a medieval commentary. It takes place in Marbella, Spain and is the only major work of his set entirely outside of Russia. Here the narrator adopts the pseudonym Psellus as he works as a tutor for the child of a pair of wealthy Russian expatriates, who prove to be producers of artificial diamonds in hiding from the Russian mafia.³ With a degree of intertextuality characteristic in Prieto, their outlandish attempt to

2. The reader comes to assume that the narrator and the author share the name of José Prieto. In order to distinguish between the two, I will refer to the narrators by the name or pseudonym used in the given work and to the author by his last name.

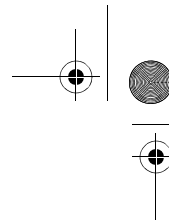
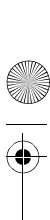
escape the mafia by installing themselves as the leaders of a restored Russian monarchy is continuously reinterpreted by Psellus through the lens of Proust's *In Search of Lost Time*, among other works.

For a discussion of identity in Prieto, we should begin by noting that Prieto's work differs from the standard fare of Cuban diasporic literature. Like most diasporic writers, he is isolated from the national dialogue on the island physically, through emigration, and ideologically, by his own rejection of socialism. Prieto finds himself further isolated from insular Cuban culture by his Russified state, for in the years following the end of Soviet aid, Cuban official discourse was that the cultural legacy of Russia in Cuba was non-existent. In the nasty early-1990s break-up between the two countries, Prieto came down on the side of Russia, whereas other Cuban authors with perhaps greater claim to Russia—such as Anna Lidia Vega Serova, daughter of a Cuban father and a Russian mother—have settled in Havana. But Prieto is equally isolated from the mainstream of the Cuban diaspora, which has traditionally been dominated by the Cuban-American community in Miami. Tanya Weimer has discussed Prieto in relation to other Cubans living and writing in Mexico, which she considers a Third Space of Cuban identity, outside of the dominant poles of Havana and Miami (2). Interestingly, Prieto has occupied multiple Third Spaces in relation to Cuban identity: first Russia, later Mexico, and even now, inside the United States, he inhabits not Miami, but the more mixed environ of New York. This experience does not make him unique, particularly among those who left the island in the 1990s. Other third-space writers of the 1990s Cuban diaspora such as Eliseo Alberto in Mexico, Zoé Valdés in Paris and Jesús Díaz in Madrid come to mind. Nevertheless, his trajectory, with its unusually long Russian period, puts Prieto in the minority.

3. The pseudonym is borrowed from two historical figures: Byzantine emperor Michael Psellus (770-829) and Byzantine writer and philosopher Michael Psellus (1017-1096), well-known for his service as advisor to numerous emperors. The surname *Psellus* means “stutterer,” and the allusion, typical of Prieto's subtle historical and literary references, serves to reinforce the notion of the centrality of language to personal identity.

Were he a part of the Cuban-American immigrant community, Prieto would be on the border of what has been famously described as the 1.5 generation (Pérez Firmat 4). He left Cuba at age 19, comparable to Desi Arnaz, a quintessential one-and-a-halfer who left the island at age 17. Had Prieto remained permanently in Russia, perhaps we could talk of him as part of a Cuban-Russian 1.5 generation. However, because Prieto eventually left Russia for Mexico, and later moved again from Mexico to the US, he is more of an émigré author who has spent time in Russia than an immigrant to Russia. And yet, while Prieto has left Russia, his bi-national family must constantly link him to his Russian experience. Here we have touched on one of the complications of Prieto—he is not simply split between two countries. He is multiple times an émigré, but all of his emigrations were voluntary and on relatively good terms, thus complicating any conjecture of a rejection of or a traumatic break with either Cuba or Russia. While not ignoring the differences between Prieto and typical 1.5 generation writers, this study of identity in Prieto will reveal something of the “vacillation” (49) and “self-fragmentation” (51) which Isabel Álvarez Borland identifies as defining characteristics of 1.5 generation literature.

Prieto’s departure from Cuba in 1981 followed soon after the Mariel exodus of 1980. But whereas Reinaldo Arenas and other *marielitos* sought to escape socialism and its repression, Prieto, son of a Cuban army officer, moved in the opposite direction, not defecting to the US, but rather moving to the very heart of the socialist world. If we accept the account which Prieto himself gives in his essays and stories, we see that he was a “niño modelo” (“La Revolución...” 27), who moved to the USSR as a firm believer in socialism. His disenchantment with socialism stems from the Russian experience, not the Cuban one that inspired enormous groups of exiles to go directly from the island to the capitalist world. It was along with the vast majority of Russians during the 1980s that Prieto lost faith in the system of the USSR and adopted the philosophy of frivolity. In the short



story “Nunca antes habías visto el rojo” (1996) one of his earliest works, Prieto’s alter-ego narrator notes specifically:

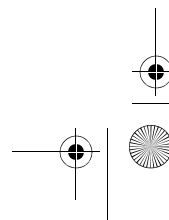
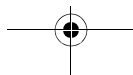
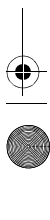
[Q]uisiera llamar la atención sobre el hecho de que mi descubrimiento de la ‘levedad’ de la existencia tuviera lugar precisamente en la URSS. Mi acercamiento a ciertos valores del consumismo, tomado como fenómeno de magnitud global fue pues, y nada más, una evolución política, o mejor, un proceso de desideologización ocurrido a principios de la década del ochenta, durante el pagado fin del socialismo real. (*El tartamudo y la rusa* 80)

If we assume some degree of correlation between the author and his fictional alter-ego, who rejects socialism and embraces consumerism, Prieto’s decision not to return to socialist Cuba is understandable. Indeed, in a 2004 interview with the journal *Culturas*, Prieto states, laughing, that he will not return to Cuba “a menos que me paguen mucho dinero” (Pacheco).

Prieto would appear to be a poster-child for transnational identity in the age of globalization. Without presuming to divine Prieto’s conception of his own identity, we can still analyze both the role it has played in the marketing of his work and the negotiation of identity performed by his alter-ego, the narrator-protagonist of his pseudo-autobiographical fiction.⁴

Interpretive readings of the function of Russia in Prieto’s work should not ignore its more obvious, commercial role. If in the 1990s “Cuba se ha convertido en una moda” (Aguilera), becoming a marketable literary commodity, the late 1990s witnessed a similar growth of the production of Russian literature for foreign consumption. A series of Russian émigrés—including Andreï Makine in France, Wladimir Kaminer in Germany and Gary Shteyngart in the United States—became literary stars while living abroad and writing in the languages

4. I am following the definition of Andrew Watchel, for whom “a pseudo-autobiography is a first-person retrospective narrative based on autobiographical material in which the author and the protagonist are not the same person” (3). In this form, the author “can use material from his own life in a form that has traditionally engendered an illusion of truth in readers, yet he is not bound by truth and is able to create the kind of fictional world characteristic for the novel” (18).



of their adopted nations. Prieto occupies a similar niche within the world of Hispanic letters. In lieu of a Russian émigré in the Hispanic world, we have a Cuban, an adopted Russian, who has returned to the West and shares his eastern adventures with us. Reviewers in both Spanish and English-language media seem to approach Prieto in this light, seldom failing to draw comparisons to Vladimir Nabokov, comparisons which Prieto's intertextual references to Nabokov amply support. Critic Rafael Rojas notes Prieto's perspective as a marginal figure within Russia: "A pesar de la familiaridad que ha alcanzado dentro de esa cultura, Prieto sigue relacionándose con las costumbres y los rituales, con la lengua y el espíritu de Rusia como entidades enigmáticas y misteriosas" (*El estante vacío* 87). Nevertheless, for Rojas, while Prieto's narrative has not completely lost its Cuban identity, it participates at least equally in the Russian literary tradition, for "[e]l gran tema de las novelas de Prieto sigue siendo, como en la literatura clásica de ese país, el alma rusa" (87). Russians appear to have accepted him, as well. Prieto's reception in Russia has been limited, but very positive. Russian reviewers of *Livadia* (the only book by Prieto that has been translated into Russian to date) have claimed this work to be "a unique work of Russian literature in Spanish" (Danilkin), "a completely Russian novel" (Vizel), and have gone so far as to argue that, "Right away we need to stake our claim on this talented Cuban writer for Russian culture. After all, the Americans claim Nabokov" (Levental).⁵ This warm reception contrasts sharply with Russian reviewers' reaction Makine, Kaminer and Shteyngart, which the critic Adrian Wanner summarizes as varying from "lukewarm" (667) to "scathing" (666). This disparity may be due to another phenomenon that Wanner identifies: Russian willingness to welcome "colonial subjects of the empire from Gogol to Chingiz Aitmatov as Russian translingual writers" (680), and a corresponding "psychological unease" with Russians who make a similar move away from their home culture (666). Prieto is not a Russian translingual writer in the sense that Gogol or Aitmatov are, for while he does sprinkle in Russian words or phrases, his works are undeni-

5. Translations from the Russian are my own.

ably in Spanish. And yet, it is not surprising that Russians would welcome a Cuban author with Russian ties who wishes to adopt, to any degree, Russian culture or language.

Prieto's writing does not imitate that of the Russians with whom I compare him, and in fact his first novels predate the work of Kaminer and Shteyngart. But they all employ a similar marketing approach which consistently accentuates the presence of Russia.⁶ In the case of Prieto's short story collection, the original title, *Nunca antes habías visto el rojo*, is the title of the final, and thematically most important, story. When Tusquets reprinted the collection in 2002, the title was changed to *El tartamudo y la rusa*, the title of another story which thematically is not as central to Prieto's work, but which has the advantage of containing an explicit reference to Russia. Tusquets also added as cover art a fragment from Alexei Maximov's 1987 painting *Picnic in Orekhovo-Borisovo*. The fragment portrays a fair-skinned woman with a swarthy man, a romantic dynamic common to all of Prieto's works, and its style is vaguely reminiscent of Russian avant-garde art of the early twentieth century. Similarly, although Prieto's first edition of *Livadia* carried just the one-word title (the name of a small Crimean town featured in the novel), most of the translations adopted the title of the English edition, *Nocturnal Butterflies of the Russian Empire*, suggesting rather misleadingly to these readers in English, French, Italian and other markets that this book treats not only Russia, but also the "glamorous" czarist era. For the reprinting of the Spanish version of the novel, Mondadori decided to follow the lead of its translators, and changed the title to *Mariposas nocturnas del imperio ruso*. The Russian edition simply combines both titles with "or."

The manipulation of the titles may be the most obvious example of marketing Russianness, but the biographical sketches included in the

6. Adrian Wanner provides a good analysis of the work and the Russian "branding" of Makine, Kaminer and Shteyngart, as well as providing a list of other lesser-known authors of this trend. The rise of Tolstoy's *Anna Karenina* to the top of the bestseller list in the United States in 2004 is another testament to the American public's appetite for things Russian, though it also indicates the power of endorsements made by Oprah Winfrey.

books add to this effect. All of the sketches mention Prieto's time spent in Russia and his translations of classic Russian poets.⁷ The paratexts of *Livadia* go far beyond such basic summarization of Prieto's life. In fact, it suggests a correspondence between the author and the smuggler protagonist, remarking that, during Prieto's time in Saint Petersburg, he worked as the "director comercial de una sospechosa empresa de exportaciones [...] y otras ocupaciones menos confesables."⁸ Whether this strategy originates with the author or with the publisher, the result is the systematic accentuation of Prieto's Russianness. At the same time, the blurbs seek to capitalize on his cubanidad and his proximity to the 1990s Cuban boom, works by island-residents such as Pedro Juan Gutiérrez and diasporic writers such as Zoé Valdés that were published largely in Spain to great commercial and critical success. The dust jacket of *Livadia* links Prieto to this group in declaring that "*Livadia* es una de las historias más originales de la nueva narrativa cubana." For the European or American consumer, Prieto is a two-for-one exotic author, Russian and Cuban rolled into one.⁹ *Rex* appears to be the beginning of a shift away from this focus on Russia. Along with the geographical displacement of the setting farther west, the title chooses the Latin *rex* over the Russian *czar*, a word which would have been just as recognizable internationally.¹⁰

This negotiation of identity so visible in the paratexts plays out within the pages of Prieto's fiction as well. Rojas has written of a post-national quality in the work of Prieto (*Tumbas* 420), and he has even argued that Prieto is "un novelista único e irrepetible" inasmuch as

7. The sole exception is the 1998 edition of *Enciclopedia*, which mentions only his work as a translator. The omission was corrected for the 2004 reprinting.

8. One cannot help but smile when comparing the playful braggodocio of this remark with the prim description found on the dust jacket of *Livadia*'s English edition, where Prieto is said to have worked "in the import-export field." Are we to assume that Grove Press feared that insinuations of criminality from a Cuban author would turn away potential American consumers?

9. As Wanner notes, a similar dual exoticism of Andreï Makine, as both a Russian and a Frenchman, has presumably contributed to his notable success in the United States (680).

10. Prieto's latest novel, *Vož humana*, unpublished as of July 2011, departs entirely from the theme of Russia and of Russian-Cuban identity.

“se trata del primer autor latinoamericano que narra ficciones rusas y del primer autor cubano que se empeña en no escribir una sola novela sobre Cuba” (“Las dos mitades...” 233). Rojas is correct that Cuba seldom surfaces in Prieto's novels. Yet, this nomadic fiction circles back to Cuba in intriguing ways. Prieto is a post-national writer if by that we mean that his primary concern is not the nation. Even while criticizing socialism, Prieto's writing does not seek to influence the political fate of Cuba. In this case, post-nationalism does not, however, entail the abandonment of the homeland, even though at first glance Prieto's fiction does abandon Cuba. His essays often deal with Cuba directly, and though his fiction is not organized around the island or the mainstream experience of the Cuban diaspora, it contains more of Cuba than first meets the eye. As I will show, the narrator often carefully skirts mention of Cuba—but in the final page of the third novel of the trilogy he does state directly that he is “[c]ubano” (227).¹¹ In two other significant instances, he enunciates his identity not as Cuban, but in relation to a distant and unnamed homeland. In *Rex* he describes himself “un emigrado” (155), and imagines how this émigré status will help him ingratiate himself with other Eastern European émigrés in Spain. *Livadia* contains a more lengthy reflection in which he rejects the term “exiliado, no me gustaba esa palabra (prefiero una anterior a 1917 e incluso a 1789). Era tan sólo un viajero” (117). Thus, the novels propose a variety of views of the narrator's identity, at times rejecting any affiliation with a home country, adopting the rootless term “traveler,” and at other times accepting just such an affiliation. His Cubanness is undeniable, though deemphasized. Nonetheless, the Russian reviewers are not incorrect in identifying the narrative voice as a Russian voice of Russian novels. As this analysis has already implied, the Cuban-born narrator is a cultural hybrid, his identity lying somewhere between Russia and his almost

11. Curiously, this confession of nationality takes place once Psellus is already in the United States and is being beaten by a group of policemen, including numerous Latinos who refuse to believe he is Cuban, answering, “¿Por qué, entonces, nadie aquí te entiende?” (227). The scene is somewhat ironic, but it would seem to be an example of reverse-cultural rejection due to the narrator speaking Russian when he intends to speak Spanish.

unmentioned native island. We see this hybridity in his ambiguous relationship to the Russian language and the Russian nation.

Linguistically, the narrator's identity is somewhat uncertain. Russian is clearly not his mother tongue, and yet it almost is. "En ruso," he writes, "para impostor tienen (tenemos) *samožbaniets*" (*Enciclopedia* 142). Here we see that the narrator's identity has one foot in the Russian circle and one foot out. Fittingly, this moment of uncertainty as to his linguistic identity comes as an explanation of the Russian term for *impostor*; as I will show, the narrator frequently sees himself as an impostor within the Russian nation. Despite such moments of linguistic vacillation, we see in *Livadia* that Spanish is still the language which produces in J. visceral reactions. Realizing that he has been abandoned by V., J. looks over the rail of the ferry and discovers "en la estela del barco cómo me había dejado engañar por una ... Iba a decirlo, pero temí pronunciar en español aquella palabra que empañaría irremediablemente los días pasados en Estambul, el peligro vivido juntos, y pasé automáticamente al ruso" (18; ellipsis in orig). Here Russian is undoubtedly the second language, in which words such as *whore* do not have the same emotional impact as the words of the native Spanish.

Spanish may be his native tongue, but the language that we read on the page offers few clues as to the narrator's nationality. Prieto writes in a standard Spanish almost entirely bleached of regionalisms. *Livadia* is a unique case in that the text of the novel is in fact the rough draft of J.'s letter to V. Because we are told that V. does not speak Spanish, such a draft would have to be written in Russian. If we consider *Livadia* in isolation, this status as "translated" novel may seem to explain its standardized Spanish. However, Prieto's other works, none of which maintain the translation artifice to the same degree, also use standard Spanish not particularly identifiable as Cuban. In all of Prieto's works, we find only a handful of Cubanisms, which tend to appear when the narrator, frustrated, abandons Russian and breaks into Spanish. In one moment of *Livadia*, J. declares: "me desahogué profundamente, en español. Proferí, lo puedo confiar a este borrador:

‘¡Manda pinga!’ y hasta ‘¡Le roncan los cojones!’” (251). Aside from these very few exceptions, the hiss Spanish is standardized, unanchored to any particular place or dialect. He is able to control language under normal circumstances, employing it as a way to mask his identity or to present the face that he desires. Only in moments of extreme stress does this façade crack to reveal an underlying layer of *cubanidad*.

This ambiguous linguistic identity is paralleled by the narrator’s hesitancy to choose a home nation. He generally avoids references to Cuba, but not always, and though he places himself in the Russian sphere, he recognizes that he does not completely belong there, as we see in his reference to Tchaikovsky as “mi casi compatriota” (*Enciclopedia* 52) and to Russia as “mi patria de adopción” (*Rex* 223). To a large degree he erases his *cubanidad*, and yet, this erasure is accompanied by constant hints about his nationality and his Otherness within Russia. As with the reduction of the narrator’s name to J. in *Livadia*, or José in *Enciclopedia*, or the adoption of a pseudonym such as Psellus in *Rex*, the veiling of the narrator’s nationality adds to the work on a thematic level and on a narrative level: it suggests the deep-seated concerns held by the character and it creates a cat and mouse game between narrator and reader, wherein the reader tries to piece together the clues of the narrator’s unspoken past. Thus, the narrator conceals his *cubanidad* only to reveal it bit by bit.

Not all of this negotiation of identity is defined by existential anguish; at times the vacillation of the narrator has a playful quality. In *Enciclopedia*, Marif, the young Russian boyfriend of Nastya, attacks José as “uno de esos extranjeros pobres con ínfulas de grandeza” and asserts, “Mientras tengamos extranjeros tomando y bebiendo en nuestros restaurantes ... seduciendo a nuestras mujeres, el *mujik* ruso nunca podrá ...” (65). The ellipses, present in the original, seem to imply that Marif does not know exactly what it is that Russian men should be doing, just that the foreign influence is keeping them from doing it. Yet, another acquaintance of José’s jumps to his defense, scolding Marif: “¿Cómo puedes renegar de tu amistad con Hussein?” (Hussein, el escriba asirio. Yo. Más o menos acertado. Me había bau-

tizado con un nombre *extranjero*. Como si dijéramos un *Iván* cualquiera.)” José playfully constructs his own identity. He toys with the ignorance of his Russian acquaintances who, unable to distinguish between a Cuban and “un shah del desierto” (66), accept whatever fabricated roots he wants to create for them. At other times the narrator adopts Russianness as a tool to assert himself vis-à-vis other non-Russians. As J. sells contraband night-vision goggles in Stockholm, he rudely dismisses casual onlookers, “déspota como una tendera moscovita” (*Livadia* 57).

But in many other cases, the erasure of his Cuban nationality, or even of his foreignness altogether, arises from caution and a desire to blend in. As we have seen, Prieto does not situate his works in Cuba and he does not write, in general, with identifiably Cuban Spanish. The narrator also avoids identifying himself as Cuban. This evasion appears both in his interaction with other characters, generally Russians, and in his narration directed to the reader. Perhaps the best example of how the narrator avoids revealing his nationality to the Russians who surround him comes from *Livadia*, when a young Russian man strikes up a conversation with J. and the conversation leads to Bacardí rum:

“¿No es lo que toman en tu país?”

“¿En qué país?”

“Bueno, pensé que eras de alguno de esos países donde lo toman.”

[...] No me gustaron nada sus preguntas. Yo era extranjero, ¿qué importaba de qué país? (298-99)

Here J. wraps himself in his anonymity as though for protection. Indeed, he worries soon afterwards that the young man was actually a member of the state security apparatus that was bringing “desde Moscú, una *lettre de cachet*, el despacho con el sello oficial que encerraba la orden de mi destierro o encarcelamiento, y había querido observarme” (294). We see a concern that may derive from the vulnerable

legal situation of the migrant, whose Otherness is clearly defined by immigration laws and who, as a non-citizen, lives with the constant threat of deportation. However, J. does not see himself exactly as an immigrant in this situation. What he fears is “destierro,” exile, the forced exit from a homeland, not deportation from a foreign country. By trying to erase his nationality, the narrator is taking a first step towards erasing his Otherness, the distance between himself and the Russian nation, eliminating any foreign past that would set him apart from Russians both in the cultural and the legal spheres. We see the same urge to blend anonymously into Russia in José of *Enciclopedia* as he tells of the life of a Russian vagabond, a *brodiaga*, and speaks longingly of the port of Astrakhan, where “uno podía diluirse sin dejar rastro, perder su identidad” (31). Here the goal is to blend in completely by erasing any outside identity, as José leaves aside for the moment (as unrealizable?) the goal of becoming Russian.

At other times, the negotiation of identity passes from a search for anonymity to the conscious adoption of Russianness. The narrator chafes at his exclusion from Russianness, as in *Livadia* when the xenophobic Petrovich refuses to hear J.’s opinion of *kisel*, a syrupy Russian drink, responding “Usted, cálese. Usted es extranjero” (115). J. thinks, in response, “Yo no había tenido una infancia con vasos de *kisel* en el desayuno, es cierto, pero ¿no contaban los litros, los cientos de litros que había tomado [...]?” (115). Here the immigrant’s frustration at his inability to gain acceptance bubbles to the surface.

The narrator recognizes that Russian culture is not his birthright, but he argues that he has earned his place in Russia. At multiple times Russian characters enter into this internal dialogue of the narrator’s Russianness, and their intervention is always to rebuff him. Nastya mocks José in *Enciclopedia*, asking, “¿cómo puedes pretender conocer Rusia? Tú, un extranjero. Jamás lo lograrás?” (114). In the end the narrator knows that many Russians will see him as an impostor who sneaks into Russian culture. It is not surprising, then, that he should take interest in the historical figure of the False Dmitry. The tale of this famous impostor, who held the role of czar for nearly a year dur-

ing the period known as the Time of Troubles,¹² appears in both *Enciclopedia* and *Rex*. Like the False Dmitry, a non-noble who captured the pinnacle of Russian high culture, Prieto's narrator clothes himself in Russianness in order to gain access to Russia. *Enciclopedia* opens with a vision of José arriving in P***. The hidden name here is "Peter," the name Russians use for Saint Petersburg, and the narrator's use of that abbreviation is further evidence of his Russianness. José feels obliged to adopt the confrontational "street face" common to Russians. To function freely in Russia, José must first defy his own foreignness, threatening the train-station porter in flawless Russian "como el capitán de un barco que mantiene a raya a la marinería revuelta. Un conocimiento indispensable para moverme impune por Moscovia" (9). The Russian porter does not hide his disappointment: "había estado esperando otro tipo de cliente. (Lo comprendió demasiado tarde, al oírme amenazarlo con la fluidez propia de un natural.)" (9). This infiltration into Russia generally remains in the cultural realm, the narrator trying to gain acceptance among the Russians around him, as we have seen in his reasoning that he has earned the right to make statements about *keisel*. But in his wildest fantasies, finding this access to Russian culture would allow him to reach its pinnacle and, replicating the feat of the False Dmitry, "convertirme en Zar yo mismo" (223).

That the evasion of *cubanidad* should continue when the narrator is not talking to Russians, when he is communicating in the intimate medium of writing, suggests that the evasion does not serve only for protection and amusement. In *Livadia*, he speaks of books "en ruso, en inglés, francés y en mi propia lengua" (43), but he does not specify which language is his native one, and given the soup of languages which appear throughout the book, such imprecision creates a degree of doubt in the reader. Similarly, he refers to "mi país-un país lento"

12. The Time of Troubles (1598-1613) was a period of civil uprisings and foreign invasion between the end of the Riurik dynasty and the beginning of the Romanov dynasty. Dmitri's true identity is still somewhat uncertain, though Prieto follows the generally-accepted story that he was the monk Gregory Ostrepov. The figure of the False Dmitri has appeared in such well-known literary works as Aleksandr Puskin's tragedy *Boris Godunov* (1825) and Friedrich Schiller's unfinished play *Demetrius* (1805), as well as in the play *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (1606-13) by Lope de Vega.

without naming the country (114). *Enciclopedia* contains such circumlocutions as “Yo, que venía del Trópico” (17). *Rex*, structured as a private dialogue between Psellus and his pupil, Petia, also contains such evasions, even to the point of seeming to suggest that Psellus is a Spaniard, as he remarks on “nosotros, los españoles” (25). These deeper evasions, in which the narrator avoids mentioning his nationality even to himself and his closest companions, appear to serve two purposes. First, they suggest a traumatic break with his past and the psychological need to avoid the past. Second, they heighten in the reader’s mind the uncertainty of the narrator’s identity. The reader enters the plot as a detective trying to piece together the clues. We would do well to recall Borges’s riddle in “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941): “En una adivinanza cuya respuesta es el ajedrez, ¿cuál es la única palabra prohibida?” (115). The answer is, of course, *ajedrez*. Similarly, the careful elision of Cuba throughout Prieto’s work paradoxically serves to suggest Cuba, for the very act of painstakingly avoiding Cuba means that he writes with Cuba in mind. The game of suggesting Cuba through its conspicuous absence is an essential part of Prieto’s style in these three novels. We should not read into his elision a simple rejection of Cuba or *cubanidad*. It would appear to be more a method of sidestepping the restrictive expectations placed on authors of Cuban origin—the obligation to discuss the country’s political situation, its waves of exiles, etc. Prieto evades such limitations on his writing and lightheartedly winks at them in his rear-view mirror.

After this careful, and at times playful, concealment of Cuba, Prieto in various ways subtly reintroduces it into his texts. Foremost are the constant hints at a correspondence between author and protagonist. Brief biographical notes appear on all of Prieto’s books, so the reader cannot help but assume that the young Cuban narrator named José who lives in Russia is in fact an alter-ego of the author. As I have discussed above, internal references among the books reveal that they share a common narrator.

Second, though the texts begin without disclosing the narrator’s nationality or even native language (unless we assume that his native

language is the language of the works' original editions), hints pop up that suggest that his country may be Cuba and his language Spanish. Such hints are evasions of Cuba which still bring us to that general part of the globe: "Yo, que venía del Trópico" (*Enciclopedia* 17), "Tú [José] creciste rodeado de frutas" (76). In more extreme cases, the name of his homeland appears, but is not identified as his native country: "puntos tan distantes del globo como Japón o Nueva Zelanda (¡o incluso Cuba!)" (*Livadia* 35). *Rex* offers a clear example of the progression of hints which leads us step by step to a discovery of the narrator's nationality. He first reveals that "el español era mi lengua materna" (96), later that he is from somewhere around "América del Sur" (102), that his homeland was together with Russia "en las trincheras del socialismo" (158), and finally he reveals directly that he is from Cuba (201). The clues bring the reader closer and closer to Cuba before finally allowing him to solve the mystery of the narrator's origin.

There are only a handful of moments that may be identified as nostalgia for Cuba. Interestingly, all of these moments have to do with dancing. Even in the short stories, one might see a certain Cuban approach to the philosophy of frivolity, for the narrator declares, "*Sólo cuando se baila y se vive alegre bajo el cielo azul deseamos detener el tiempo, sufrirlo en todos sus resquicios*" (92; emphasis added). In *Livadia*, one night J. hears a merengue coming from somewhere in the darkened, Crimean town and,

sin que nadie pudiera verme, feliz, me deslicé con suavidad por el asfalto, marcando los pasos de la manera que sabía perfectamente que debía hacerse. Me extrañó oír esa canción, un merengue, aquí en Livadia. Alguna pareja de adúlteros se habría dado cita entre los pinos y la escuchaba como música de fondo, sin otorgarle mayor importancia. Para mí sí la tenía. Después la busqué, sin resultado alguno (estaba en Crimea, en el sur de Rusia), en una tienda de discos. (162-63)

This scene gives us an interesting view of the tug-of-war between native land (or at least native region, since the merengue is technically a Dominican musical form) and adopted land. J. dances happily "sin

que nadie pudiera verme.” The empty street is a context in which he can take off his mask, expose his Otherness without the risk that Russians will see, without losing his hard-earned, yet tenuous, foothold in his adopted culture. Not only does the unexpected Caribbean music lead J. to dance, but he later tries to find the music and buy it. For all of his globetrotting, a part of him yearns for Cuba, a part that is linked to the procedural memory stored in his body since youth.

An equally curious dance scene appears in *Rex*, in which Psellus’s rival, Batyk, tries to discredit him by making him look ridiculous. He puts on a CD of rumba music, and Psellus is physically unable to resist dancing: “Escuchando y obedeciendo al son de aquella música y dejándome llevar en la única dirección de aquel son diabólico, ante el que sin defensas, Petia, el más mínimo control. ¡Tanta perfidia!” (198). In this particularly humorous scene, his mind tries to reject the resurgent cubanidad, but his body betrays him and dances. Comically reprising the division of reason and body handed down from Plato, the multilingual Psellus can control the *logos*, but is undone by the reflexive and animalistic body.

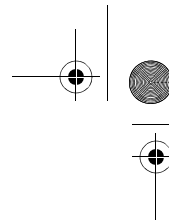
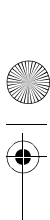
The identity of Prieto’s narrator is constantly in play. He hides his nationality from those Russians who surround him and, at times, even avoids mentioning it to himself. Sometimes this evasion arises from fear and sometimes from a more playful motivation. As we have seen, either by adopting Russianness or by erasing the particulars of his origin, the narrator tries to blend in with his Russian surroundings. His ultimate inability to pull off this chameleon-like feat may be read as a commentary on continuing relevance of nationality in our seemingly transnational world. Curiously, these very difficulties of negotiating the borders of identity, which prevent the narrator from feeling fully at home in his surroundings, seem to help in the sale of books. Whether due to schadenfreude, to a general interest in movement and migrants raised by globalization, to the growing market formed by the migrant population itself or to a combination of all three elements, literature related to the migrant experience has fared well in the market in recent decades. And in this sense, the circumstances which trouble

Prieto's narrator and perhaps trouble the author have provided in consolation a wealth of raw literary material.

Works Cited

- Aguilera, Carlos Alberto. "Un viaje por Rusia." Review of *Livadia*, by José Manuel Prieto. *Encuentro en la Red*. n. pag. <<http://arch.cubaencuentro.com/espejo/elcriticon/2000/12/05/231/1.html>>. 5 Dec. 2000.
- Álvarez Borland, Isabel. 1998. *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville: U of Virginia P.
- Borges, Jorge Luis. 2005. *Ficciones*. Madrid: Alianza. Original edition, Buenos Aires: Sur, 1944.
- Danilkin, Lev. "Livadia, ili nochnye babochki rossiskoi imperii. Retsenzia." Rev. of *Livadia* by José Manuel Prieto. *Afisha*. n. pag. <<http://www.afisha.ru/book/979/afisha.aspx>>. 9 Oct 2006.
- Gómez, María del Mar. 2007. "José Manuel Prieto: Los libros que nos gustan siempre provocan extrañeza." *Quimera: Revista de Literatura* 288: 58-62.
- Levantail', Vadim. "Zanimatel'naya entomologia: *Livadia, ili nochnye babochki rossiskoi imperii*." Rev. of *Livadia* by José Manuel Prieto. *Prochtenie*. n. pag. <<http://prochtenie.ru/index.php/docs/833>>. 29 June 2007.
- Pacheco Colín, Ricardo. "La URSS cayó por el peso de mullidas alfombras persas': José Manuel Prieto." *La Crónica de Hoy*. n. pag. <<http://www.cronica.com.mx/nota.php?idc=140190>>. 21 August 2004.
- Pérez, Jr. Louis. 1999. *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, & Culture*. Chapel Hill: U of North Carolina P.
- Pérez Firmat, Gustavo. 1994. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin, TX: U of Texas P.
- Prieto, José Manuel. 2002. *El tartamudo y la rusa*. México, DF: Tusquets.
- . 1998. *Enciclopedia de una vida en Rusia*. México, DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- . 2009. "La Revolución cubana explicada a los taxistas." *Letras Libres* 88: 24-27.
- . 1999. *Livadia*. Barcelona: Mondadori.
- . 2000. *Nocturnal Butterflies of the Russian Empire: A Novel*. Trans. Thomas and Carol Christensen. New York: Grove.
- . 1996. *Nunca antes habías visto el rojo*. La Habana: Letras Cubanas.
- . 2007. *Rex*. Barcelona: Anagrama.
- Pushkin, Aleksandr Sergeevich. 2007. *Boris Godunov and Other Dramatic Works*. Trans. James E. Falen. Oxford, England: Oxford UP.
- Rojas, Rafael. 2009. *El estante vacío: Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama.

- . 1999/2000. "Las dos mitades del viajero." *Encuentro de la Cultura Cubana*, 15: 231-34.
- . 2006. *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- Schiller, Friedrich. 2001. *Schiller's Historical Dramas : William Tell; Don Carlos; Demetrius*. Honolulu: UP of the Pacific.
- Vega, Lope de. 1606-13. *En gran duque de moscovia y emperador perseguido*. Vol. 14, Comedias. Reprint, Madrid: Castro, 1993.
- Vizel', Mikhail. "Livadia. Retsenzia." Rev. of *Livadia* by José Manuel Prieto. *TimeOut*: n. pag. <<http://www.timeout.ru/books/event/46919/>>. 15 November 2006.
- Wanner, Adrian. 2008. "Russian Hybrids: Identity in the Translingual Writings of Andrei Makine, Wladimir Kaminer, and Gary Shteyngart." *Slavic Review*, 67 (3): 662-81.
- Watchel, Andrew Baruch. 1990. *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth*. Standord, California: Standord UP.
- Weimer, Tanya. 2008. *La diáspora cubana en México: Terceros espacios y miradas excéntricas*. New York: Peter Lang.



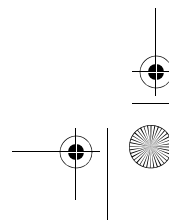
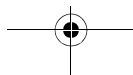
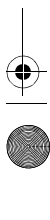
8 La escena cubana del transmilenio: diálogos con el contexto y visiones del mañana

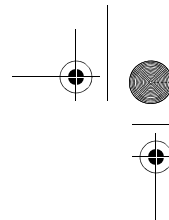
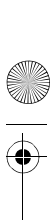
Esther Suárez Durán¹

El teatro es un arte conflictual, cuya propia materia es la contradicción; es, además, arte tribunicio, que se experimenta en comunidad, en el cual coinciden en el tiempo los momentos de producción y de consumo. Ello le otorga una posibilidad de privilegio, la de constituirse en espacio de negociación entre el Estado y la base de la sociedad, así como entre los diversos grupos y actores que componen un entramado social dado². El teatro cubano constituye así, a la vez, testimo-

1. Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas. Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Ministerio de Cultura.

2. En pleno XIX declaraba Nicolás Heredia, a propósito de la censura de que era víctima el arte dramático, que “nada de extraño hay en ello, teniendo en cuenta que, con excepción de la oratoria y del periodismo, es el mejor vehículo de propaganda que se conoce, pues aunque el poeta expone oblicuamente sus conceptos, convierte en carne su idea y la aproxima cuanto aproximarse puede a la realidad cuyos movimientos reproduce por medio del lugar, del tiempo, de los personajes y las pasiones ante la muchedumbre que se agita al pie del escenario. El embate es demasiado rudo para que el principio de autoridad no recurriera a toda clase de represiones a fin de hacer con el arte lo que ya había hecho con la religión y la ciencia: es decir, organizar la belleza oficial como había organizado las verdades y las creencias oficiales.” La censura de teatros en el antiguo régimen. Discurso pronunciado al inaugurarse las veladas de la Sección de Literatura del Liceo de Matanzas. Septiembre, 1885.





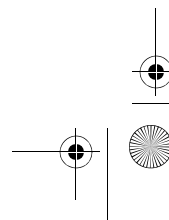
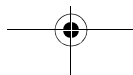
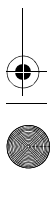
nio de su tiempo y agente de cambio; un objeto de sumo valor e interés para los cientistas sociales.

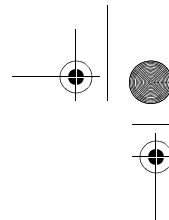
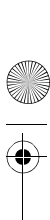
En los albores de la década de los ochenta el modelo económico cubano, asumido en 1975, mostró señales de deterioro con el incremento del gasto energético, la deuda externa y el desequilibrio financiero, lo que trajo por consecuencia una reflexión profunda que derivó en 1986 hacia el inicio de un amplio proceso social, liderado por la dirección política, en aras de renovar la cultura del socialismo: la *Rectificación de errores y tendencias negativas*, evento que básicamente significó una mirada crítica a la aplicación de un modelo de socialismo ajeno, incapaz de tomar en consideración las particularidades propias, y el retorno al estilo inédito y creador de la primera etapa de la Revolución.

Sin embargo, el proceso quedó trunco, la desintegración del campo socialista, la desaparición de sus instituciones y fórmulas de colaboración presentaron una nueva problemática para el país. La intensificación del embargo con las leyes Torricelli y Helms-Burton nos precisaron a concurrir al mercado internacional con una economía monoprodutora y una industria no azucarera dependiente del exterior en lo tocante a combustible, materias primas y tecnología.

La crisis que en aquel entonces enfrentó el país tuvo su clímax entre 1993 y 1994. En los años siguientes se detuvo el descenso de los indicadores económicos y comenzaron a aparecer los primeros síntomas de recuperación, sin que se reportaran los crecimientos económicos necesarios. La industria azucarera no consiguió rebasar cifras de producción irrisorias, el país quedó dependiendo básicamente de los ingresos del turismo, todavía de baja rentabilidad, a partir, entre otros factores, de nuestra condición insular que demandaba una fuerte inversión en lo tocante a la infraestructura.

Desde inicios de los noventa el Estado adoptó una serie de medidas tales como la reestructuración de empleos y fuentes de ingreso, la potenciación de nuevos sectores económicos como el turismo y la biotecnología, la legalización de la tenencia de divisas y la dualidad





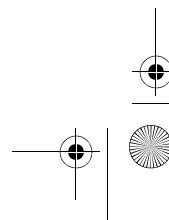
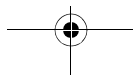
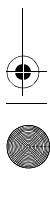
La escena cubana del transmilenio: diálogos con el contexto y visiones del mañana 183

monetaria, el rediseño del sistema de propiedad con el surgimiento del sector de economía mixta y la presencia del capital extranjero, la ampliación de la pequeña propiedad urbana y rural, la diversificación del sector agropecuario y el decrecimiento del sector estatal, y la modificación del papel del Estado en la economía, que potenció su actuación en la planificación estratégica.

Como consecuencia, aparecieron nuevas formaciones de clases, se produjo una reestructuración intraclasista con la fragmentación interna de las grandes composiciones socioclasistas precedentes; se polarizaron los ingresos. Si en los ochenta la estructura social cubana se caracterizó por posibilitar altos grados de igualdad y de integración y los progresivos niveles de homogeneización social redujeron las diferencias entre los grupos extremos, la nueva década trajo una intensa diferenciación social, de mayor impacto dado su carácter inédito y su total ausencia del horizonte social de las expectativas; emergieron nuevas prácticas antisociales y delictivas y se ampliaron las existentes; se manifestaron tendencias consumistas, en particular en los sectores más favorecidos. El rápido descenso en los índices productivos del país trajo aparejado un brusco deterioro del nivel de vida que colocó a los obreros en una de las peores situaciones en relación con otros sectores de la sociedad, mientras disminuía el status social de los profesionales. A nivel colectivo se generaron sentimientos de desconcierto, frustración y evasión.

La desigualdad instaurada no alcanzó los derechos tenidos por esenciales para los cubanos ni el propio núcleo del concepto de igualdad que entretejen las dimensiones del empleo, la salud y la educación, pero sí encontró su espacio de privilegio en la esfera del consumo material y en ciertas zonas del consumo espiritual, donde la voluntad política del Estado y las estrategias desplegadas por las instituciones del Ministerio de Cultura y los propios artistas consiguieron detener su avance.

El final de los ochenta y el comienzo de los noventa trajeron consigo la mayor conmoción en la historia nacional de los últimos cin-

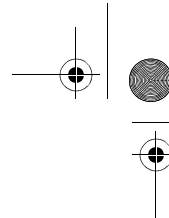


cuenta años. El problema que se planteó, desde entonces, fue el de buscar una vía de continuidad para nuestro proyecto de independencia nacional, justicia y equidad social en un escenario hostil a tales objetivos. La diferencia de las circunstancias dio lugar a una modificación en el conjunto de los valores construidos o estimulados en los años anteriores. Mientras algunos cambian su sentido, emergen otros considerados como antivalores. Sin embargo, si bien la década del noventa se caracterizó por la emergencia de desigualdades, también lo hizo por el reconocimiento de *la diferencia*, en términos de diversidades. Ello constituyó una ganancia.

La sociedad de los ochenta, en un proceso dual de nivelación y movilidad ascendente de la mayoría, retardó el reconocimiento de las identidades grupales; en cambio los noventa plantearon la reconfiguración teórica y práctica de un proyecto socialista propio. Durante el decenio un conjunto importante de temas obtuvieron una revaloración en el discurso social. Entre ellos la religiosidad, la orientación sexual, la familia, la emigración y las relaciones con el exterior, el medioambiente, determinadas figuras, instituciones y procesos del pasado, incluso la propia noción de cultura. Adquirió protagonismo la problemática de las identidades y, consustancial a ella, la de las diferencias.

La cultura se reconoció como la salvaguarda de la nación. Los términos Cultura y Nación comenzaron a ser identificados por el discurso político y se abrió un proceso de *masificación de la cultura* mediante los programas de la universidad comunitaria, la revitalización de las acciones en el microespacio de la comunidad, la ampliación de las ediciones de libros, el incremento de la programación de carácter cultural en los medios.

En los noventa, pese a la dureza de las condiciones de la vida cotidiana y a la polarización de los ingresos, el arte, y el teatro en particular, manifestaron una asombrosa capacidad de convocatoria. El teatro exploró, entonces, la memoria, la condición insular, las esencias de la cubanía, desacralizó temas tabúes, vindicó la diferencia, ignoró contra-



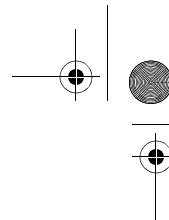
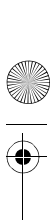
dicciones antes tenidas por centrales y volvió central aquello que se hallaba en los márgenes. También se volvió hacia sí e interrogó sus orígenes, trayectoria, prácticas, lenguajes, carnavalizó la alta cultura y no vaciló en colocarse en una relación de conflictividad con el imaginario de sus receptores.

Coincidentemente, el final de los ochenta trajo cambios sustanciales para la organización teatral con la instauración del sistema de proyectos artísticos—fruto de las investigaciones realizadas sobre el particular desde las postrimerías de los 70—, que posibilitó la movilidad del talento y su reorganización en torno a objetivos y propósitos comunes valiéndose de la reactivación del régimen de contratos temporales³, y brindó—desde el punto de vista estructural—espacio a la diversidad de tendencias y poéticas, con lo cual se colocaba al teatro en condiciones de poder satisfacer las diferentes expectativas procedentes de los variados sectores y grupos sociales.

Al filo de los noventa la figura del Estado como productor general de los espectáculos prácticamente desapareció. No obstante, las entidades artísticas dieron una prueba de resistencia y potencialidades y prosiguieron adelante, buena parte de ellas comenzó a utilizar recursos personales de sus integrantes para determinados menesteres indispensables al mantenimiento de cada institución, en tanto aquellas de más reciente creación, que no contaban con sede fija, dieron un uso social a los espacios privados de sus miembros.

3. Por su parte, en 1968, tras la celebración del Congreso de los Trabajadores de la Cultura, se tomaba la decisión de sustituir el régimen de contratación teóricamente vigente por la plantilla fija. Esto trajo como resultado la inmovilidad al interior de los colectivos; la existencia de un número de artistas—que no eran solicitados por los directores para conformar los repartos—, gravitando sobre el presupuesto de las y percibiendo un salario fijo sin realizar labor alguna, con el consiguiente deterioro de sus habilidades, o la obligada utilización de los mismos por parte de los directores artísticos, en contradicción con los requerimientos de sus propias concepciones de los espectáculos.

Tal situación provocó un sinnúmero de estériles contradicciones internas en las , limitó durante años el ingreso a estas entidades de los jóvenes talentos, egresados, la mayor parte, de las escuelas de arte, con el consiguiente envejecimiento de los elencos y la imposibilidad del entrenamiento de las nuevas generaciones de actores junto a aquellas de mayor experiencia y oficio.

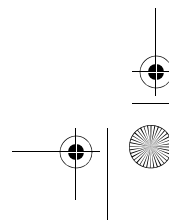
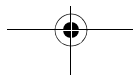
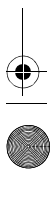


Paralelamente a la redefinición de las funciones del Estado en la economía, la presencia del mercado en la actividad artística se hizo más fuerte, incidiendo también en el plano de la configuración temático-formal de las obras. Contrariamente a lo que una valoración superficial pudiera suponer, en lo que al teatro atañe esta circunstancia ha acentuado los vínculos entre la creación y la realidad social. El teatro está tal vez más inmerso que nunca antes en los intereses del discurso nacional y su expresión ha ganado en diversidad y ha elevado su carga simbólica.

En esta década de los noventa nació un espacio de libertad creativa y se operó un cambio de perspectiva para leer y presentar la realidad que ya durante los primeros años del nuevo milenio se reconocía irreversible. Si durante los ochenta el ámbito de las artes plásticas había capitalizado la reflexión cívica y la expresión de los intereses de grupos y sectores heterogéneos así como las interrogantes y contralecturas del discurso oficial, en las décadas siguientes la narrativa y las artes escénicas serían los territorios protagónicos.

Durante la etapa el teatro ha participado en el complejo proceso de la reconfiguración de un proyecto social propio desde ese espacio peculiar de negociación social que él constituye. A la vez las producciones reflejaron en su concepción y formato las nuevas circunstancias económicas, los artistas tomaron un mayor interés en los asuntos financieros y presupuestarios, el tema del mercado se incorporó a las agendas, el intercambio internacional creció.

Durante este período del transmilenio, entendido como el espacio de tiempo que cursa entre 1990 y el presente (2010), surgieron y se consolidaron las artísticas que hoy constituyen los nuevos referentes del teatro cubano. Entre ellos están el Teatro Buendía, El Público, Teatro de la Luna, Argos Teatro, El Ciervo Encantado. Sus directores muestran una vinculación con el Instituto Superior de Arte (ISA), centro superior de formación artística en Cuba, fundado en 1976 que, para 1981 tuvo su primera graduación. En todos los casos son profe-



sores o egresados de dicha institución y resulta interesante la relación que se entreteje entre ellos en tanto individuos.

El Teatro Buendía resulta el grupo más antiguo, fundado en 1986. Su elenco lo conformaron egresados de diferentes promociones del propio ISA donde su directora Flora Lauten era profesora de actuación. Lauten había sido con anterioridad actriz en entidades fundacionales correspondientes a diversas etapas de la historia de la escena cubana, como Teatro Estudio, el grupo Los Doce, Teatro Escambray y había creado el Grupo Teatral de La Yaya, integrado por campesinos. En el año 2005 resultó merecedora del Premio Nacional de Teatro⁴. La labor de Buendía no se reduce a la producción de espectáculos, el grupo funciona como un taller permanente de investigación y un centro de formación de actores, directores y técnicos, fiel a la tradición de ese grupo antológico, matriz para la escena cubana de la segunda mitad del XX: Teatro Estudio.

Sus propuestas escénicas exhiben una extraordinaria vitalidad, fecunda intertextualidad, belleza visual e incitante profundidad conceptual y hallan su público fundamental entre los jóvenes. Aquí los procesos de creación son arduos y extensos puesto que incluyen una acuciosa exploración y cuidadosa reescritura de textos considerados clásicos de la cultura cubana y universal. Entre sus producciones figuran *Lila la mariposa*, *Las perlas de tu boca*, *La cándida Eréndira*, *Otra tempestad*, *La vida en rosa*, *Bacantes*, *La balada de Woyzeck*, *Charenton*, *La visita de la vieja dama*.

Le sigue cronológicamente Teatro El Público, fundado oficialmente en 1990, que encuentra su antecedente en la trilogía de obras norteamericanas que su director Carlos Díaz (1955), entonces un joven que se iniciaba en el arte de la dirección, presentó en escena entre 1989 y 1991, y que ya constituyen una cita obligada en la historia teatral cubana reciente.

4. Roberto Gacio Suárez. "Las diferentes pieles de Flora Lauten". Ponencia presentada al Taller de Investigaciones Rine Leal 2010. Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas. La Habana. Inédita.

Díaz es graduado del ISA en la especialidad de Teatrología, inicialmente trabajó como asesor general del Maestro Roberto Blanco, uno de los pilares de la escena cubana de los sesenta (Teatro Estudio y Teatro Ocuje) y los ochenta (Teatro Irrumpe). Con Blanco comparte el gusto por la ampulosidad y un concepto del teatro como lugar de diálogo entre diversas expresiones artísticas. Posteriormente fue Asesor General y director artístico del Ballet-Teatro de La Habana, lo cual lo confirma en este cruce de expresiones artísticas.

Desde entonces, Díaz y El Público muestran una extensa lista de espectáculos que conforman títulos como *La niña querida*, *El público*, *Calígula*, *El rey Lear*, *La Celestina*, *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes*, *Las brujas de Salem*, *Las criadas*, *Perla Marina*, *La gaviota*, *Fedra*, *La loca de Chaillot*, *Las relaciones de Clara*, *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* con las firmas autorales de Racine, Camus, Miller, Piñera, Genet, Fassbinder, Estevez, Giraudoux, Chejov, Loher. Desde sus inicios la agrupación ha exhibido una vocación transgresora y ha cimentado su artificiosa estética a partir de la espectacularidad, el travestismo, la parodia, el juego intertextual y un espíritu de complicidad con sus espectadores y de festividad popular. Su trabajo cuenta con una excelente acogida y respaldo de público y crítica.

Argos Teatro es un grupo fundado por el director Carlos Celdrán (1963) en 1996. Celdrán es egresado de la especialidad de Teatrología y Dramaturgia del ISA. En 1986, se incorporó al grupo Teatro Buendía en el que se desempeñó como asesor dramático, asistente de dirección y director artístico. Con Argos Teatro el director ha establecido un laboratorio permanente para actores y estudiantes. Entre sus puestas en escena se cuentan *La Tríada o La Pequeña Orestíada*, basado en *La Orestíada* de Esquilo y *Las Moscas* de Jean Paul Sartre; *Baal*, *El Alma Buena de Se-Chuan*, *La Vida es Sueño*, *Roberto Zucco*, *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, *Chamaco*, *Final de partida*, *Talco*. Desde el inicio de su trabajo como director teatral se ha destacado por su investigación rigurosa e inteligente en el ámbito de la actuación.



La escena cubana del transmilenio: diálogos con el contexto y visiones del mañana 189

En el mismo año emerge *El Ciervo encantado*, a partir de una intensa y peculiar experiencia pedagógica desarrollada por la actriz y directora Nelda Castillo (1955) en el ISA. Mediante un arduo trabajo de investigación sobre el actor y sus posibilidades psico-físicas el grupo ha intentado develar los pliegues del alma cubana, a la par que ha hallado un lenguaje propio centrado en la indagación sobre el actor como un cuerpo-canal a través del cual se expresan ancestros y seres desconocidos que forman parte del mapa genético del intérprete y del inconsciente colectivo de la nación. Sus creaciones se destacan especialmente por su exploración en el universo visual y sonoro de la puesta en escena así como por la utilización de fuentes literarias, históricas, plásticas, musicales y danzarias en pos de una expresión novedosa y original. En su repertorio se encuentran títulos como *El ciervo encantado*, *Un elefante ocupa mucho espacio*, *De dónde son los cantantes*, *Pájaros en la playa*, *Visiones de la cubanosofía*, *Variedades Galiano* a partir de textos literarios inscritos en muy diversos géneros y firmados por autores como Esteban Borrero, Fernando Ortiz, Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, Bernal del Riesgo.

En 1997 Raúl Martín (1966) crea el Teatro de la Luna. Martín es graduado de la Escuela Nacional de Instructores de Teatro (E.N.I.T.) en 1987 y del I.S.A. en 1994, en la especialidad de Dirección Escénica. Fue discípulo de Roberto Blanco y de Carlos Díaz. Se desempeña, además, como diseñador de vestuario, escenografía y luces, y como coreógrafo. Su compañía ha priorizado la dramaturgia nacional y la obra del dramaturgo cubano Virgilio Piñera, del cual integran su repertorio *La boda*, *Electra Garrigó*, *Los siervos* y *El álbum*. También ha llevado a escena *Delirio habanero*, *El enano en la botella* y *Seis personajes en busca de un autor* con lo cual incorpora a su lista de autores representados a Abilio Estévez, Alberto Pedro Torriente y Luigi Pirandello. Sus espectáculos se destacan por su estilización y limpieza, su excelente factura, y su capacidad para obtener el máximo de sus actores.

El repertorio de las cuatro primeras teatrales referidas muestra una sostenida preocupación social y ética, un diálogo que incluye la denun-



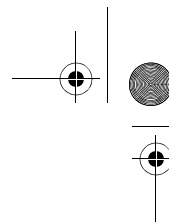
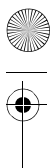
cia y la interrogación de su contexto, que revisita la historia de la nación, sus referentes culturales y propone una sociedad plural, abierta y responsable. En torno a este proceso de reconfiguración de un proyecto social propio y la participación del Teatro como espacio peculiar de negociaciones, creación de consensos, indagué con los líderes de algunas de estas compañías acerca de la forma en que ellos percibían que en el presente el Estado establecía los límites de lo posible en los terrenos de la expresión artística y el diálogo social, puesto que en Cuba ahora mismo parecen coexistir apertura al debate de ideas e inmovilismo mientras el aparato ideológico, el sistema de educación y los medios de difusión continúan funcionando para la garantía del control político y la reproducción del consenso sobre el sistema político y el tipo de gobierno. Cultura política y ciudadana se confunden con adoctrinamiento y unanimidad de criterios.

Luego de que el discurso oficial creara expectativas sobre transformaciones estructurales y sustanciales hemos vivido espera, desconcierto, desinformación, ausencia de proyecciones, descreimiento, sin que se propicie ni garantice la participación ni el control ciudadano ni se promueva una real cultura del debate y se practique el diálogo social entre posiciones diferentes o discordantes.

Las percepciones de los artistas manifiestan perspectivas diversas, pero hay consenso en cuanto a determinada normatividad ya inscrita en la memoria de los creadores en tanto ciudadanos, sujetos cívicos que han vivido procesos sociales complejos a la par que han generado estrategias de resistencia y sobrevivencia que se enraízan en la memoria colectiva. Todo ello se activa de un modo peculiar cuando el artista introduce su discurso en el espacio público. Para algunos de ellos “la libertad de la obra se medirá por el grado de ambigüedad y polivalencia que tenga su signo y por la dosis de verdad (dígase técnica) con que sea defendido por sus ejecutantes”⁵.

Entonces los límites de libertad se alcanzan cuando el sujeto político logra construir un lenguaje inteligente y fluido que atraviese la

5. Carlos Celdrán. Entrevista realizada por la autora. Abril 2010.



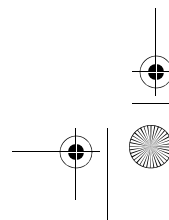
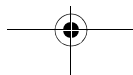
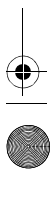
La escena cubana del transmilenio: diálogos con el contexto y visiones del mañana 191

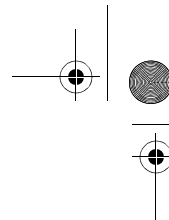
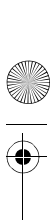
red de control y comunique su verdad; toda una semiótica que se resista a ser leída según el dictum de los sujetos en posición de censores. Por su parte, los límites infranqueables se relacionan con las formulaciones que son propicias a ser leídas directamente. Aquello que produce en el receptor una lectura susceptible de ser interpretada solo en el plano ideopolítico en unos términos que el poder pueda declarar sospechosos según sus raseros de peligrosidad o nocividad social.

El artista produce sentido a partir de un repertorio de signos y significantes, lo cual permite formulaciones complejas, elusivas, oblicuas, equívocas sin que ello implique echar mano a un lenguaje críptico o emplear uno metafórico que se revele como una declaración pública de la imposibilidad de decir. Otros artistas consideran que en ese territorio vedado figuran determinados iconos políticos, determinadas palabras, pero declaran que esos son límites que no les resultan interesantes ni necesarios para trasponer, en aras de la propia naturaleza, complejidad y dignidad de sus oficios.

Los creadores negocian los posibles horizontes de censura de variados modos, mediante diversos procederes que se relacionan con sus particulares concepciones estéticas acerca de lo que es el Teatro. Algunos acuden a los procesos de metaforización, de indeterminaciones, aumentando con ello la densidad poética del discurso espectacular con lo cual se consigue una mayor participación del espectador y crece el carácter lúdico de la puesta en escena.

Otros se plantean el asunto desde la autenticidad. Buscando eliminar impostura, falsedad, manierismo hasta donde el oficio de director lo permite, para producir un impacto en el espectador que lo sacuda y lo impulse o lo seduzca a creer en lo que se le presenta. Declaran librar una batalla con la representación misma, con el teatro en sí, con su condición de copia bastarda de la realidad, con la naturaleza teatral de por sí inauténtica. Los temas pueden ser unos más valientes o más polémicos que otros, los textos pueden contener verdades acuciantes pero si el actor y el escenario no están desnudos hasta el tuétano para encarnarlos con la técnica precisa todo el resultado adquiere el efecto





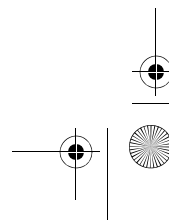
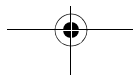
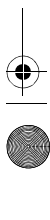
de una enorme deformidad. El único límite que en tal caso se negocia es perfeccionar la técnica para lograr un estado de real perplejidad y compromiso en el actor. Dominar esa técnica escurridiza de transparentarnos en escena y abolir las fisuras, las deslealtades para alcanzar a entender al Otro y comunicar algo puro, no contaminado con la devaluación reinante. El artista empuja los límites de lo permitido con esta primera y única estrategia hasta lugares muy profundos que, en su opinión, afectan a una sociedad descentrada entre lo que piensa y lo que hace, lo que dice en privado y ejecuta en público; sociedad rota en su concepto integrador de civilidad.

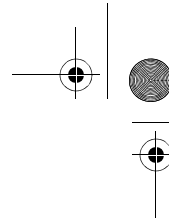
En consecuencia, basta que el teatro restablezca el espacio para la correspondencia entre pensamiento y conducta para que constituya un territorio de perturbación que transgreda lo permitido; que devuelva un trozo de coherencia a ese espectador desconectado, descreído, esquizoide.

En tal situación, el director negocia los límites desde el centro mismo del problema teatral, se revisa a sí mismo, se transforma y ayuda, luego, a los actores a entender la necesidad de creer en esta artesanía como primera condición del oficio. Piensa que es esta una batalla altamente subversiva y poderosa, pues una palabra real, limpia, un gesto que nace de la solidaridad de entender al Otro en un escenario cubano crea una resistencia al caos y al sinsentido.

Las visiones coinciden en que durante el llamado Período Especial se produjo un cambio en la sociedad cubana y, por tanto, en su teatro. El fin del socialismo real u ortodoxo dio paso a zonas antes marginadas, sujetos silenciados, temáticas convertidas en tabúes.

También hay unanimidad en torno a la idea de que la mirada sobre el teatro se ha desideologizado. En ello colaboran diversos factores entre los que se hallan: la descentralización de paradigmas o su ausencia y el desdibujamiento de las utopías, el crecimiento del estatuto estético del Teatro en determinados espacios sociales; la defensa del Teatro que, con firmeza, realizan sus artistas y, también, durante una etapa más reciente, los funcionarios del sistema de la cultura; el res-





paldo manifiesto de los públicos; el grado creciente de complejidad de la realidad y de sus perspectivas. En ello no ha sido desestimable la activación de la memoria producida por intelectuales y artistas acerca de los *pogroms* llevados a cabo durante los setenta (el llamado Quinquenio Gris) que tan nefastas consecuencias trajo para el teatro en particular. Consideran que el teatro se ha ganado un espacio de crítica, de subversión, puesto que ha sabido defender su naturaleza. También la escena cubana ha ganado una dimensión internacional que colabora en su legitimación.

En cuanto al plano organizacional y productivo, hay que decir que entre los años noventa y la actualidad la subvención estatal ha mostrado una tendencia a la contracción. En suma, se hace cargo de los salarios, los gastos fijos de las instalaciones teatrales (costo de la energía eléctrica, agua, etc.) y algunas operaciones de mantenimiento, así como de una parte de los recursos que colaborarán en la visualidad material de los espectáculos. El resto de ellos proviene de los propios artistas, de amigos, colegas residentes en el exterior, mientras en este acápite—que se extiende a los insumos precisos para la publicidad: carteles, programas de mano, gigantografías—el Estado comparte el mecenazgo con un grupo diverso de agentes que, ganando cada vez formalidad y visibilidad, actúan como patrocinadores, entre los que figuran las representaciones diplomáticas de otros países en Cuba, sus agencias de cooperación e intercambio, empresas mixtas, etc.

Varios de los directores entrevistados insisten en la idea de que el Teatro no solo se ha ganado su espacio simbólico, sino también sus espacios físicos, a partir de la construcción—con intervención de los miembros de las compañías—de los ámbitos materiales en los cuales estas llevan a cabo sus faenas.

Los recursos humanos se ven afectados por una inestabilidad creciente, en la cual colabora la emigración del talento hacia otros medios artísticos (la televisión es el destino más común) u otras regiones del planeta. La profesionalidad evidencia una situación precaria. De continuo se pierde y se rescata, como por milagro, pues los elencos son

efímeros, se recomponen cada vez con mayor intensidad y su integración denuncia una hibridez manifiesta en la que participan intérpretes de diversos grados de experiencia junto a sujetos noveles que, en ocasiones, no cuentan con formación técnica.

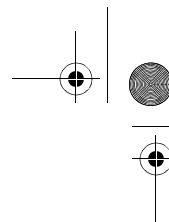
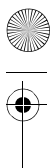
En paralelo con la disminución de las cifras presupuestarias y el aumento significativo en la cantidad de entidades artísticas ha transcurrido un decrecimiento en el control estatal sobre las operaciones de la creación artística que no solo se relacionan con la política en ejercicio del Ministerio de Cultura, sino que también parece tener que ver con la emigración ya referida de talentos y personal capacitado y con el alcance de la entropía propia de una situación sostenida de sobrevivencia a ciertas esferas administrativas.

La difícil situación de la economía nacional sobre la cual gravita la crisis económica internacional resaltó la relación de incorrespondencia entre las cifras del presupuesto estatal para la actividad teatral y el número de sujetos beneficiados e interrogó al propio sistema de las artes escénicas acerca de la eficacia de su funcionamiento y de la real naturaleza de sus efectivos.

La inconsecuencia en el ejercicio cabal del programa de reestructuración de las entidades artísticas iniciado en 1989—que estipulaba la administración del presupuesto asignado por cada una de las y su responsabilidad con él—derivó en el crecimiento desmedido del sector y la inadecuada ejecución de las partidas presupuestarias.

Ahora, la situación de doble crisis (la propia de la economía nacional y la crisis global) trajo como consecuencia favorable la activación de los controles de calidad del sistema y el establecimiento de raseros que evalúen los resultados artísticos y la repercusión social de las artísticas.

Curiosamente, durante la etapa que nos ocupa, que comprende dos décadas, las fronteras entre el llamado arte culto y el arte popular se desdibujan en la escena cubana. A partir de referentes variopintos y de una esmerada preparación de sus líderes compañías como El Público o Teatro de la Luna devuelven un nuevo tipo de teatro popu-



La escena cubana del transmilenio: diálogos con el contexto y visiones del mañana 195

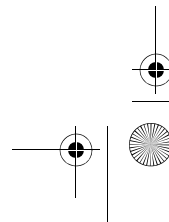
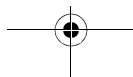
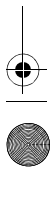
lar; uno que sabe entretejer los diversos planos en los que transcurre la cultura y que responde a una población de mayor instrucción e información.

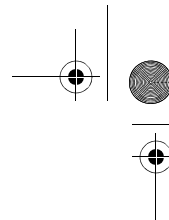
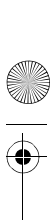
La utopía del teatro popular, un tema de tal complejidad que durante décadas ha estado alentando en el trasfondo de nuestro panorama teatral, parece hallar respuestas verdaderas en las prácticas de estas y otras artísticas⁶. Ciertamente los cubanos contamos con la real posibilidad de replantearnos los fundamentos del contrato social, tomando como modelos propuestas diversas que se muestran ante nosotros, y parecemos llevar ventaja en ello en comparación con un buen número de naciones cuya población tiene secuestradas sus posibilidades de creación de futuros.

Por fortuna, en modos más evidentes o sutiles el arte cubano no ha dejado de ser político. El teatro, en particular, revela en su trayectoria un diálogo continuado entre historia y metáfora y en la etapa que examino habla, cada vez con mayor propiedad, de la necesidad del carácter público de la política, como asunto de todos, ejercicio universal, inexpropiable. Es, en tal sentido, un espacio de interpelación ciudadana, a la vez que de afirmación de la soberanía del ciudadano.

Resalta la representación política como mandato que se controla en comunidad y, en consecuencia, llama la atención sobre el estatuto de los mandatarios o funcionarios, literalmente aquellos que desarrollan un mandato y están sujetos, por tanto, a control, revocabilidad, transparencia.

6. Ya el Fórum sobre Teatro convocado por la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo en 1955 había planteado el asunto mediante dos posiciones diferentes: la búsqueda de fórmulas puntuales para atraer masivamente a la población hacia los espectáculos y el sostenimiento de altos niveles de calidad artística como vía para conseguir, a largo plazo, la presencia de un público mayoritario. Tras el triunfo revolucionario se volvió a tratar el problema de la relación del arte, en particular, el teatro, con los estratos más amplios en la estructura social. Fue enfocado como dilema y no obtuvo el mejor tratamiento la mayor parte de las veces, al punto de convertirse en un tema de naturaleza política en torno al cual se podían llegar a definir alineamientos que podían derivar en exclusiones. Véase Esther Suárez Durán. "Teatro cubano 1936-1958: el maderamen de la herejía", en http://www.cubarte.cult.cu/paginas/canales/artes.espectaculares-columna.php?id_columna=5&id_columnista=365. Septiembre, 2004.

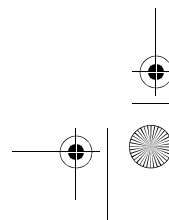
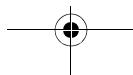
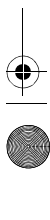


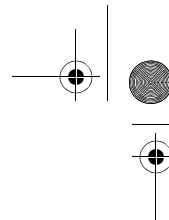
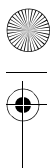


En espera de que la participación popular consiga el nivel necesario y los medios de difusión se tornen en herramientas de la comunicación de los diversos sectores sociales, en verdaderos ámbitos de debate social, de elaboración de propuestas conjuntas de mejoramiento de la vida el Teatro contribuye a dar cuerpo, a mantener viva la reflexión infinita acerca de la idoneidad de las instituciones y de las hegemonías, a partir de una ciudadanía en capacidad de recrearlas y perfeccionarlas continuamente.

Se plantea con recurrencia y originalidad el tema de la libertad y la responsabilidad en los dominios de la vida personal, social y natural, puesto que promueve la sociodiversidad.

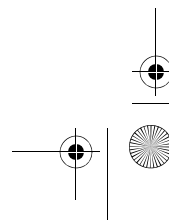
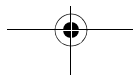
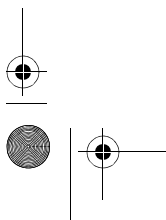
Al igual que supo prefigurar desde mediados de los ochenta el tiempo por venir—cuando adelantó temas que, más tarde, hubieron de ser objeto de atención de la política y la sociedad—colabora en construir, desde el hoy, las visiones posibles del mañana. Libra una sorda batalla, junto a los mejores exponentes de la auténtica cultura cubana, contra las peores versiones de la cultura de masas que pugnan por conquistar los espacios públicos y privados; ensaya nuevas relaciones y modos de vida y participa atento en la reconstrucción de la nación.

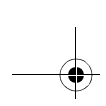


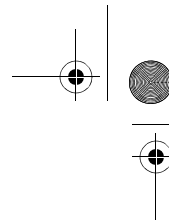
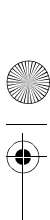


Bibliografía

- Calzadilla, Jorge. 1998. *Religión y cambio social. El campo religioso cubano en los 90*. Informe de investigación. La Habana: Centro de Investigaciones Psicosociológicas (CIPS).
- Del Pino, Amado. 2005. *Acotaciones*. La Habana: Ediciones Unión.
- Espina, Mayra. 1998. *Reforma económica y reestratificación social en la Cuba de los 90*. Informe de Investigación. La Habana: Centro de Investigaciones Psicosociológicas CIPS.
- _____. 2008. *Políticas de atención a la pobreza y la desigualdad. Examinando el rol del estado en la experiencia cubana*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- Espinosa Mendoza, Norge. 2001. *Carlos Díaz: Teatro El Público: la trilogía interminable*, La Habana: Editorial Abril.
- Fowler, Víctor. 1998. "Homoerotismo y construcción de la nación". *La Gaceta de Cuba* 1.
- González Melo, Abel. 2010. *Festín de los patíbulos. Poéticas teatrales y tensión social*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lahusen Thomas. 1997. "Socialist Realism in Search of Its Shores". In Lahusen Thomas and Evgeni Dobrenko. Durham and London: Duke University Press, 5-25.
- Martín, Consuelo y G. Pérez. 1998. *Familia, emigración y vida cotidiana en Cuba*. La Habana: Editora Política.
- Martin, Randy. 1994. *Socialist Ensembles. Theater and State in Cuba and Nicaragua*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Partido Comunista de Cuba. 1986. *Informe al III Congreso*. La Habana: Editora Política.
- _____. 1992. *IV Congreso del Partido Comunista de Cuba. Discursos y documentos*. La Habana: Editora Política.
- Suárez Durán, Esther. 2006. "Aires fríos y rumores no tan vagos: la dramaturgia cubana: contigo, pan y cebolla." En *Como un batir de alas. Ensayos sobre el teatro cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 125-133.
- _____. 2004. "Del teatro bufo a Bertolt Brecht: La ópera del mendigo". En *Tablas* 1: 88-90.
- _____. "Macbeth en clave de farsa." http://www.cubarte.cult.cu/paginas/canales/artes.esenicas-columna.php?id_columna=5&id_columnista=365. Marzo 2007.
- _____. 2009. "Del teatro vernáculo a la escena contemporánea". *Teatro / CELCIT* n.35-36. Edición online. ISSN 1851- 023X.
- Zabala, María del Carmen. 2009. *Jefatura femenina de hogar. Pobreza urbana y exclusión social. Una perspectiva desde la subjetividad en el contexto urbano*. Buenos Aires: CLACSO.







9 El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961): Entre la aspiración y la posibilidad

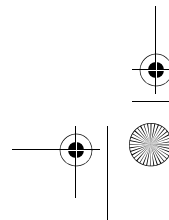
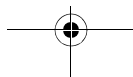
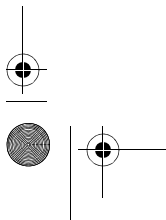


Miguel Sánchez León



Cuando empecé a investigar sobre el Teatro Nacional de Cuba, tuve de pronto la sensación de que pisaba una “zona de silencio”, pero con una luminosidad terca y lejana, cuya naturaleza se me iría develando poco a poco en toda su exuberancia y detalle a medida que fuese descubriendo su breve y vertiginosa realidad, su grandeza compleja y primordial. Para quienes asistíamos al teatro en esos años, la memoria aportaba fragmentos de puestas en escena que impresionaron, de cierto modo insondable, la sensibilidad y que se revitalizaron con la fuerza misteriosa de los hitos personales, parte también de la trascendencia de esa institución.

La revisión completa de los periódicos *Revolución* y *Hoy*, así como de otras publicaciones y documentos disponibles que por fortuna habían sido conservados, permitió definir sus primeros contornos. Más tarde, como si uno armara un rompecabezas de mil piezas, se concertaron en la figura de un mundo que comenzó a mostrarme poco a poco su maravillosa riqueza y su insoslayable (y no debidamente reconocida



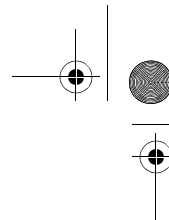
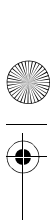
entonces) importancia cultural y artística. Luego, vino la etapa de hacer entrevistas a una veintena de sus protagonistas, en las que se fueron volcando y ordenando otros recuerdos en una constelación de aspectos que se imbricaban armoniosamente en una obra impetuosa de esfuerzos y logros asombrosos de personas que, al rememorarlos, me los entregaban en su conversación con la misma generosidad y mucho del amor puestos en ella, a fin de que yo hiciera—sin saber a ciencia cierta si lo conseguiría—casi cuarenta años después el oficio de cronista.

Poco o nada había sido recogido y publicado entonces sobre lo que esta institución, creada antes que el Consejo Nacional de Cultura, hubiera concebido, realizado y expandido. Ni pensar en hallar una exposición ordenada y valorativa de su labor no sólo en lo estrictamente teatral, sino en el más amplio sentido cultural. Las referencias oficiales posteriores (discursos o documentos) fueron muy escasas y leves, y puede decirse que casi nunca existieron: Todo en cada momento parecía haber surgido de la nada.

Algunos antecedentes y creación del TNC

Las primeras noticias sobre el edificio del teatro aparecen ligadas a la controvertida construcción de la Plaza Cívica José Martí¹, que había situado desde 1930 el arquitecto francés Jean-Claude Nicolas Forestier en torno de la Loma de los Catalanes como un foco monumental en su plan de remodelación de La Habana. Por otra parte, las reclamaciones públicas por parte de un movimiento teatral incipiente y la valoración de su función simbólica en el nuevo espacio urbano, determinan a que finalmente en 1949 el periodista Ramón Vasconcelos, entonces Ministro sin cartera del Gobierno de Carlos Prío (1948-1952), hiciera una declaración a la prensa sobre el propósito de edificar “un coliseo de las justas proporciones que requiere la representación teatral y donde estén incluidos todos aquellos progresos técnicos que hacen de

1. Véase *Revista Espacio*, Universidad de La Habana, mayo-junio, 1953, pp.36-47.



esa representación una obra de arte perfecta”, como premisa imprescindible para el fomento y sostenimiento del teatro en Cuba².

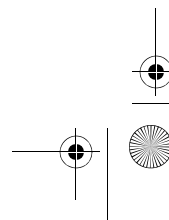
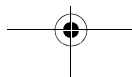
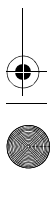
No es hasta 1951 que se inicia la compra de los terrenos con vistas a la construcción del Teatro Nacional de Cuba, para lo cual se convoca a un concurso de arquitectura en ese mismo año. El 8 de agosto se entregan los premios y el proyecto ganador es el del arquitecto Julio Conesa, cuya autoría no es mencionada nunca más. A partir de esa fecha, sin embargo, en todas las maquetas aparece la inconfundible silueta arquitectónica del teatro que llega hasta nuestros días³.

El golpe de Estado de Fulgencio Batista introdujo cambios no solo en los actores gubernamentales responsabilizados con las obras de la Plaza Cívica, sino en la propia dirección del Patronato encargado de atender la edificación del Teatro Nacional. El 29 de julio de 1952 se coloca la primera piedra del edificio y dos meses más tarde se firma el contrato con la representación de la compañía norteamericana Purdy and Henderson como contratista civil y con el arquitecto Nicolás Arroyo como director técnico-facultativo de la obra.

Inspirado en el Radio City Music Hall de Nueva York, el Teatro Nacional tendría un moderno escenario con plataforma automática para las orquestas. Contaría con tres salas: una grande para espectáculos de ópera y ballet, una pequeña para teatro dramático y una “experimental”, así como con amplios locales para camerinos, almacenes, talleres, biblioteca y academias especializadas, que funcionarían en el mismo edificio. Sería, desde luego, el teatro más grande de Cuba, y se esperaba concluir en julio de 1954, año en que se le bautiza como “Teatro Nacional Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en virtud de una campaña llevada a cabo por ilustres personalidades de la prensa y la cultura, encabezadas por la poetisa Dulce María Loynaz de Álvarez Cañas. Sin embargo, la construcción marchó tan lenta y discontinua

2. Revista *Prometeo*, La Habana, agosto-septiembre, 1949, pp.17-18.

3. Esta imagen del TNC ya aparece claramente definida en la maqueta del Monumento a José Martí y de toda la Plaza que puede verse en la revista *Bohemia* de 24 de agosto de 1952, p. 51 y en el artículo antes citado de la revista *Espacio*.



que el Gobierno Revolucionario encontró gran parte de la obra por hacer.

En junio de 1959, el Gobierno Revolucionario decide continuar la obra y fundar en él la que sería la primera institución estatal para apoyar, organizar y promover las actividades teatrales⁴. No obstante, esta desbordó los muros del edificio en construcción para llegar a ser un proyecto expansivo que vertebró y encauzó de manera eficaz las aspiraciones creadoras emergentes desde años anteriores, transformándolas de manera radical, al coordinarse con todas las iniciativas sociales, artísticas y culturales que surgían en un auge antes nunca visto.

Subordinado al ministro de Educación, el TNC aspiraba a ser el *lugar indicado* desde donde pudiera iniciarse “una verdadera revolución cultural de todas las manifestaciones escénicas del país”⁵. Y asumió así —a pesar de su breve existencia— la envergadura de un propósito nacional, aglutinador de ideas y voluntades de creación cultural en su más amplio sentido. Fue por eso que, junto a la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, constituyó el germen orgánico que dio nacimiento al Consejo Nacional de Cultura, el que lo integró a partir de sus logros y definiciones a su estructura desde mediados de 1961.

Contrariamente al CNC, la estructura organizativa que adoptó el TNC. en julio de 1959 era muy simple: estaba formada por cinco

4. El 12 de junio de 1959 se promulgó la Ley no. 379, por la cual se disolvía el Instituto Nacional de Teatro, creado en 1955 durante el gobierno de Fulgencio Batista, que no había cumplido función alguna y cuyos fines deberían ser desarrollados en lo adelante por el Ministerio de Educación. Según su texto, se ponía bajo la jurisdicción de este Ministerio el Teatro Nacional Gertrudis Gómez de Avellaneda, que se venía construyendo en la entonces llamada Plaza Cívica: un vasto edificio con tres salas para espectáculos y todos sus locales anexos. Según prescribía la Ley, esta medida respondía a la necesidad de estructurar, de forma coordinada, las diversas actividades artísticas y culturales que se desarrollaban en el país bajo la dirección de múltiples organizaciones oficiales y semioficiales. Los salones y locales del Teatro Nacional serían dedicados por el Ministerio de Educación preferentemente “a llevar a cabo la labor de fomento y desarrollo que el Estado Cubano debe realizar en lo referente a teatro, música, ballet, ópera y actividades artísticas en general”.

5. Informe al doctor Fidel Castro de la doctora Isabel Monal, directora del Teatro Nacional, La Habana, 7 de diciembre de 1959, en el Archivo General de Cultura, La Habana, Ministerio de Cultura.

El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961): Entre la aspiración y la posibilidad 209

asesorías que funcionarían como departamentos: Folclor, Música, Artes Dramáticas, Danza y Administración, dirigidos, respectivamente, por Argeliers León, Carlos Fariñas, Fermín Borges, Ramiro Guerra y Rafael López, quienes habían venido colaborando en las actividades culturales de la Sociedad “Nuestro Tiempo” y del Movimiento 26 de Julio. Isabel Monal, en aquel momento responsable de Cultura de ese Movimiento y subdirectora del Departamento de Bellas Artes del municipio de La Habana, fue nombrada directora general.

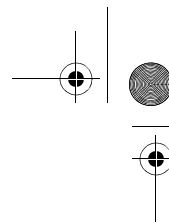
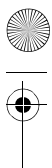
Pero la consistencia orgánica que apreciamos hoy en su concepción para el desarrollo del trabajo artístico y cultural, procedía de otras experiencias que permitieron el surgimiento de un núcleo con capacidad para realizar los cambios necesarios, precisamente por la comprensión alcanzada en los tenaces esfuerzos emprendidos desde muchos años atrás por cada uno de sus integrantes, los cuales cristalizaron en mayo de 1959 en la celebración del *Primer Festival de Arte Nacional*⁶. Este evento no solo fue una muestra de inquietudes renovadoras, sino la irrupción de ideas que fraguaron en un programa cultural llamado a hacerse realidad por la energía y el talento que les imprimía un grupo de jóvenes intelectuales y artistas decididos a llevarlo a cabo a gran escala, en medio y por las mismas transformaciones que se iniciaban en la vida nacional. Sus miembros habían experimentado en distintas esferas las carencias y el desinterés de los gobiernos anteriores hacia la cultura, habían acumulado similares inconformidades y advertido en cada uno frustraciones y esperanzas parecidas, que ahora se volcaban en un entusiasmo que hallaba por primera vez las vías de resonancia en toda la sociedad: una apertura total de oportunidades para la realización completa de lo que hasta entonces habían sido denodados y aislados proyectos personales.

6. Convocado por la Sección Provincial de Cultura del Movimiento 26 de Julio en La Habana, entre sus organizadores estaban, además de Isabel Monal, Fermín Borges, Argeliers León, Ramiro Guerra, Rafael López, Enriqueta Fariás y Carlos Fariñas. En este Festival se presentaron programas de teatro, música, exposiciones de pintura en la Galería de Arte de La Rampa, así como un plan de conferencias sobre música y teatro y una muestra de objetos de nuestro folclor.

Este grupo fundador coincide en lo que un arte *nacional* y *popular* podría ser: “abrir nuevas oportunidades al arte nacional” con un rígido signo de calidad y “llevar al pueblo un programa de rescate de sus valores más apreciables en el campo del arte”. Estas ideas forman como una doble vertiente en toda la labor del TNC, donde este grupo comienza a laborar de forma directa un mes después de dicho Festival, promoviendo—en sus casi dos años de existencia como entidad prácticamente autónoma—la manifestación del talento bajo un criterio de libertad y la oposición a cualquier tipo de coerción en el arte, junto a la valorización de nuestra cultura en una estrecha vinculación y confluencia con el pueblo, la propagación de la creación artística hacia sectores no tenidos antes en cuenta y el fomento de la investigación, el rescate y la difusión de los valores culturales más genuinos en su interrelación con la cultura de otros pueblos. Creo que estas circunstancias dieron a esta obra una tremenda fuerza motivadora interna, libremente sentida y compartida, al afrontar de esta manera todo lo que habrían de hacer, pese a cualquier escollo que nunca se les presentaría como insuperable.

Es el fenómeno de la entrega total al trabajo, tan consustancial a cualquier acto de creación, en que las creencias, los medios y los fines individuales se entroncan, sin distorsión ni dobleces, en la obra común. Es la tarea de todos, una realización individual libre y plena, un espíritu de lograr lo que parecía imposible, un fervor de imaginar y realizar, de pensar y llevar a cabo, que la propia institución y una sabia dirección van a mantener o reforzar.

El resumen de los testimonios de cada participante que entrevisté pudiera interpretarse como una imagen ilusoria de un pasado idílico que se embellece con el paso del tiempo. Tal coincidencia evidente no encubre las desavenencias, los choques, las tensiones y contradicciones que inevitablemente aparecen cuando confluyen tantas personalidades diferentes. Pero lo típico fue un funcionamiento armónico, un *colectivo*, infinitamente diverso, que agrupaba a artistas, empleados de la administración, obreros de los talleres de escenografía y vestuario,



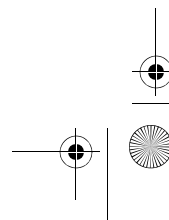
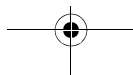
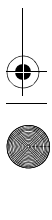
El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961): Entre la aspiración y la posibilidad 211

encargados de las publicaciones, choferes, compradores, ujieres y taquilleras, en su totalidad identificados en un mismo propósito.

Para quien pasados tantos años analiza los testimonios sobre el TNC, se presenta—en medio de la precipitación de los acontecimientos, la urgencia de las necesidades, las inevitables dificultades y lo inesperado de incidentes y accidentes—la continuidad de una conciencia clara sobre lo que había que hacer y el modo de hacerlo eficazmente. Las coyunturas se tornan factores que ayudan a seguir adelante. Tal vez sea esa la razón por la cual la organicidad estructural lograra una coherencia difícil de borrar después, pues pienso que correspondió a las propias necesidades y peculiaridades del teatro como fenómeno artístico y a un conocimiento profundo del estado en que se encontraban las artes escénicas en Cuba.

El TNC logró así una interrelación inmediata y sistémica (usando este término tan manido) que buscaba una conciliación activa entre todos los elementos de la creación escénica dentro de un proceso y una práctica, trascendentes y a la vez cotidianos, mediante formas y modos de producción que constantemente ponía en funcionamiento la institución, con el inevitable margen de improvisación y los errores (nunca de estrategia) que pudieran presentarse. Sobre todo se destaca un principio básico: Los artistas y creadores en general eran (sin intermediarios burocráticos, ni agentes supremos) los generadores y realizadores efectivos de sus planes y proyectos, sus máximos ejecutores y responsables en un trabajo de dirección colectiva.

Se buscaba la unidad y representatividad de los diversos estilos y manifestaciones sin limitación normativa alguna, creando al mismo tiempo las bases para el desarrollo de otros aspectos precarios entonces en las distintas manifestaciones o en sus públicos. Ello se materializaba, por ejemplo, en que todos los elementos administrativos y de producción estaban por definición (incluso físicamente), en dependencia directa de la creación artística y no a la inversa, como llegó a suceder en épocas posteriores como resultado de la centralización a escala de todo el país, la carencia de recursos y el aumento conse-

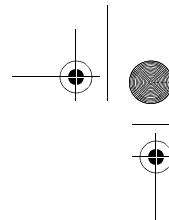
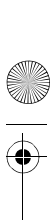


cuenta de los grupos teatrales. “Y si un artista necesitaba alguna cosa - me relató Isabel Monal—, la administración del TNC no podía oponérsele. Y así se fue creando una sensibilidad y comprensión mutuas”⁷. Y esto a pesar de las dificultades, entre las que se hallaba una que gravitó desde el inicio y durante buena parte de su funcionamiento: La falta de presupuesto. Tal situación determinó que durante varios meses los promotores del TNC no cobraran por ello un solo centavo.

Esta carencia es aliviada en septiembre de 1959 cuando se le destinan ciento noventa y siete mil pesos (un peso=un dólar) del disuelto Instituto Nacional de Cultura del régimen de Batista, para sufragar las necesidades del pago a los artistas contratados (bailarines y músicos) y hacer frente a los gastos de los montajes ya comenzados, la compra del equipamiento para los nacientes talleres de vestuario y escenografía y el pago de los obreros y empleados, y mucho después el de los asesores. Como la construcción del edificio corría por el Ministerio de Obras Públicas, las dificultades surgidas en el financiamiento de la institución no tocaban a la edificación. Esta se intensifica, pues se desea inaugurar el teatro en diciembre de aquel año con la puesta en escena de *Baltasar*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, bajo la dirección de Francisco Morín. Se contratan artistas plásticos que ejecutarían murales y esculturas en el edificio y sus jardines: René Portocarrero, Raúl Martínez, Sandú Darié, Alfredo Lozano, Eugenio Rodríguez, Roberto Estopiñán, Rolando López Dirube, Gabriel Sorzano, Tomás Oliva y Rita Longa.

Sin embargo, en enero de 1960, la conclusión de la obra civil ha sido nuevamente aplazada, se descarta la puesta en escena ensayada para la inauguración y se anuncia que primeramente se abrirá la sala Covarrubias. Recién bautizada por los fundadores del TNC, el nombre de esta sala rinde homenaje a la vertiente popular de nuestro teatro al elegir al célebre (y entonces bastante olvidado) actor y autor del siglo XIX, Francisco Covarrubias (La Habana, 1775-1850), destacán-

7. Entrevista a Isabel Monal por el autor.



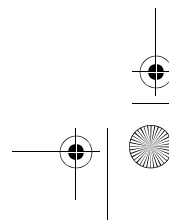
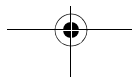
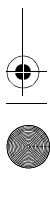
dolo parejamente al nombre de la Avellaneda que se reservaría para la sala grande. Simbólica conjunción como modelo de equiparación de “lo culto” y “lo popular” de nuestra tradición teatral nacional, y como síntesis de la labor seguida en lo adelante por esta institución.

Organicidad, intensidad y amplitud

Comienza un trabajo acelerado para poner en funcionamiento la sala Covarrubias: se colocan paneles acústicos, se termina el tabloncillo del escenario, se da pintura. Primero, serán sillas plegables (de tijera). Más tarde, se conseguirá un lunetario y unos equipos de aire acondicionado de un teatro que se desmantelaba en Ciudad Libertad (antiguo Campamento militar de Columbia), para la ventilación de la sala. Incluso los programas—según una anécdota del diseñador Pedro de Oráa—debían ser grandes, tanto por necesidad de contener mucha información (función didáctica) como para que pudieran servir de abanico a los espectadores.

En febrero de 1960 ya se ha decidido hacer la apertura de esta sala con la presentación de la primera delegación artística soviética que llega a Cuba: el violinista Leonid Kogan y el compositor Aram Jachaturian son anunciados para inaugurarla. De estos conciertos sólo logró darse uno a los constructores y empleados del teatro, porque la sala no reunía las condiciones requeridas. No obstante, en ese mismo mes ocurre la *pre-inauguración* (como se la calificó entonces) con los espectáculos del Conjunto de Danza Moderna, constituido en septiembre de 1959 por bailarines procedentes del ballet y del cabaret, pero en gran parte por personas que nunca antes habían bailado en ningún escenario y sin formación profesional alguna. También en febrero de 1960, Argeliers León presentaba su primer espectáculo con los grupos folclóricos yoruba.

Se crea la Orquesta Sinfónica y el Coro del teatro, y se comienzan a hacer conciertos y recitales todas las semanas, en un espectro que abarca tanto la música europea y norteamericana más conocida por el reducido público que había asistido antes a los conciertos de la Filar-



mónica, como también se incluyen a los compositores cubanos y latinoamericanos en general. Este nuevo público abarrota todas las funciones en una avalancha sin precedentes en todos los espectáculos, incluso en los conciertos. El de Marian Anderson, la célebre contralto norteamericana, por ejemplo, es interrumpido varias veces por los clamores de un público popular que no había podido entrar en la repleta sala Covarrubias, aún con su lunetario de sillas de tijera. Así comienza una actividad escénica a un ritmo frenético.

Es difícil hacer una exposición condensada de toda su labor en sus dos años de existencia. Ya desde sus espectáculos iniciales, el TNC resonó y se reconoció por sus magníficos resultados artísticos. Se logró una hazaña: mantener una programación, sistemática en ocasiones, de martes a domingo, inusual en la vida teatral habanera. Se consiguió desviar hacia el teatro algunas rutas de ómnibus los días de función.

Y en marzo de 1960, el TNC estrena su primera obra dramática: *La ramera respetuosa*, de Jean Paul Sartre, en un montaje de Francisco Morin, con Miriam Acevedo y Pedro Álvarez como protagonistas y un extraordinario éxito de crítica y público. Más de dieciséis mil personas en unas quince funciones sólo en La Habana acuden a ver la obra. El autor, que visita a Cuba, también asiste y responde a la prensa que está maravillado con la puesta en escena y las actuaciones. En abril hará una gira a Santiago de Cuba con iguales resultados en el teatro Oriente.

A partir de esa fecha, el funcionamiento de la sala Covarrubias es permanente. En teatro dramático, los estrenos se suceden: *Santa Juana de América*, de Andrés Lizárraga (premio del Primer Concurso Casa de las Américas), dirigida por Eduardo Manet; *Nuestro pueblito*, de Thornton Wilder, bajo la dirección de Julio Matas (en junio); *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, dirigida por Vicente Revuelta con el elenco de Teatro Estudio (en agosto); *El filántropo*, de Virgilio Piñera, en un montaje de Humberto Arenal (en agosto); *Esperando al Zurdo*, de Clifford Odets, bajo la dirección de María Ofelia Díaz (en septiem-

El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961): Entre la aspiración y la posibilidad 215

bre); *Los fusiles de la Madre Carrar*, de Bertolt Brecht y *Los santos*, de Pedro Salinas, dirigidas por Dumé y Julio Matas respectivamente (en octubre); y *Yerma*, de Federico García Lorca, con la dirección de Adela Escartín (también en octubre). En diciembre de 1960, el TNC auspicia el estreno de *El jardín de los cerezos*, en un montaje de Modesto Centeno en el teatro Auditorium en conmemoración del centenario de Antón Chéjov.

En teatro para niños, en marzo de 1960 Dumé estrena *El lindo ruiseñor*, basado en el cuento “Los dos ruiseñores”, de Hans Christian Andersen, en versión libre de José Martí, uno de las puestas en escena más hermosos e imaginativos que se han hecho en Cuba. Además, en diciembre el mismo director estrena *Pompín el Fantasma* y *La Cucarachita Martina* (versiones de Abelardo Estorino de “Pluff...” de la brasileña María Clara Machado, la primera, y del cuento tradicional, la segunda). Una programación continua para el público infantil se presenta tanto en el teatro como fuera del mismo.

1960 es el año de los grandes estrenos de Danza Moderna, con un triunfo alucinante tanto de la crítica como de público, sorprendentes ambos en una manifestación prácticamente nueva para nuestros espectadores: *Mulato*, *Mambí*, *Estudio de las aguas* y *Vida de las abejas* se estrenan en febrero; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Concerto Grosso*, *Ritual primitivo* y *El milagro de Anaquillé*, en abril; *Auto sacramental* y *Suite yoruba*, en junio.

En julio se presenta el gigantesco espectáculo en las montañas de la Sierra Maestra en conmemoración del 26 de Julio, que pone por primera vez a casi dos mil personas (entre artistas, técnicos, obreros y otros trabajadores de apoyo) a laborar intensamente para la representación en un vasto escenario donde se integraron la danza moderna, el coro, la orquesta sinfónica, la actuación y el espectáculo folclórico (la comparsa *El Alacrán*). Es también la primera vez que cientos de miles de campesinos tienen la oportunidad de ver un espectáculo teatral.

En cuanto al folclor, la labor del TNC no es menos intensa. El primer ciclo de esta manifestación, *Cantos, bailes y leyendas cubanas*, se

estrena en febrero; *Bembé* en mayo; *Abakuá* en agosto, y *Yímbula* en noviembre. Todos los espectáculos son interpretados por personas practicantes de las distintas vertientes del folclor cubano de ascendencia africana. En 1960 también comienza el *Centro de Estudios del Folklore*, patrocinado por el TNC con sus publicaciones y su Seminario donde se formaron notables investigadores en esta materia.

Con la orquesta sinfónica y el coro del TNC, todos los meses se ofrecen conciertos y recitales de solistas cubanos y extranjeros. La orquesta acompaña además todas las presentaciones de danza moderna.

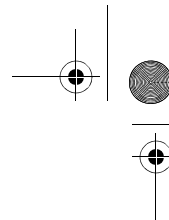
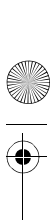
El cúmulo de espectáculos extranjeros auspiciados y llevados a escena por el TNC es impresionante: el *Conjunto Artístico de China*, con la *Opera de Pekín*, en junio y julio; el *Ballet Folklórico Georgiano*, en junio; el *Conjunto Teatral Chileno*, en cuyo elenco llegó por primera vez a Cuba el cantante Víctor Jara; el *Ballet Bhaskar*, en septiembre; el *Ballet Nacional de México*, en diciembre, al igual que el *Conjunto de Bailes Folklóricos de la URSS*.

La repercusión en la crítica teatral fue impresionante: al año siguiente, la ARTYC⁸ selecciona *El lindo ruiseñor*, la *Suite yoruba* y *Mulato* entre los espectáculos más destacados de 1960, con premios especiales para la *Opera de Pekín*, el *Ballet Yugoslavo* y el *Ballet Ruso Georgiano*.

También en 1960 se inició la realización de un sueño del dramaturgo Fermín Borges: el *Seminario de Dramaturgia* con sus diferentes ciclos en los que colaboraron Natividad González Freire, José A. Escarpanter, Mirta Aguirre, Adolfo de Luis, Rolando Ferrer, Antón Arrufat, Osvaldo Dragún y otros. De este Seminario saldrá un importante número de autores que se destacarán ya en la propia década del 60 dentro de la producción dramática cubana.

Asimismo, en este año comienza la experiencia pionera de la *Brigada Teatral Revolucionaria* formada por el TNC, como idea de Fermín Borges e Isabel Monal, bajo la dirección de Jesús Hernández, para

8. Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos.

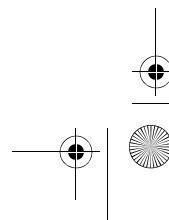
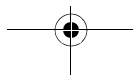
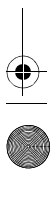


llevar el teatro a las montañas, zonas campesinas, cooperativas y granjas agrícolas en los más apartados rincones del país. Esta forma de teatro ambulante, continuador de empresas similares de los años 40 y 50, será desarrollada a partir de 1962 por las Brigadas de Teatro Covarrubias como su derivación directa, y por otros grupos teatrales posteriormente.

Toda esta labor se acompaña con la convocatoria a concursos de dramaturgia para nutrir el repertorio de los grupos de aficionados que se van formando en todo el país. Incluso antes de que existiera el Departamento de Extensión Teatral en el TNC, comienzan a fomentarse las de teatro, danza y música de aficionados, a las cuales se dan cursillos de superación profesional, ayuda y estímulo por los distintos departamentos del TNC. Se abrió al público una biblioteca especializada en cuestiones teatrales en la propia instalación. Se establecieron los talleres de costura y carpintería donde se confeccionó todo el vestuario y la escenografía que requerían sus producciones y las del movimiento de aficionados. Y todo esto basado en una inteligente y constante política de promoción de público para el teatro y a precios irrisorios (veinticinco centavos) en todos los espectáculos.

Una de las condiciones para toda esta labor era que el TNC tuviera que organizar la producción de los elementos escénicos para sus montajes. Por otra parte, la carencia o escasez de presupuesto influyó en que se estableciera—en gran medida por la capacidad y la formación que poseían sus directivos y empleados—un formidable control de todos sus recursos. Asombra hoy encontrar fragmentos de la documentación de contabilidad y costos de las obras con que se operaba en el TNC en esa época: un control de gastos y un presupuesto por cada obra constituyó una práctica que fue desapareciendo después en el teatro cubano.

Toda la producción artística realizada en el mismo lugar y bajo una dirección inmediata garantizaba el contacto y el flujo de las interrelaciones entre los obreros de los talleres, los materiales y los artistas. Este aspecto de importancia fundamental para la organización, estabi-



lidad y eficacia de la producción teatral es algo que como regla tampoco volvió a conseguirse después, cuando los talleres se convirtieron, como certeramente me dijo el coreógrafo y director del entonces Conjunto de Danza Moderna, Ramiro Guerra, en “un mundo terrible para nosotros”.

Así se creó, a su vez, un sentimiento de identificación y responsabilidad sobre toda la creación artística y una sensibilidad en cuanto a la repercusión de la calidad de cada labor individual en el espectáculo en su conjunto. Era, al mismo tiempo, la armazón cotidiana de relaciones personales de trabajo, contactos directos y comunicación entre todos los artistas, técnicos y obreros de los talleres, que garantizaron una verdadera cooperación eficaz (en su sentido artesanal) dentro de la producción teatral. A este aspecto, resaltado por los entrevistados, pienso que hay que atribuir—entre otros factores—no sólo el estado de satisfacción de cada uno con lo que hacía⁹, la formación de verdaderos técnicos calificados en la producción teatral y, sobre todo, el espíritu creativo y los logros estéticos alcanzados en la realización de las escenografías y el vestuario del teatro en estos años, algo que nunca antes pudo lograr de manera tan completa la escena cubana en las décadas del 40 y 50.

Igual organicidad se percibe en el trabajo de las publicaciones. Creada originariamente para la edición de obras cubanas auspiciada por el Estado, la Sección de Publicaciones del TNC pronto se va a ocupar del diseño y la impresión de programas y carteles, así como del Boletín *Actas del Folklore* y otros materiales divulgativos, más que pro-

9. El estado de felicidad y la dedicación de enorme cantidad de horas al trabajo en el TNC fueron constantes en las entrevistas que realicé. Cito aquí la opinión de alguien que ya habla fallecido cuando inicié la investigación y que es representativa por su participación en el teatro cubano, Gilda Hernández: “Aquello era un organismo difícil, que empezaba con muchos departamentos: música, danza, etnología y folclor, teatro... Desde allí se atendía a los aficionados; se crearon los talleres de vestuario y escenografía. Yo tengo un recuerdo muy hermoso de toda aquella época de efervescencia, de un afán de crear, de estudiar, de hacer cosas nuevas. Se trabajaba mañana, tarde y noche; nadie escatimaba el tiempo y todo el mundo tenía un entusiasmo enorme por el trabajo. Lo del Teatro Nacional fue para mí muy útil en otro sentido, no hacía teatro en la escena; era otro momento de la creación. De lo que se trataba era de impulsar todas las artes”... (Ver Gilda Santana: “Gilda Hernández, una gente de teatro”, *Tablas*, no. 3, julio-septiembre, 1985, p. 26.)

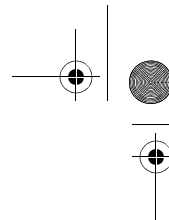
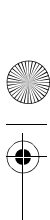
piamente de libros. Sin embargo, no dejan de contarse el libro de Teodoro Díaz Fabelo, *Olorum*, y una de las primeras recopilaciones de textos teóricos de Brecht realizada en Cuba por Juan Larco. La calidad de todos los impresos se garantizaba por Pedro de Oraá, quien dirigía esta Sección, y por otros diseñadores. Las imprentas, aún de propiedad privada, garantizaban la factura a tiempo. Se destaca el trabajo coordinado entre los diseñadores, los artistas y la dirección para que la propaganda siempre estuviera a tiempo, así como el origen de la utilización del cartel y otros medios de propaganda gráfica (incluso en los ómnibus) para la divulgación teatral con una intención además estética. Todo esto puede comprobarse hoy fácilmente si se revisa cualquier colección de sus programas o la prensa de la época: el nivel de calidad y el volumen son sorprendentes para una institución con una existencia tan breve.

Transición y final

El teatro y la sociedad guardan, acaso por su misma naturaleza viva, un activo y a veces enrevesado paralelismo, menos evidente—a mi modo de ver—en otras artes. El año 1961 se inicia con la promulgación de la Ley que crea el Consejo Nacional de Cultura adscrito al Ministerio de Educación. La nueva dependencia debía llevar a cabo “una política cultural amplia y profunda, destinada a todas las capas sociales y de una manera especial a los sectores populares”¹⁰. Durante este año se lleva a cabo “la integración total de los organismos culturales de carácter nacional, provincial y municipal bajo una dirección única, poniendo fin, en gran medida, a la anarquía existente”¹¹. Se dan

10. Según el Informe del Consejo Nacional de Cultura de 1962, durante los años 1959 y 1960, “el Gobierno Revolucionario creó algunos organismos culturales y reorganizó otros ya existentes”. Entre los primeros: la Orquesta Sinfónica Nacional y el Ballet Nacional de Cuba; entre los segundos, la Biblioteca Nacional “José Martí”, el Archivo Nacional y la red de Bibliotecas Ambulantes y Populares; si bien algunos de estos organismos se adscribieron a la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, otros continuaron gozando de una autonomía que obstaculizaba el desarrollo de una política cultural unificada, definida y orientada de acuerdo con los objetivos de la Revolución, sin contar, por otra parte, con la dispersión de esfuerzos y de medios económicos que dicha situación suponía.

11. Informe del Consejo Nacional de Cultura, 1962.

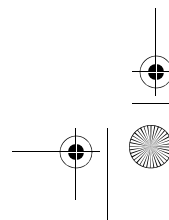
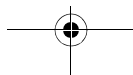
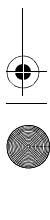


los pasos para conformar la Comisión de Teatro, órgano colegiado con representantes de las distintas instituciones estatales que tenían que ver con las artes escénicas, la cual es presidida por Mirta Aguirre, quien desde noviembre de 1960 sustituyó a Fermín Borges en la dirección del Departamento de Artes Dramáticas del TNC. A lo largo del país se efectúan importantes cambios organizativos para la estructuración del nuevo Consejo en los niveles provinciales y municipales, y en el TNC no dejan de observarse también estas transformaciones.¹²

En el primer trimestre de 1961 pasan a ser propiedad estatal las principales instalaciones teatrales habaneras. Simultáneamente, desde el mes de marzo dejan de representarse espectáculos en la sala Covarrubias, debido a sus condiciones precarias y a la necesidad de cubrir la demanda de las nuevas salas nacionalizadas. La producción dramática del TNC se integra a la programación de actividades del CNC. Sin embargo, la acción del TNC se acentúa en lo referente a su Departamento de Extensión Teatral, creado en septiembre de 1960, donde se recogen ya los primeros resultados del fomento de grupos de aficionados al teatro, la danza y la música, que se han ido formando en todo el país.

En marzo de 1961 tiene lugar un evento importantísimo para el teatro y la cultura en esta etapa, hacia una dimensión verdaderamente nacional y popular: la celebración del *Primer Festival de Teatro Obrero Campesino*. Organizado a partir de una idea de Mirta Aguirre, este Festival—durante doce noches consecutivas—presenta en el Teatro Payret al “pueblo en escena”: Más de cuarenta espectáculos de teatro, danza y música, interpretados por los grupos de aficionados de todas las provincias. Se trata de los grupos que se habían venido formando y asesorando por los *primeros instructores* (aquellos que trabajaron como tales incluso antes de crearse la Escuela de Instructores de Arte en el

12. Creada con los músicos que habían integrado en 1959 la Orquesta Sinfónica del TNC, la Orquesta Sinfónica Nacional efectuó su concierto inaugural el 11 de noviembre de 1960 en el teatro Auditórium. La actividad musical empieza a regirse casi totalmente por la Dirección General de Cultura. El 5 de mayo de 1961, el coro que había permanecido en el TNC, se presenta bajo la dirección de Serafín Pro como Coro Nacional en el teatro Amadeo Roldán (antes Auditórium).



hotel Comodoro, con cerca de tres mil alumnos, en abril de 1961) y los artistas pertenecientes al TNC que servían como supervisores. Estos grupos constituirán los distintos conjuntos teatrales, danzarios y musicales que, con *status* semiprofesional y más tarde profesional, se fundaron dos años después en cada una de las provincias e incluso en muchos de los municipios del país. También fueron el embrión del vasto movimiento de artistas aficionados que se promueve y gana inusitado auge en los años siguientes, del cual provienen muchos de nuestros más reconocidos actores y directores teatrales.

El Seminario de Dramaturgia, en íntima conexión con este movimiento, aprovisionaba de textos dramáticos las necesidades de los grupos, al tiempo que continuaba sus cursos y talleres. Desde septiembre de 1961 Osvaldo Dragún empieza a dirigirlo, ahora en su sede del antiguo Union Club, en la calle San Lázaro.

La configuración del modo de la producción teatral sufre modificaciones: La concepción de una programación basada en obras escenificadas por directores contratados y sin un elenco fijo, comienza gradualmente a cambiar por la práctica de conjuntos teatrales estables. En enero de 1961, Adolfo de Luis estrena *La brújula*, de Gloria Parado, en la Sala Covarrubias, uno de los últimos espectáculos que se presentan en esta sala hasta su reapertura en 1979. Desde marzo, las obras se pondrán en las salas Hubert de Blanck y Las Máscaras y en los teatros Payret y Mella (antiguo cine Rodi). El TNC pasa a ocuparse de que estas instalaciones se mantengan siempre abiertas y con una programación estable y de calidad¹³. En julio de 1961 se crea el Conjunto Dramático Nacional, dirigido por Eduardo Manet, con unos treinta actores, como un grupo fijo en su sede de L y 11, en El Vedado. En agosto Dumé conversa con la prensa y dice que está pre-

13. La dinámica de la producción teatral se mantiene intensa: obras de Chéjov, Brecht, García Lorca, Arthur Miller, Piñera, Estorino, y el inicio del Primer Festival de Teatro Hispanoamericano de la Casa de las Américas. En el teatro para niños Herberto Dumé dirige *El Mago de Oz*, en el teatro Payret, aunque también se presentan espectáculos de marionetas en el Teatro Nacional que dirige Nancy Delbert. Los estrenos se combinan con la programación de las reposiciones.

parando en el TNC un amplio elenco dramático para la exclusiva presentación de teatro infantil y cubano: su futuro grupo Guernica.

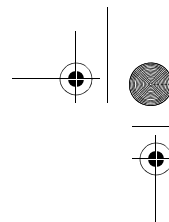
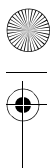
Danza Moderna estrena *La rebambaramba* y *Rítmicas*, con coreografía de Ramiro Guerra y música de Amadeo Roldan, en el teatro del mismo nombre, en febrero, manteniendo su programación con los títulos ya estrenados el año anterior. En abril es el primer grupo cubano que interviene en el Festival de Teatro de Las Naciones, en París, donde consigue un estruendoso éxito de crítica y público, y continúa en gira por Alemania, Polonia y la Unión Soviética.

En cuanto al folclor, los espectáculos de 1961 son los mismos del año anterior, con una programación menos intensa. Sigue desarrollándose el Seminario de esta manifestación y la publicación de las *Actas...* pero la actividad central parece estar en la investigación sobre *El barracón* como tema etnológico e histórico de importancia medular para la cultura cubana, así como la recopilación de objetos para un museo folklórico.¹⁴

Con el Conjunto de Danza Moderna habían ido a París músicos y cantantes de los grupos folklóricos. A partir del gran impacto que estos causaron en el público francés, Gilda Hernández e Isabel Monal conciben el proyecto de fundar un conjunto folklórico nacional, idea que—aprobada por Argeliers León y Mirta Aguirre—se podrá realizar al año siguiente a partir de un dinero sobrante de la Dirección de Aficionados del CNC. Como compañía, tendrá su primer estreno en 1963.

Es muy abundante a partir de junio de 1961 la programación de las obras de los grupos aficionados que se han presentado en el Festival de Teatro Obrero Campesino. Y en julio tiene lugar el estreno de una obra cubana que provoca un desacostumbrado éxito de público y una sorprendente acogida por la crítica: *El robo del cochino*, de Abelardo

14. Una cosa llamativa: la cartelera teatral que publica la prensa a partir de estos meses combina con un formato único desde ahora las siglas TNC y CNC en una misma línea, como símbolo gráfico de esta yuxtaposición de valor paritario. Meses después se alterará al pasar el segundo a ocupar la posición titular de la cartelera. En abril, las *Actas del Folklore* aparecen como una publicación de ambas entidades.



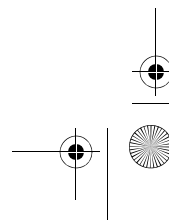
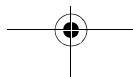
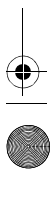
El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961): Entre la aspiración y la posibilidad 223

Estorino, bajo la dirección de Dumé, en la Hubert de Blanck. Es el primer ejemplo de una sala abarrotada de espectadores por la puesta en escena de una obra cubana.

Dentro de esa tonalidad lorquiana que caracteriza escénicamente al Congreso de Escritores y Artistas de Cuba, celebrado en agosto de 1961, se programan: *La zapatera prodigiosa*, dirigida por Francisco Morín, y *La casa de Bernarda Alba*, por Ugo Ulive. Teatro Estudio estrena *Doña Rosita la soltera* bajo la dirección de Roberto Blanco. Al mes siguiente, en el teatro Mella se presenta el estreno de *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht, también bajo la dirección de Ulive, un resonante acontecimiento de crítica gracias al nivel artístico alcanzado por la puesta y sus actuaciones, con más de treinta representaciones a teatro lleno.

El lenguaje de la dirección cultural adopta las formas y los modismos de la terminología económica socialista al estilo soviético. Desde julio de 1961, el Consejo Nacional de Cultura anuncia que se encuentra planificando la producción artística para los próximos cinco años, con una serie de proyectos culturales formulados a través de sus comisiones e integrando una organización provincial, municipal y, en ocasiones, local. Dentro de este espíritu centralizador, el TNC— aunque nominalmente no pierde en un inicio su entidad—ha pasado a constituir un eslabón dependiente de la Comisión de Teatro y Danza del CNC desde mayo de ese año. Comprobamos que sus funciones se van reduciendo, a fines de 1961, a la sola atención de la actividad dramática y del movimiento de aficionados. Al crearse los “Talleres y Almacenes Nacionales de Teatro”, los talleres del TNC pasan a ser atendidos, junto al Seminario de Dramaturgia, por dicha Comisión (luego Dirección de Teatro y Danza en 1962). Las actividades no escénicas del folklore son asumidas por el Instituto de Etnología y Folklore que se crea el 19 de diciembre de 1961.

La labor remanente en cuanto a los grupos profesionales constituidos o que se vienen gestando, es trasladada a la Dirección del CNC, aún bajo el nombre del TNC. El trabajo relacionado con los grupos

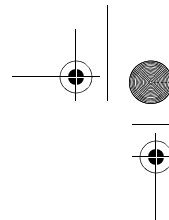
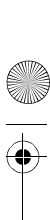


de aficionados y la extensión teatral pronto será contenido de la Dirección de Aficionados del CNC, a cuyo frente estará Isabel Monal ya en 1962. Como es evidente, la estructura del TNC se ha ido paulatinamente rompiendo, y con ella, su autonomía de gestión. A pesar de que no varíe en un primer momento su denominación, ocurre una mutación en su realidad, tan sutil que nos ha sido difícil entresacar de la memoria y los documentos, con precisión, los contornos y los modos de funcionamiento de la institución que se difuminan y confunden en esta etapa de transición hacia las estructuras centralizadas.

Dentro de tal proceso de tránsito aparentialmente idéntico, ha ocurrido una metamorfosis radical que reflejan sin duda los profundos y drásticos cambios que ocurren en el país. El modelo de institución cultural, independiente en la práctica, se sume en la estructura coordinadora y centralizada del CNC, de la cual logran solo escapar el Instituto de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y la Casa de las Américas, gracias a la potente independencia personal de sus directivos. La esencia y las funciones del TNC cambian hasta el punto de ir desapareciendo, bajo la tónica de la supuesta racionalidad de la centralización, cuando ya se ha efectuado la dispersión completa de sus antiguos componentes hacia lugares diferentes. Incluso desaparecerá su nombre a fines de 1962. También se dispersan sus directivos y asesores.

Por eso, ahora parece muy significativo este discurso fúnebre que escribió el crítico e investigador Rine Leal en enero de 1963, como un homenaje póstumo al TNC:

“Desde su creación en 1959 y durante casi cuatro años el Teatro Nacional prestó un servicio incalculable a nuestro desarrollo escénico. De ahí surgieron los grupos profesionales, la Danza Moderna, el Folklore, la Orquesta, el Teatro Lírico y sobre todo los primeros intentos de aficionados y trabajo profesional en las provincias. Fue allí que se establecieron las bases para un trabajo organizado, serio y responsable de nuestro teatro, donde a través del Seminario de Autores Teatrales, los escritores nuevos tuvieron apoyo estatal, donde se descubrieron por primera vez los cuantiosos problemas que el teatro suele plantear. La experiencia del TNC (esas siglas que ya usted no verá en ningún pro-



grama) ha sido la base sobre la cual se verifica nuestra actual realidad escénica. Y escribiendo lo anterior me ataca una pregunta ¿porqué no compilar y publicar esta experiencia, por qué no editar el trabajo del TNC en estos cuatro años, por qué no explicar al público todo lo que hizo, lo que planeó e inició nuestro Teatro Nacional ahora que desaparece?¹⁵”

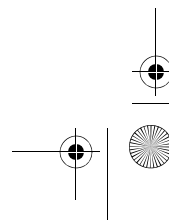
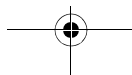
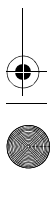
El edificio que ocupó el TNC, todavía en construcción en esos años, quedó prácticamente vacío en espera de su equipamiento y terminación, para servir en parte como sede del Conjunto de Danza Moderna y como locales de almacenamiento y talleres de escenografía durante casi dos décadas, hasta que al fin se hace su inauguración definitiva en septiembre de 1979.

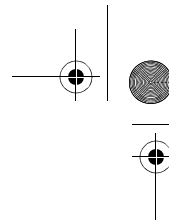
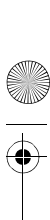
Todo este recuento servirá al menos para comprender que poco hay en lo que existió después de 1959 como un logro fundamental en el movimiento de las artes escénicas o de aficionados al teatro, la danza o la música en Cuba, que no haya tenido su origen o no sea una derivación de ese sentimiento de fervor, autoctonía y felicidad desplegados por el TNC en esa época. La obra del TNC (así, con sus siglas, tal y como el público lo reconocía en la cartelera) tuvo en su breve existencia una magnitud, una profundidad, una intensidad y una extensión tales para el movimiento escénico cubano y para la cultura cubana, que—incluso si se pensara como un proyecto malogrado—¹⁶ resultan difíciles de olvidar.

Indagarlas, descubrirlas, analizarlas y ahora darlas a conocer o a recordar, significaron para mí una de las experiencias más fascinantes, vital y humanamente enriquecedoras. Por ello, no busco una pretendida imparcialidad y tengo que agradecer siempre a todos los que concibieron y laboraron de forma incansable en el Teatro Nacional de

15. Rine Leal. “La nueva organización del teatro cubano”, en *Revolución*, 29 de enero de 1963.

16. El 14 de marzo de 1980, la doctora Mirta Aguirre pronunció una charla en el Teatro Nacional recién inaugurado, en que recuerda cuando éste “era apenas una sombra”: “Uno queda encariñado con ciertos proyectos, y quizás más que nunca cuando esos proyectos por alguna razón, se frustran. Y ver que otras manos consiguen llevarlos a cabo, justamente con la orientación que se habría querido darles, proporciona un placer muy grande” (Véase revista *Santiago*, nos. 38-39, junio-septiembre, 1980, p. 19 y ss.).

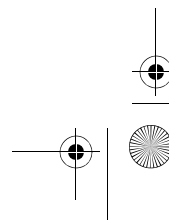
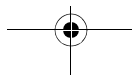
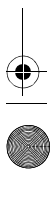


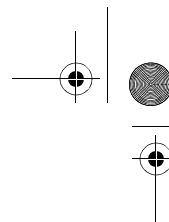


Cuba en esos primeros años, a los que están presentes como a los que hoy ya no están entre nosotros, su inteligencia, su tenacidad y su amor inquebrantables que con generosidad colocaron en esa obra de la que, pasados tantos años, aún somos deudores.

Bibliografía

Libros





El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961): Entre la aspiración y la posibilidad 227

Artiles, Freddy. 1988. *Teatro y Dramaturgia para Niños en la Revolución*. La Habana, Letras Cubanas.

Colectivo de autores. 1985. *Cuba: Revolución y Economía 1959-1960*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales.

Consejo Nacional de Cultura. 1962. *Informe General*. La Habana.

González Freyre, Natividad. 1961. *Teatro Cubano (1927-1961)*. La Habana, Ministerio de Relaciones Exteriores.

Leal, Rine. 1980. *Breve Historia del Teatro Cubano*. La Habana, Letras Cubanas.

-----, 1968. *Introducción a Cuba: El Teatro*. La Habana, Instituto del Libro, 1968.

Sánchez León, Miguel. 2001. *Esa buella olvidada: El Teatro Nacional de Cuba 1959-1961*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Capítulos de libros

Boudet, Rosa I. 1988. "1959-1987. El Teatro en la Revolución." En: *Escenarios de Dos Mundos. Inventario Teatral de Hispanoamérica*, t.2, Madrid, pp.27-40.

Leal, Rine. 1988. "1902-1958. La República". En: *Escenarios de Dos Mundos. Inventario Teatral de Hispanoamérica*, t.2, Madrid, pp.17-26.

Periódicos

Hoy. La Habana, desde mayo 1959 hasta marzo de 1962.

Revolución. La Habana, desde mayo de 1959 hasta marzo de 1962.

El mundo. La Habana, ejemplares muestreados.

Diario de la marina. La Habana, ejemplares muestreados.

Revistas

Arquitectura, La Habana, números de 1950 a 1958.

Espacio, Universidad de La Habana, may-jun. 1953; nov-dic.1954.

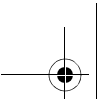
Inra, La Habana, números 1960, 1961.

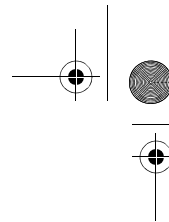
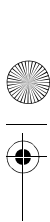
Prometeo, La Habana, números 1949.

Revista nacional de teatro, La Habana, num.1 1961; num.1 1962.

Santiago. Santiago de Cuba, jun-sep. 1980.

Tablas, La Habana, números de 1982 a 1990.





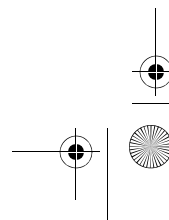
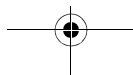
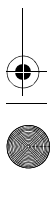
10 A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Possession in Norge Espinosa's *La virgencita de bronce*

David Lisenby¹

Cecilia Valdés, the archetypical Cuban *mulata*, was born out of the 1830s during the interrelated movements for independence and the abolition of slavery when Cirilo Villaverde began work on his landmark novel, published in its entirety in 1882 as *Cecilia Valdés o la loma del ángel*.² The novel's central plot line follows the illicit relationship between Cecilia and Leonardo Gamboa, who is wealthy and white and turns out to be Cecilia's half-brother through his father Cándido. Leonardo eventually cedes to his parents demands that he agree to marry white Isabel Ilincheta. In response Cecilia's jealousy drives her to arrange for the *mulato* Pimienta to kill Isabel, but Pimienta, who has

1. Department of Spanish and Portuguese, The University of Kansas, Lawrence, KS, dlisenby@ku.edu.

2. In nineteenth-century Cuba a *mulata* was almost always the daughter of a black or *mulata* slave woman in an unequal relationship with her white master. However, Cecilia, her mother Charo, and her grandmother Chepilla are not slaves. The English word "mulatta" carries archaic and pejorative connotations not necessarily associated with the Spanish equivalent. Though the concept of "biracial" approximates more closely the meaning of the term in Spanish, I will continue to use "*mulata*" throughout for the sake of maintaining cultural specificity.



always desired Cecilia, kills Leonardo instead. Revised narrations of the Cecilia story began to appear almost immediately and have continued to the present, the most noteworthy being Martín Morúa Delgado's novel *Sofía* (1891), Gonzalo Roig's operetta *Cecilia Valdés* (1932), Humberto Solás's film *Cecilia* (1982), Reinaldo Arenas's novel *La loma del ángel* (1987), Abelardo Estorino's play *Parece blanca* (1994), Gerardo Chijona's film *Un paraíso bajo las estrellas* (1999), and Norge Espinosa Mendoza's puppet play *La virgencita de bronce* (2001). The two recent works of theatre, Estorino's *Parece blanca* and Espinosa's *La virgencita de bronce*, portray the relationship between Cecilia and Leonardo as circumscribed by a dynamic of erotic commodification of the non-white woman. *Parece blanca* suggests and *La virgencita de bronce* makes clear that Leonardo's choice to marry Isabel relegates the *mulata* protagonist to a relationship of possession by the white man.

Throughout her nearly two-century lifetime, Cecilia has exemplified the *mulata* trope as a light-skinned (though tragically non-white) object of male sexual desire, admired by "blacks" but possessed by "whites" to whom she gives herself in a perpetual quest for upward mobility, ambivalently encapsulating a *mestizo* national identity while suggesting the persistence of race-based social prejudice.³ The discourse of *mestizaje* in Cuba, similar to that in Mexico and other Spanish American countries, purports that historic miscegenation has produced a national racial identity from the contribution of its component parts. José Martí presents his idea of Spanish American *mestizo* cultural identity in the 1893 essay "Nuestra América" in which he writes, "No hay odio de razas, porque no hay razas. [...] El alma emana igual y eterna, de los cuerpos diversos en forma y en color. Peca contra la Humanidad el que fomente y propague la oposición y el odio de las razas" (1972: 92). Two years later, Martí's essay "Mi raza" affirms, "En Cuba no hay temor alguno a la guerra de razas. Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro. Cubano es más

3. The supposition that there exist distinct white and black identities is one of the assumptions that the Cecilia trope problematizes. Unless particular attention to the ambiguity of these terms is warranted, I will use these words without scare quotes from here forward, though they may be inferred at all points.



A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Possession in Norge Espinosa's

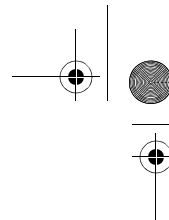
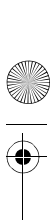
que blanco, más que mulato, más que negro" (1972: 52-53). Martí's idealistic rhetoric of racial nondiscrimination served, one, to advance the Bolivarian political aim to unite Spanish America and, two, to recruit black and *mulato* Cubans in the struggle for national independence.

More than half a century later, Martí's political idealism could be heard in the language of the Castro regime. Following a brief campaign against racial discrimination during the first years after the Revolution of 1959, an official statement by the Communist Party declared in 1962, "Our patriotic, democratic, and socialist revolution has eliminated from Cuban life the odious and humiliating spectacle of discrimination because of skin color" (De la Fuente, 2001: 279). Though the social factors affecting the way racial identity operates have certainly changed between the slave-holding 1830s and the twenty-first century present, versions of the Cecilia story appearing during the past few decades, such as Norge Espinosa's *La virgencita de bronce*, expose the egalitarian racial rhetoric of José Martí's writing, echoed in the Communist Party's declaration that the Revolution signified the end of racism in Cuba, as simply that: a rhetorical turn that incompletely reflects the social reality that racism and racial discrimination on the basis of skin color have not been eradicated from Cuban life. Furthermore, Cecilia narratives implicate gender, sexuality, and economics as part and parcel of questions of race.

Cecilia Valdés transcends the individual works in which she appears. Hillis Miller theorizes that narration is an always-incomplete process and that retellings of old stories can point to both the fissures and the continuities between the past and the present. Similarly, Raymond Williams's concept of the residual explains how past cultural formations may figure actively in constituting the discursive present. Joseph Roach proposes the term "surrogation" to describe the selective work of collective memory that tries through trial and error to fill "actual or perceived vacancies [...] in the network of relations that constitutes the social fabric," adding that "the process of trying out various candidates in different situations—the doomed search for

originals by continuously auditioning stand-ins—is the most important of many meanings that users intend when they say the word *performance*” (1996: 2-3). Taken together, these concepts illuminate the surrogate nature of contemporary Cecílias that serve, necessarily, as imprecise “stand-ins” for Villaverde’s original, recasting the tensions of the nineteenth-century novel into the cultural debates of the present.

When viewed against the backdrop of mounting sociological and historical evidence of persisting discrimination in Cuba on the basis of skin color, some of which will be presented here, Cecilia’s reappearances in literature, theater, and film testify to the unresolved nature of issues of “race” in Revolutionary Cuba. The fall of the Soviet Union in 1991 precipitated an unparalleled economic crisis on the island during what came to be known as the Special Period in Times of Peace, a byproduct of which was a crisis of authority in Cuba’s cultural field. The new political and economic pressures affecting Cuba after 1991 influenced the structural power relations that operate to the disproportionate advantage of whites over blacks. Unable to rely on the defunct Soviet Union for low-cost petroleum products, artificially-inflated sales prices for Cuban sugar, and moral support in the face of the U.S. capitalist enemy, the Cuba of the 1990s became rapidly and drastically isolated from the world community. Alejandro de la Fuente documents three examples of measurable racial discrimination in post-Soviet Cuba: a growing income gap between blacks and whites, police repression and racial profiling, and under-representation in the media of non-white Cubans (2008: 710-11). While the Revolution of 1959 initially achieved significant gains in education and income equality, cultural racism, characterized by popular acceptance of inaccurate and prejudicial racial stereotypes, persisted in denigrating “blacks as naturally inferior and predisposed to crime and violence” (2008: 713). Since the coming of the Special Period and the subsequent legalization of the U.S. dollar, jobs in the tourist sector and family remittances from abroad have become increasingly important sources of income in Cuba, and the *Centro de Antropología de Cuba* has

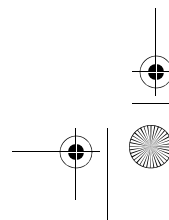
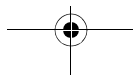
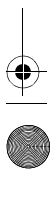


A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Possession in Norge Espinosa's

found that white Cubans have disproportionate access to both of these sources of vital U.S. dollars (2008: 715).⁴ In a change from the previously predominant rhetoric of Cuba as a racial fraternity free of discrimination on the basis of skin color, Fidel Castro and other Cuban leaders began to publicly acknowledge in the Special Period that Cuba is not, in fact, a race-less utopia, though they still “tend to explain racial differences and discrimination as ‘remnants of the past’” rather than realities of the present (2008: 718).

In the course of arguing that critique of the Revolution's shortcomings should not be seen as inherently counter-revolutionary, Desiderio Navarro observes that in the year 2000 Cuban intellectuals were just beginning to broach the “taboo subject” of “the persistence of racism in Cuba” (2002: 194). A concrete indication that the public debate on racial discrimination began to resurface in a significant way after nearly four decades of imposed silence is the 1999 formation of the *Cofradía de la Negritud* (Fraternity of Blackness), an officially apolitical social organization of Afro-Cuban intellectuals: “The *Cofradía* was created to make the Cuban state and society fully aware of the ‘growing racial inequality’ that has taken place in the country and to demand the adoption of adequate measures to reverse this process” (De la Fuente, 2001: 332). The *Cofradía* held a panel discussion and debate at the La Ceiba Community Center in Havana on September 26, 2010 focusing on “education as the decisive factor in the struggle against inequality, prejudice and racial discrimination,” at which Prof. Esteban Morales of the University of Havana argued that the first step in such a struggle must be to raise “the consciousness of blacks and mulattos on the island to the fact that they live in a racist society” (Valera, 2010). While the mere existence of the *Cofradía de la Negritud* may be encouraging to those who wish to see a more open public dialogue surrounding the problem of racial inequalities, Víctor Fowler criticizes the organization as ineffectual, saying that their method of writing letters documenting instances of race-based discrimination to govern-

4. In addition to De la Fuente, see Whitfield and Gott for a discussion of economic inequalities among racially identified groups in post-Soviet Cuba.



ment officials has little hope of stimulating substantive social change (2011). Overall, however, Cuban willingness to take up the contentious issues of race and racism seems to be increasing as artists and academics recognize that these questions represent not only past societal problems but also factors shaping the present.

The Cecilia Valdés figure is the product of the odious racism of the slaveholding past, and her many reappearances in recent Cuban cultural production insist on the need for continuing in the present a societal dialogue regarding the uncertain nature of race in the face of the undeniable reality of racial discrimination. In the context of Cuba's crisis of cultural authority during the Special Period, when critique of the official party line through literature and film became more possible than it was during the first two or three decades after 1959, Abelardo Estorino's 1994 play *Parece blanca*, presents Cecilia's tragic flaw as excessive confidence in her light-skinned appearance such that she begins to believe that she can enter the white world as a legitimate member; that she can marry a white man, Leonardo (her half-brother though neither of them know it); and that she will thus become truly white.⁵ Questions raised by Villaverde's novel appear as living ghosts that haunt Estorino's characters. Reinaldo Montero sees the Cecilia of *Parece blanca* as a figure to whom Cuban cultural work has returned because she is both mythical and actual: "[A] Cecilia Valdés la podemos ver hoy en día por La Habana, chancleteando las calles y los hoteles, esas flamantes y novedosas casas cunas, buscando 'adelantar', 'escapando'. Y quizás haya mejores razones, pero cuál más legítima para que los artistas cubanos regresen una y otra vez a este mito tan perenne y ubicuo" (2005: 46). Estorino's *Parece blanca* underscores the value that Cecilia and her modern *mulata* avatars place in their light-skinned appearance, hoping against the odds to be white by appearing white.

The metadramatic presentation in Estorino's play of tensions left unresolved from Villaverde's novel leaves the issues raised by *Cecilia*

5. In "Forty Years Later" Senel Paz comments on the factors affecting increased permissiveness of political critique in Cuba during and following the Special Period.

A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Possession in Norge Espinosa's

Valdés even more open than they were in the original narrative. A salient visual feature in *Parece blanca* is the physical presence of Villaverde's novel on stage. The stage directions indicate, "Habrá un gran libro sobre un facistol, que los actores consultarán en algún momento y ejemplares de la novela, distribuidos por el escenario, que leerán cuando se indique" (2003: 308). The characters read in the Great Book on the lectern their predestined fates as prescribed by the novelist. As the play reaches its inevitable, tragic conclusion, Cecilia speaks the final lines: "¡Basta! Cierren el libro. ¡Ciérrenlo! ¡Dios! ¡Villaverde! ¡Qué tortura! (*Cierra el libro que está en el facistol.*)" (2003: 354). The play's concluding events mirror its opening, except that the closing of Villaverde's novel on the lectern adds a note of finality to Cecilia's fateful, permanent separation from Leonardo. Closing the book on the stage does not close the questions it plants. It opens them further. Post-Soviet Cecílias recall the colonial, slaveholding past while at once celebrating the *mulata* as representative of eroticized Cubanness; questioning the distinctions between white, black, and *mulato* identities; and showing a sustained association between non-white racial identifications and the ideas of cultural primitiveness and human ownership that threaten the island's aspirations for social equality and economic progress in the twenty-first century. Abelardo Estorino's *Parece blanca*, like Norge Espinosa's *La virgencita de bronce*, critiques in part failings of the government but more so the long-standing problem of Cuban racism, which the Cecilia trope demonstrates to be inextricable from issues of gender, sexuality, ownership, and economic inequalities.

The Cecílias of *Parece blanca* and *La virgencita de bronce* are and are not the Cecilia Valdés of Villaverde's novel. Existing alternately in either the mythical past or the contemporary moment of the reading or viewing audience, these two plays belong to the historical moment of a twentieth or twenty-first century spectator or reader just as they do to the nineteenth century of Cirilo Villaverde. In the form of Cecilia as protagonist, Villaverde's original novel forges a fictional celebrity from a member of the economically marginalized social caste of free blacks and *mulatos* during Cuba's slaveholding era. I argue that the

Cecilia character's liminal social identity (a poor, unmarried, non-white woman with uncertain parentage), when combined with her prominent status as a cultural icon, gives her a unique ability to provide nuance to conversations on social discrimination and Cuban national identity. Analyzing representations of the Cuban *mulata* as synonymous with *mestizaje*, Vera Kutzinski writes, "Most saliently contradictory about such discursive entanglements is the symbolic privileging of a socially underprivileged group defined by its mixed race or phenotype, its gender, and its imputed licentious sexuality. In the case of the *mulata*, high symbolic or cultural visibility contrasts sharply with social invisibility" (1993: 7). Cecílias past and present attest to the contradictions of this figure's "symbolic privileging;" she wishes to erase her inherited blackness which undermines her aspirations for the white social privilege that still exists in Cuba despite the work of abolitionists and revolutionaries.

Many of the characters of the Cecilia Valdés story are associated with specific objects, something that Norge Espinosa Mendoza's *La virgencita de bronce* accentuates: Chepilla with Ochún's sunflowers, Pimienta with the violin and his murderous scissors, Cándido with cigars and their infernal smoke, Rosa with food and its limitless consumption. The Leonardo of *La virgencita de bronce* is inseparable from his most prized possession, his Swiss watch. Rather, the Swiss watch is one of his two most prized possessions, the second being Cecilia herself. While bearing Cecilia's name as the title character, Villaverde's original novel strays from her personal story during significant portions of its narration, focalizing instead on various other individuals that together compose an extended, fragmented family of characters, all shaped by the economics of slavery in Cuba, whether it be in Havana or on the sugar or coffee plantation where the novel presents the treatments of slaves as drastically different.⁶ Cecilia alone may embody the foundational fiction of Cuban national identity as a *mes-*

6. Villaverde's *Cecilia Valdés* denounces the horrific abuses against slaves at the Gamboa family's sugar plantation in contrast to the coffee plantation owned by Isabel Ilíncheta's family, which the novel presents as an edenic environment where contented slaves praise their magnanimous masters.

A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Possession in Norge Espinosa's

tiz̃o byproduct of the merging of the African with the Spanish, but the allegorical nation emerges also from the amalgam of Cándido, Rosa, Leonardo, Isabel, Chepilla, Charo, Nemesia, Pimienta, and scores of other secondary characters, all of whom can be described in terms of the struggle on the island between African and European points of origin that clash unequally to produce cultural, social, political, and economic consequences for all Cubans. In a nine-scene structure that shares attention equitably among its diverse characters, Espinosa's *La virgencita de bronce* recaptures this idea of community portrayed by Villaverde's *Cecilia* with a particular eye toward the racial polemics of ownership and possession in romantic relationships.

La virgencita is a serious farce charged with sexual energy. Erotic scenes scandalize the prude Fuente de la India as the fountain watches amorous couples pass her by in carriages on the Paseo del Prado. The stage directions read, "Las parejas de los carruajes ya están en pleno furor erótico: se acarician, se desnudan, hacen el amor. La Fuente de la India se cubre los ojos y sus chorros siguen el ritmo orgásmico de tanto desenfreno" (2004: 40). Cándido responds, "¿Es que no lo ve? ¡Acabarán revolcándose a la vista de todos, como negros! ¡Esta isla es un infierno, pardiez! ¡Un infierno!" (40).⁷ By painting Cándido's racism as laughable banter, *La virgencita* ridicules the racist attitude that blacks are savage, erotic beings. In Villaverde's novel and in *La virgencita*, Cándido traffics African slaves illicitly, a commercial practice made officially illegal by a treaty between Spain and England in 1817. Cándido sees black slaves, whom he describes in Espinosa's play as "sacks of coal," as one of many raw materials necessary for the economic success of Cuba's sugar industry (33). Espinosa's puppet play for adults draws a parallel between Cándido's racist view of black slaves as an owned material investment for business and his son Leonardo's romantic relationship with Cecilia.

7. The image of Cuba as both an inferno and a paradise, the latter represented in *La virgencita* as in *Cecilia Valdés* by Isabel's coffee plantation, traces its origins to the poetry of José María Heredia and has been a long-standing trope of Cuban literature.

The relationship between Leonardo and Cecilia resembles more closely that of master-slave than lovers. After showing off his watch, Leonardo gives Cecilia a pearl necklace and tells her how much he missed her when he was visiting Isabel's coffee plantation during Christmas. As the couple engages in a passionate embrace, romantic music playing in the background, the necklace suddenly breaks, scattering the pearls on the stage. The pair reacts:

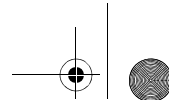
CECILIA. ¡Malo, malvado, explotador!

LEONARDO. ¡Mi grillete, mi bocabajo, mi cepo!

CECILIA. ¡Mi contramayoral! (Al público.) Bien que me lo decía mi amiga Amalia Batista, que por muy consciente que se esté de la lucha de clases y los conflictos raciales, una no puede resistirse a su destino de *mulata* fatal⁸. (A Leonardo.) ¡Ingrato, yéndose por esos montes y dejándome solita! (2004: 54)

The necklace in Leonardo's view serves as a mechanism for subjugation like shackles, the whip, or the stocks, forcing Cecilia into subservience to him as her *contramayoral*, her "overseer." Leonardo believes that with the pearl necklace he has bought the rights to control Cecilia's body as if she were a slave on his family's sugar plantation. In an earlier scene Cecilia believes gifts from Leonardo to be a sign that he loves and respects her. Looking for a pink dress to wear to a dance, Cecilia says assuredly, "Con él voy a casarme, y él me querrá como si fuera blanca, y me dará mil túnicos..." (43). Espinosa's Cecilia longs for material extravagance. Her quest to marry Leonardo seems to stem primarily from her desire to ascend in class status by obtaining objects that represent material wealth. Dresses and pearls might be a romantic token when given by the white Leonardo to the white Isabel, but from Leonardo to Cecilia these "gifts" are part of a commercial transaction through which he buys the rights to control her body, ironically the body of his half-sister.⁹ The breaking of the necklace in *La virgencita* awakens Cecilia to her subjugation as if a slave in her current relationship with Leonardo, though she persists in trying to

8. Amalia Batista, an attractive *mulata* similar to Cecilia, is the title protagonist of a 1936 *zarzuela* by Rodrigo Prats. See Susan Thomas.



A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Possession in Norge Espinosa's

change her circumstances by looking for a way to legitimize their relationship and thus become Leonardo's racial equal.

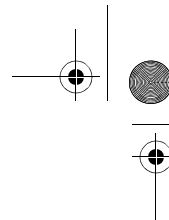
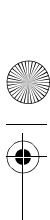
The duplicitous nature of Leonardo's gifts to Cecilia emerges in *La virgencita's* version of Narcisa's tale, an anecdote derived from the original novel that presents dark skin as a ubiquitous, malicious threat. The novel presents Narcisa's tale as a bedtime story that Cecilia's grandmother Chepilla used to tell her when she was young. In the interpolated story a seemingly white gentleman coaxes Narcisa with violin music to follow him up the hill to the Church of the Angel. As they walk, the man transforms into a black devil and then throws Narcisa into a bottomless pit. The negative associations with dark skin that come to the fore in Narcisa's tale represent a hyperbolic example of the widespread prejudice that has caused discrimination on the basis of skin color historically and in the present, in Cuba as elsewhere, presenting black skin synonymously with violent criminality. Both *Parece blanca* and *La virgencita* suggest a parallel between Leonardo and the white violinist who becomes a black devil, an insinuation absent—at least in such a direct manner—from Villaverde's novel and other, earlier versions of the Cecilia story. *Parece blanca* creates a parallel between Narcisa's attraction to the dangerous violinist and Cecilia's desire for an opulent lifestyle with mirror-like marble floors. The work thus suggests "white" materialism to be fraught with hidden perils, particularly for *mulatas* such as Cecilia and Narcisa.

9. *La virgencita* adapts the incest intrigue of Cecilia by adding homoerotic overtones that reinforce the focus on possession. Cándido, knowing that Leonardo and Cecilia are both his children and that their incestuous relationship should not continue, demands that Leonardo immediately leave the *mulata* and marry Isabel. Leonardo enters the scene with an obvious erection, complaining that "they've hardly let him leave the previous scene" (59), where he and Cecilia were having sex on stage behind a sign reading "Censored." Leonardo suggests jokingly that he would consider granting his father's request: "Si tú pudieras hacerme lo que esa mujer me hace..." (59). But money motivates Leonardo, and when Cándido threatens to disinherit him if he does not comply, Leonardo quickly agrees, remarking, "Ahora que lo pienso, el cafetal de Isabel tiene un hermoso paisaje" (59). A contented Cándido tries to hug his son but is prevented by Leonardo's persisting erection. Additionally, a 2007 production of *La virgencita* adds sexual touching between Rosa and Leonardo as well as an accidental lesbian kiss between Isabel and Rosa when they believe Leonardo to be standing between them. In a Cuba still wrestling with popular homophobia as well as racial bias in the twenty-first century, Espinosa's *La virgencita* aptly adds dimensions to the Cecilia incest trope.



Epinosa's play tells Narcisa's story in poetic verse. Relevantly, the gentleman devil promises Narcisa the material possessions she desires: "Una noche, una música muy dulce / la llevó por oscuras callejuelas, / y en la plaza un siniestro caballero / la invitó a bailar, si lo quisiera. / 'Ven conmigo, y te daré / linda Narcisa, las perlas / más dulces del mar y el aire.' / 'Quiero, sí,' respondió ella" (44-45). The naïve Narcisa, a stand-in for Cecilia, is bought in this telling before meeting the same fate in *La virgencita de bronce* as she does in other Cecilia stories, being thrown down a bottomless pit. Against the backdrop of partial recovery from the economic hardship of the Special Period of the 1990s when oppressive material deficiencies were a daily burden for many Cubans, *La virgencita* signals the potential dangers of the draw of consumerism. Consumerism and the greed that accompanies it stand out in the play as linked to an international marketplace, which made inroads in Cuba following the economic crisis Special Period, particularly through the growth of the tourist sector, which in turn stimulated an unfortunate rise in the sex trade on the island that disproportionately employs/exploits non-white Cuban women. The commonality of pearls as the instrument of seduction reinforces the link between Leonardo and the transfiguring devil. The white violin player becomes a black devil, becomes the white Leonardo. This line of thinking about the figure of the black devil does two things: it challenges the residual racist logic that identifies black skin as a threat before white skin, and it suggests Leonardo's characteristic avarice, embodied in his possession of Cecilia, to be a fundamental social ill plaguing the Cuban community. Leonardo's desire to possess/consume finds its equivalent in his mother Rosa who grows physically fatter as she compulsively eats throughout the play, an effect achieved by way of the actors/puppeteers physically stuffing food props into the puppet Rosa's clothing as she comically eats.

Espinosa's reframing of *Cecilia Valdés* to include not only a denouncement of inequality based on skin color but also of uncontrolled greed nuances the central moral of the Cecilia story by portraying the *mulata* as doomed by her tragic non-whiteness to be an



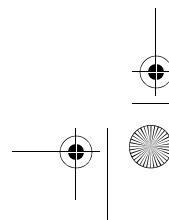
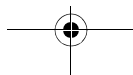
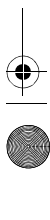
A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Possession in Norge Espinosa's

eroticized traded commodity. The commodification of the *mulata* may be interpreted in terms of the legacy of colonial slavery or, alternately, in terms of the recent rise of sex tourism on the island. Probably the most common phenotype for *jineteras*, as female prostitutes have become known in Cuba, is the light-skinned mulata, the Cecilia type, “whose conspicuous presence has redrawn racial hierarchies and captured the imagination of writers and filmmakers in Cuba and abroad” (Whitfield, 2008: 7-8). Thinking of the commodified *mulata* of *La virgencita* as if she were a sex worker of the post-Soviet era, the “gentleman devil” of the Narcisa story could be viewed as either the pimp or the client of the *jinetera*; he is the man whose seductive false promise for material wealth traps the *mulata* in the position of being a traded sex object.

La virgencita de bronce thus reminds its audience that skin color and racial identity still matter in Cuba, especially regarding sexual relationships. Cecilia's anxiety about the black African heritage that lurks behind her white appearance is manifested in *La virgencita* as a sort of multiple personality disorder. Three mirrors emerge, surround her, and turn around to reveal alternate images of herself as Sick Cecilia, Insane Cecilia, and Old Cecilia. Near the play's conclusion Cecílias is tormented by the these fragmented versions of herself:

CECILIA ENFERMA. ¡Tú tienes la culpa! ¡Despierta!
CECILIA LOCA. Creyéndote blanca, y que con él te casarías.
CECILIA VIEJA. Tu sangre no es azul ni roja ni blanca, ¡es negra!
CECILIA. ¡Basta! ¡Basta ya! (2004: 63)

As her older self reminds her, Cecilia cannot escape her blackness. White is not, in the end, a feeling or an appearance. Cecilia's insane alternate identity taunts her for having ever believed that she could marry Leonardo because, as her older self reminds her, her blood is not blue or red or white but rather black. As long as the *mulata's* African ancestry is known, her black blood will stigmatize her. In this scene Old Cecilia stands in for the figure of the black Cuban grandmother who marks her descendents with an unwanted non-white



identification, a role typically played in Cecilia stories by her actual grandmother Chepilla.

Parece blanca's Chepilla believes so firmly in the value of “advancing the race” by pairing Cecilia with a white man that she is willing to sacrifice her own relationship with her granddaughter, whom she has raised as her daughter:

CHEPILLA. ...y yo no diré nunca que soy tu abuela y te veré de lejos,
siempre de lejos.

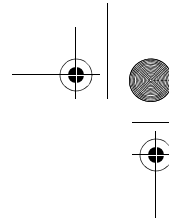
NEMESIA. ¿Y tu abuela dónde está?

CECILIA. Yo quiero vivir siempre contigo.

CHEPILLA. Oh, si supieras lo que significa ser blanco en esta tierra.
¿Tú no sabes lo que le pasó a una niña que andaba correteando las plazas como tú? Se llamaba Narcisa. (2003: 316)

Chepilla instructs Cecilia here that she, the black grandmother, must disappear in order for Cecilia, and the allegorical *mestizo* Cuban nation she represents, to have a chance at progressing in life as white. The 1934 poem “El abuelo” by Nicolás Guillén counteracts the efforts of those such as Chepilla by bringing into the light the black grandparent lurking in the shadows of every Cuban’s family tree. The poetic voice of “El abuelo” reminds the woman “who lives attentive to the rhythm of her European blood” that the tight curls in her blonde hair attest to an anonymous black grandfather she either has opted to ignore or of whose existence she is apparently ignorant. In *Parece blanca*, *La virgencita de bronce*, and all other Cecilia stories that follow the prescription of Villaverde’s novel, the protagonist’s frustrated aspirations for upward mobility drive her mad and lead her to ask the *mulato* Pimienta to kill Isabel. Pimienta agrees, but motivated by his own aspiration to pair himself with the light-skinned *mulata*, he kills Leonardo instead of the bride.

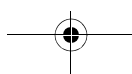
If in *Parece blanca* the physical presence of Villaverde’s novel on a lectern on the stage reminds the characters that their fates are predetermined, in *La virgencita de bronce* it is a small crib at the front and center of the stage throughout the performance that recalls the dubious parentage which inevitably inhibits a happy ending in the relationship

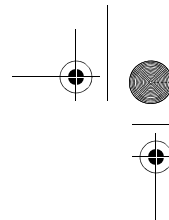
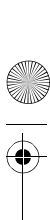


A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Possession in Norge Espinosa's

between Cecilia and Leonardo. Espinosa's puppet Cecilia lies on the crib with her head in Chepilla's lap when telling her grandmother that she is in love with Leonardo. The two remain in this position during *La virgencita*'s re-narration of Narcisa's cautionary tale about the perils of hidden black identity. It is on the crib again that Cecilia exhorts Pimienta to kill Isabel Ilincheta, suggesting that, as he is a tailor, he might perform the deed by "unsewing" her, a line that provokes laughter from the crowd since the puppet characters are constructed largely from sewn materials. *La virgencita* contains levels of metatheatrical performance as the puppets that dialogue with each other but also speak to the human puppeteers/actors, who in turn perform the roles of the slave characters in the play. Furthermore, the characters in *La virgencita de bronce* seem aware of their origin in the fiction of Villaverde's novel as well as their previous existence in Gonzalo Roig's 1932 *zarzuela*.

Espinosa's recasting of Cecilia and Leonardo as puppet characters that interact with their human manipulators adds a Brechtian flair of estrangement, which underscores a fit between historical source and present performance that is approximate, imaginative, and potentially critical. Though at the outset of *La virgencita de bronce* two slave characters announce the year to be 1832, Espinosa's play, like Estorino's, encompasses a wide historical range with cultural references that span roughly 150 years. Neither play is confined to either the early nineteenth or the turn of the twenty-first century. As surrogates for the Cecilia of Villaverde's novel, the Cecílias of Estorino's *Parece blanca* and Espinosa's *La virgencita* reinvent the original. Villaverde's nineteenth-century *mulata* falls victim to the tragic inequalities of a slaveholding society; her contemporary iterations demonstrate the current complexity of the relationships between material consumerism, racial discrimination, artistic creation, sexual interactions, and the commodification of Cuban cultural identity in the post-Soviet era. Under the direction of Rubén Darío Salazar, the Matanzas-based Teatro de las Estaciones has staged *La virgencita de bronce* some 57 times since 2001 in locations throughout Cuba including at theatre



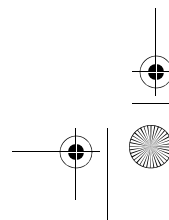
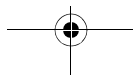
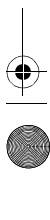


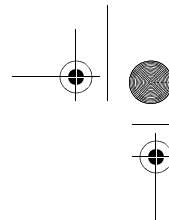
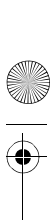
festivals in Havana, Matanzas, and Camagüey (Darío Salazar, 2011). While Norge Espinosa's play may be Cecilia's most recent major reworking, previous Cecílias continue to make appearances. For instance on February 14, 2011 Cuban state television aired the 1982 film *Cecilia* by director Humberto Solás, the version of the Cecilia story probably most widely familiar to Cuban audiences.

The Cecilia story stages social hierarchies based on skin color and ownership, and the continued re-narration of *Cecilia Valdés* implies that some version of these power structures has remained in existence at least from the first edition of Villaverde's novel in 1839 through the present. Abelardo Estorino's *Parece blanca* and Norge Espinosa Mendoza's *La virgencita de bronce* use the Cecilia trope to take up the polemical discussion of race and racism on the island, putting the historical past in dialogue with the contemporary context. The juxtaposition reveals, more often than not, that pernicious nineteenth-century beliefs and attitudes about skin color persist in some form even today. Moreover, post-Soviet Cecilia works go beyond questions of simply skin color by provoking inquiry about the mutual influence of race and gender in the formation of characteristically Cuban identities, setting the conversation in the context of socio-economic inequalities both on the island and between Cuba and the exterior.

Appearances of the Cecilia Valdés figure as a repeated trope in literature, theater, and film nuance our understanding of the past's resonance in the present. While Ambrosio Fornet makes the following comments with respect to the transhistorical formation of Cuban national identity in the context of discussing the relevance on the island of the post-1959 Cuban diaspora, his views are equally relevant to interpreting the role of Cecilia Valdés in embodying (and refracting) Cuban national identity as riddled with inequality since before the moment of political independence from Spain:

That complex process, just over a century old, ought to be thought of in not spatial but social terms, at the very least imagining the space of the island as the main stage of an unfinished drama, the successive dénouements of which allow us to see how all our multiple, incessant



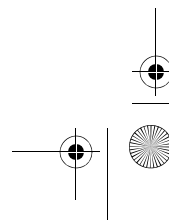
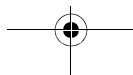
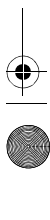


A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Possession in Norge Espinosa's

individual and collective projects of the community either triumph or fail. Furthermore, this would allow us to confirm through practice that the infamous national Identity is not a homogeneous block but a true mosaic of differentiated identities, each of which—thanks to its own idiosyncrasy and particular interests (of class, sex, race, and so on)—colors every episode of the national drama in its own way, playing a specific role therein. (2009: 259)

Just as Cuban identity must be negotiated in Fornet's view between those on the island and those of the diaspora, so too must the debate over Cubanness consider its present manifestations in conjunction with multiple, successive stages in Cuban socio-political and racial history.

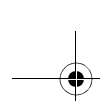
Contemporary Cecílias stand in as surrogates for countless Cuban women of the present and also reinvent—rather than mimic—the original Cecilia Valdés as iconic *mulata*. The *mulata* has long been employed as an image that encapsulates Cuban *mestizaje*, which Kut-zinski sees as “a highly sexualized and racialized discourse on national culture” (1993: 4). Twenty-first century analyses of the projections of Cuban racial identity onto the singular figure of the *mulata*, as well as all studies of contemporary *mestizo* national identity, must take into account the intervention of the exterior in Cubans' increasingly-globalized lives along with considering unequal relations of power among racial and cultural elements on the island. Contemporary literary and cultural work, including the reincarnations of Cecilia Valdés, portend the dawning of a new Cuban age in which the Revolutionary model of decades past will be forced to adapt to a new set of national and international circumstances. This is not to say that other members of the global community do not each struggle with racial, sexual, and economic inequality; but the Cecílias of Abeardo Estorino and Norge Espinosa Mendoza push the Cuban community to rethink the contradictions between egalitarian rhetoric and present social inequalities. Cecilia's permanence as a popular (in both senses of the word—of the masses and frequently-cited) cultural fixture recalls the slave-holding past while also calling for a new era of racial equality, one in which



race-based distinctions fall out of sight as irrelevant artifacts of past prejudice.

Bibliography

- Darío Salazar, Rubén. Interview by author. Matanzas, Cuba, 10 January 2011.
- De la Fuente, Alejandro. 2001. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- . 2008. "The New Afro-Cuban Cultural Movement and the Debate on Race in Contemporary Cuba." *Journal of Latin American Studies*, 40 (4): 697-720.
- Espinosa Mendoza, Norge. 2004. *La virgencita de bronce*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Estorino, Abelardo. 2003. *Parece blanca*. In Omar Valiño, ed., *Teatro ecogido*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 307-54.
- Fornet, Ambrosio. 2009. "Cuba: Nation, Diaspora, Literature." Trans. Kimberly Borchard. *Critical Inquiry*, 35 (2): 255-69.
- Fowler Calzada, Víctor. Interview by author. Havana, Cuba, 8 January 2011.
- Gott, Richard. 2004. *Cuba: A New History*. New Haven: Yale University Press.
- Guillén, Nicolás. 2007. "El abuelo." In Luis Iñigo Madrigal, ed., *Summa poética*. Madrid: Cátedra, 96.
- Kutzinski, Vera M. 1993. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Martí, José. 1972. "Mi raza." In Raimundo Lazo, ed., *Sus mejores páginas*. México: Editorial Porrúa, 52-53.
- . 1972. "Nuestra América." In Raimundo Lazo, ed., *Sus mejores páginas*. México: Editorial Porrúa, 87-93.
- Miller, J. Hillis. 1995. "Narrative." In Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press, 66-79.
- Montero, Reinaldo. 2005. *Manera de ser Sófocles: un ensayo sobre Abelardo Estorino*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Navarro, Desiderio. 2002. "In Media Res Publicas: On Intellectuals and Social Criticism in the Cuban Public Sphere." *boundary 2*, 29 (3): 187-203.
- Paz, Senel. 2003. "Forty Years Later." Trans. Aviva Chomsky. In Aviva Chomsky, Barry Carr, and Pamela Maria Smorkaloff, eds., *The Cuba Reader: History, Culture, Politics*. Durham: Duke University Press, 660-63.
- Roach, Joseph. 1996. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press.
- Thomas, Susan. 2008. *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Urbana: University of Illinois Press.
- Valera, Daisy. 2010. "Questions of Race (II)." *HavanaTimes.org*. 30 September. <<http://www.havanatimes.org/?p=30144>>. Oct. 2010.

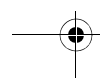
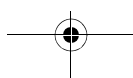


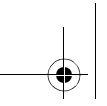
A Cecilia Valdés for the Twenty-First Century: Polemical Possession in Norge Espinosa's

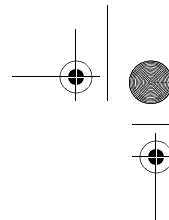
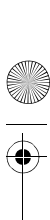
Villaverde, Cirilo. 2006. *Cecilia Valdés*. Barcelona: Linkgua.

Whitfield, Esther. 2008. *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction*.
Minneapolis: University of Minnesota Press.

Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University
Press.







11 Guy Pérez Cisneros versus José Gómez Sicre: “Lo cubano en las artes plásticas”

Alejandro Anreus

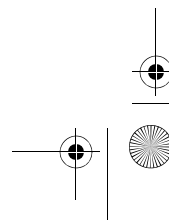
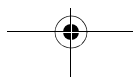
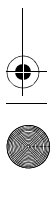
“Pérez Cisneros began speaking Spanish with a French accent . . . he was a snob who was obsessed with classifications and characteristics.”

—José Gómez Sicre in conversation with the author, 1989

“Gómez Sicre abandoned Cuban painting when he went to Washington in 1946. He depended on the Museum of Modern Art for his aesthetic orientations.”

—Guy Pérez Cisneros in conversation with Enrique Labrador Ruiz, c. 1950

Modern art criticism began in Cuba, no doubt at the end of the nineteenth century in the words that José Martí wrote about José Joaquín Tejada’s *La lotería en Madrid* (1893), and the chronicles that Julian del Casal dedicated to artists, like painter Guillermo Collazo. With the arrival of avant-garde painting in Cuba in the late 1920s, it was writers like Alejo Carpentier, Martí Casanova, Juan Marinello and Jorge Mañach who championed it, defined and contextualized it in the pages of *Grafos*, *Social* and *Revista de Avance* (Martínez, 1994: 13-24).



Certain journalists fell into art criticism, such as Rafael Marquina at *Diario de la Marina*, Octavio de la Suaree, Sr., in a variety of newspapers, etc. None of these authors defined themselves as art critics, but as writers who wrote art criticism. It would not be until the 1940s when two writers—Guy Pérez Cisneros and José Gómez Sicre—defined themselves exclusively as art critics, wrote art criticism, lectured on art and organized exhibitions. They were essential in defining the canon and establishing the paradigms of modern Cuban painting and to a lesser degree, sculpture.

Practically contemporaries, the two men could not have been more different in socio-economic background, temperament, outlook and professional strategies. Guy Pérez Cisneros Bonnel was born in Paris in 1915, the son of the Cuban consul (and amateur painter) Francisco Pérez Cisneros and Paule Bonnel, a French woman. His early education was with the Dominican friars at the Colegio Santo Ángel in Gijón, Asturias, and he received his BA in letters from the Lycee Longchamps in Bordeaux, France. Pérez Cisneros returned to Havana in 1933, speaking Spanish with a slight French accent. In 1934 he joined the foreign ministry of the Cuban government where he held various positions and rose through the ranks until his untimely death in 1953. In 1946 he graduated with a doctorate in Philosophy and Letters and Diplomatic Law from the University of Havana. Married twice and the father of three sons from his first marriage, Pérez Cisneros was known as a sensualist lover of women, a follower of Jacques Maritain in political philosophy (he was instrumental in drafting the U.N. Declaration of Human Rights), and something of a *Martiano* nationalist.

José Romualdo Gómez Sicre was born in 1916 in Matanzas, Cuba, to General Clemente Gómez (military governor of the province) and Guillermina Sicre, a first generation Catalanian born in Cuba. By the time Gómez Sicre was five years old, his father died of cirrhosis of the liver. From that point on, the family lived in perpetual financial struggles; the only income was a minimal military pension for the widow. Young José attended the local public schools, the family eventually

Guy Pérez Cisneros versus José Gómez Sicre: "Lo cubano en las artes plásticas" 235

moved to Havana where he attended the university, graduating in 1941 with a doctorate in Diplomatic and Consular Law. Unlike Pérez Cisneros, Gómez Sicre's family lacked "social connections" and he was not able to join the diplomatic service—although he applied formally in 1942 and again in 1944. Until he left Cuba permanently in 1946, he would earn his living as a menial bureaucrat in the *Renta de la Lotería* in Havana. In 1940, Gómez Sicre's engagement with the young poet Fina García Marruz was abruptly dissolved when she fell in love with fellow poet Cintio Vitier, converted to Catholicism and married him. After this crisis Gómez Sicre's sexual life deteriorated into the most sordid of episodes, ranging from pedophilia, marriage to a teenage Italian girl, and homosexual dalliances commonly referred to as "rough trade." (Anreus, José Gómez Sicre interviews, 1989, 1990, 1991)

The philosophical and aesthetic elements that formed these men intellectually could not have been more diverse, yet both "were profoundly wounded" by the failed Cuban revolution of 1933, as well as by what they both perceived as "the co-optation" of the intellectual avant-garde of that revolutionary generation—Mañach, Ichaso, Marinello, etc.—by the corrupt infra-structures of the Cuban Republic (the university, journalism, government posts and the Communist Party of Cuba). Pérez Cisneros was a Francophile well versed in the classics of that language, a reader of the art historian Elie Faure, and the philosophic and aesthetic work of Henri Bergson, Jacques Maritain and Etienne Gilson. Gómez Sicre, who was also fluent in French, preferred Spanish and U.S. cultural compasses; the Catalan art critic Eugenio D'Ors, the essays on art by José Ortega y Gasset, and in particular the catalogues of the newly founded (1929) Museum of Modern Art in New York City, which were authored by its director, the formalist Alfred H. Barr, Jr. While Pérez Cisneros' artistic enterprises were connected from the start to the poet José Lezama Lima and his Catholic neo-baroque group; Gómez Sicre was a thorough secularist who published in the liberal newspaper *El mundo*, organized exhibitions and lectured at the *Hispano Cubana de Cultura* and the *Lyceum*.

Who were the foundational figures in Modern Cuban Art?

This was the question that both of these critics asked of themselves, providing different answers. In 1941 Pérez Cisneros provided his definitive answer in first a lecture, and then a published essay entitled *Víctor Manuel y la pintura cubana contemporánea* (Pérez Cisneros, 1941: 218-230). In it he proposed a canon, which he defined as *a escala de valores*, where with “firm decision he would define the places of honor,” even if these reflected “defects, injustices and omissions.” He concludes his introduction by quoting André Gide’s *Prometheus*: “Forgive me gentlemen, for I must tell you grave things; if I knew of even graver things, I would also tell them to you.” Then his lecture/essay proceeds with a historical overview going back to colonial times and the self-taught painters Nicolás de la Escalera and Vicente Escobar, passing through the foreign-born printmakers of geographic landscapes, the foundation of the San Alejandro Academy of Fine Arts in 1818—the tensions within it between the neo-classicists and romantics—the reactionary genre paintings and lithographs of Víctor Patrio de Landaluze, and the “sad historical fact” that neither realism nor impressionism affected contemporaneous Cuban artists who visited Europe until the late 1890s and early 1900s—that is, very late after the fact. Pérez Cisneros acknowledges Leopoldo Romañach as a failed artist, whose painterlyness and sense of color is compromised due to his sentimental subject matter, but whose importance resides in his teaching Víctor Manuel and the other members of the first avant-garde generation. Once he identifies Víctor Manuel as the starting point of modern painting in the island and calls him “the Socrates whose thought takes place only when his hands present it,” he defines his painting as pure painting where simple, elegant lines and intense color create “small figures of great sensitivity that are charged with a persistent melancholy due to their inability to feel and love under the pure crystal armor of his aesthetic criteria.” (Pérez Cisneros, 1941: 224) For the critic, Víctor Manuel’s visual language consists of a “measured geometry that captures the greatness of nothingness,” and



Guy Pérez Cisneros versus José Gómez Sicre: "Lo cubano en las artes plásticas" 237

yet he leaves out the painter's obvious debt to the pictures of both Paul Gauguin and Amedeo Modigliani, which are decorative and elegant and charged with a melancholic dreaminess (the Cuban painter encountered their pictures during his Parisian years, 1924-27). Pérez Cisneros then stresses the hard bohemian life of Víctor Manuel as proof of his devotion to his art against the artistic conventions of the Havana of his time, no matter what the cost. The essay concludes, first with a family tree with Víctor Manuel as "the roots:" his progeny develop within a color scheme that is severe yet intense where a purified linear structure defines both form and space; Jorge Arche, Domingo Ravenet, Arístides Fernández, as well as the secondary figures of Alberto Peña, Felipe Orlando, Romero Arciaga and María Capdevila, are the followers that in Pérez Cisneros opinion establish the "classical line" of Cuban modernist painting. He follows with those artists that cannot fit into (GPC's) the "*manuelina*" influence due to their lack of a "logically developed and defined aesthetic system" such as Victor Manuel's: Eduardo Abela is a sensualist that lacks the necessary aesthetic tools to "convince;" Amelia Peláez the creator of a quiet cubanism who synthesizes the decorative and metaphysical cubisms into a unique tropical one; Fidelio Ponce is an original artist, but one who pursues the destruction of painting by denying color through a blinding light which reveals a pathetic world of sadness; and lastly he pummels Carlos Enríquez for his fantastic drunken color and erotization of the world, which to Pérez Cisneros is nothing more than a "gentleman in a tux" pretending to be a wild peasant.

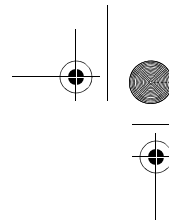
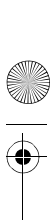
Three years later, José Gómez Sicre responds to the same question in the first published bilingual book on modern Cuban painting titled *Pintura Cubana de Hoy*:

"Modern Cuban painting, of course, is still in its infancy but it is nevertheless well prepared to make a sincere and worthy effort to attain new and greater achievements in the world of plastic art. The modern movement leads the way in Cuba for all her enterprising painters to follow and it is not surprising that an enthusiastic and able group of artists have already united to work in freedom, unhampered by the academic



conceptions which have for so many years restricted the full, mature expression of art.” (Gómez Sicre, 1944: 20)

Although he makes brief reference to the origins and retardaire development of painting in the island from the colony to the 20th century, he avoids Pérez Cisnero’s detailed discussion and classifications, choosing instead to highlight both Armando Menocal and Romañach as important artists/teachers who brought versions of realism and impressionism (no matter how academic) to the island, and praises Romañach for his undogmatic mentoring of his students Víctor Manuel, Abela, Antonio Gattorno, Peláez and Ponce. The rest of the book is divided into brief monographic chapters on Víctor Manuel, Abela, Gattorno, Peláez, Ponce, and Enríquez as the founding avant-garde generation of the late 1920s and early 1930s, followed by those that emerged in the late 1930s and early 1940s. Significantly, Gómez Sicre in his chapter on Víctor Manuel stresses the artist’s chronological importance, but reminds the reader that Víctor together with his classmate Gattorno, “found an identical manner of expression in the post-impressionism of Gauguin.” (Gómez Sicre, 1944: 27) In effect he pulls the rug right from under Pérez Cisnero’s earlier assertion about the artist. He then proceeds to establish his own paradigm, which gives Peláez, Ponce and Enríquez greater foundational importance than Víctor Manuel’s. First Peláez “pedigree” is established: after completing her studies in San Alejandro, she lived abroad from 1927 to 1934, studying in Paris as well as New York, and **absorbing and transforming** not movements, but the work of individual artists such as the cubists Pablo Picasso, Georges Braque and Juan Gris, as well as the figures of Modigliani and the textures of Chaim Soutine, to develop fully “brilliant colour schemes” and “complete plastic harmony and rhythm by repeating the form and structure of the central figure throughout the entire canvas.” (Gómez Sicre, 1944: 55) Ponce and Enríquez are similarly contextualized; he emphasizes the unique development of Ponce’s expressionism without the artist ever leaving Cuba and seeing only monochrome reproductions of El Greco; Enríquez is presented as practically self-taught except for



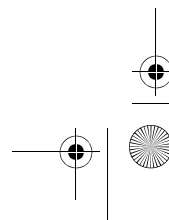
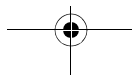
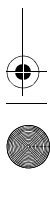
Guy Pérez Cisneros versus José Gómez Sicre: “Lo cubano en las artes plásticas” 239

his study of the great Spanish painting of the 17th century, and he writes more of Enríquez’ coincidences with Dada and surrealism, than these as direct influences. Ultimately, Gómez Sicre would recall years later that the foundational importance of these artists had not diminished:

“Obviously Amelia has proved to be the greatest and most consistent of the three, but still what they did in terms of painting in Cuba remains essential—they developed personal and unique vocabularies that connected with international trends but were still profoundly Cuban. They could be national because they were also international and vice versa. You can hang Ponce next to Kirchner, Amelia next to Gris, Carlos next to Miró and the Cubans hold their own.” (Anreus, Gómez Sicre interview, 1989)

The Second Generation

The second generation of artists, or those that first exhibited in the late 1930s, become a contested area of defining *lo cubano* between the two art critics. Pérez Cisneros will define them first as la generación del 1938, while Gómez Sicre in several articles in the pages of *El mundo* will call them *la segunda vanguardia*. By the end of the 1940s they tacitly agree to group them as *la escuela de la Habana*. These artists are all born in the 1910s, attend the San Alejandro Academy of Fine Arts irregularly or not at all, and unlike the first generation which focused on the peasant and the Afro-Cuban and had a popular and leftist orientation, they focused on subjects that defined the Cuban ethos as a *blanco-criollo* one with Iberian roots, an elitist and transcendental art, and a unifying formal vocabulary that reflected the culture of Catholicism, with a penchant for the neo-baroque (Martínez, 2000: 278). Early on, these artists were “divided up” between Pérez Cisneros and Gómez Sicre. The first championed Mariano Rodríguez as “the painter,” René Portocarrero as “the draftsman” and Alfredo Lozano as “the sculptor” and promoted them as such in the pages of *Escuela de Plata* (1939-41), *Nadie Parecía* (1942-44) and *Orígenes* (1944-56), while critically accepting Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Felipe Orlando,



Luis Martínez Pedro and the lesser known Mirta Cerra. Gómez Sicre on the other hand barely tolerated Mariano and Lozano, thought Portocarrero as good a painter as a draftsman, and favored Bermúdez, Carreño, Orlando, Martínez Pedro and the younger artists such as Cerra, Daniel Serra-Badué and Roberto Diago.

When writing about this second generation, Pérez Cisneros would emphasize their “catholicity” and nationalness, while Gómez Sicre brought up Picasso as the principal influence, and favored their “abstracted forms and open-ended narrative.” (Gómez Sicre, 1944: 90-157, 172-173)

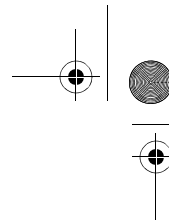
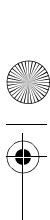
In 1944 Pérez Cisneros published what is without a doubt his longest and most significant essay on modern Cuban art, *Pintura y Escultura en 1943* (Pérez Cisneros, 1944), in the *Anuario Cultural de Cuba*. In this seminal text, after establishing the origins and foundations of Cuban painting and sculpture—by emphasizing the traditions and sources of both high art brought from Europe and the homegrown “popular arts”—the critic proceeds to “design and install” the ideal Salon of Cuban Art. After acknowledging what is *salvable* in the mid to late 19th century (the landscapes of Esteban Chartrand, Landaluze and Románach), he begins with Víctor Manuel and his followers, stressing the importance of his “primitive classicism,” which made Cuban artists “get off the high horse of romanticism which for two centuries had dragged Cuban painting, and began to walk barefoot.” (Pérez Cisneros, 1944: 190-191) He acknowledges the influence of Gauguin as essential with its sober and pure line, but Víctor Manuel remains the central artist for the first generation of modernists, Peláez, Abela, Enríquez and Ponce on “the side.” Peláez continues to be recognized as unique in her pictorial accomplishments, but she will always be “second” to Víctor Manuel. When he proceeds onto to the second generation, that of 1938, it is Mariano who is in effect “the new Víctor Manuel” who impacts all those around him with his understanding of “expressive color” and themes that express the “national” without being folkloric. Mariano is both “intimate” and “baroque,” his pictorial vocabulary having evolved from “Orozco and

Guy Pérez Cisneros versus José Gómez Sicre: “Lo cubano en las artes plásticas” 241

Picasso” to “Matisse and Bonnard.” (Pérez Cisneros, 1944: 193-194) Mariano, for the critic, continues and renews the modernist tradition of Víctor Manuel, by being “a militant of painting whose marvelous talent brings together rarely seen spontaneity and grace.” (Pérez Cisneros, 1944: 205) Portocarrero comes next as a draftsman of Rimbaud-like temperament, followed by Carreño, who in spite of his tendency for “anecdotes and superficial influences” is saved by his sense of color and classical sensuality; Bermúdez is “charming” in spite of the “strident” quality of his compositions and “acidic” quality of his color.

Three quarters through the essay Pérez Cisneros acknowledges Gómez Sicre indirectly; he mentions the pages that the newspaper *El mundo* dedicated to modern Cuban art for a number of years (from the late 1930s until 1944), and he includes in his Salon younger artists championed by the other critic such as Diago, Martínez Pedro and Serra-Badué, as well as the self-taught “*primitivos*” that Gómez Sicre had championed (Felicindo Acevedo and Rafael Moreno). (Pérez Cisneros, 1944: 194, 207-209)

Throughout this entire text GPC is very specific, mentioning works by title and aesthetic significance, which will be displayed in his ideal Salon. The last part of the essay is focused on sculpture, an area that Gómez Sicre did not pay much attention to (ironically, considering his older cousin was the sculptor Juan José Sicre). Here Pérez Cisneros gives central roles to two sculptors, Juan José Sicre—of the first generation, and Alfredo Lozano of the *generación del 1938*. The first is acknowledged as the sculptural equivalent of Víctor Manuel; a trail blazer for modernity in sculpture and a mentor and teacher to the younger sculptors. Pérez Cisneros prefers Sicre’s more personal, smaller scale work, which is “nobly serene and elegant” to his work for hire—his public monuments. Lozano he parallels with Mariano as being the three-dimensional side of the same coin, and possessing the same expressive qualities as the painter, but in sculpture (both artists were very close friends, like brothers, until Lozano chose exile after the Cuban Revolution). For the critic, Lozano is an “Americanist”

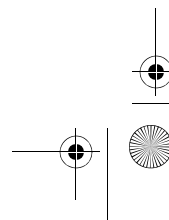
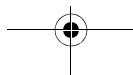
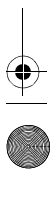


sculptor, who after an apprenticeship in Mexico (under Luis Ortíz Monasterio), found his way to a vocabulary of “simplicity, abstraction, and monumentality.” (Pérez Cisneros, 1944: 212-214)

The Case of Wifredo Lam

The presence and work of Wifredo Lam, who returned to the island in 1941, after many years in Europe and active participation in the Surrealist movement, became a bone of contention between the two critics. In his 1944 essay Pérez Cisneros grants him an importance only comparable to Víctor Manuel's: “Lam caught us by surprise. He is back among us for only a few months. He returned to us from Paris fully armed from head to foot. No one, except for some generational friends, remembered him . . . It is known that Lam descends from black and Chinese. But if we did not know it, we could guess it, because this is evident in the spirit of his work, with its certain constructionist tendency towards the abstract and profound African root, at the same time there is an elegance to his lines, a softness and delicacy to his color, an awakened and unexpected sensibility in his drawing and details, that is evidently oriental.” (Pérez Cisneros, 1944: 199-200) Lam is the prodigal son returned to the homeland to rediscover it in his work and rediscover it for his compatriots. He is a master with an international pedigree (surrealism), who creates “a formidable interpretation of the Tropics,” a “Tropics impregnated with beings and magic” that are as hieratic and inanimate as the great art of the Egyptians. (Pérez Cisneros, 1944: 200)

In his *Pintura Cubana de Hoy*, Gómez Sicre emphasizes Lam's debt to Picasso and Matisse and that “Matured by his European influences he is now imbued with new creative impulses and reveals a persistent tendency to portray tropical subjects,” the critic insists that the lush environment of the re-encountered homeland feeds the artist's art and allows it to reflect the “spirit of the mystical rites of Tahiti, Africa and the Amazonian hinterland.” (Gómez Sicre, 1944: 109)

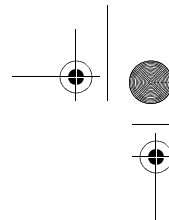
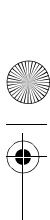


Guy Pérez Cisneros versus José Gómez Sicre: "Lo cubano en las artes plásticas" 243

Although Pérez Cisneros acknowledges the African element in Lam—a first in the discourse of his criticism—and Gómez Sicre recognizes the “mystical” primitivism in the work, neither comes right out and mentions the culture and rituals of *Santería* by name, nor the impact of the thought and writing of Fernando Ortiz and Lydia Cabrera on the painter. Pérez Cisneros acknowledges Lam as a master artist, in effect superior to his peers, while Gómez Sicre frames him as one of many within a generation, as a matter of fact, in *Pintura Cubana de Hoy*, he places him in the book chronologically behind Carreño and in front of Portocarrero, both born in the 1910s, although Lam was born in 1902.

When Gómez Sicre helped Alfred H. Barr, Jr. organize the exhibition *Modern Cuban Painters* in the spring of 1944 at the Museum of Modern Art in New York, Lam, although invited to participate, refused to do so and instead had a one-person show at the Pierre Matisse Gallery, a few blocks away from the museum. The art critic from Matanzas and the painter from Sagua la Grande, would maintain this animosity until their deaths.

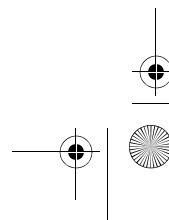
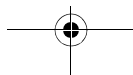
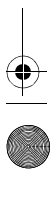
The conclusion of Pérez Cisneros 1944 essay crystallizes his “vision;” he writes of a well travelled road in the battle for modern art in the island, calculations of gains and losses, and believes that the gains overcome the losses. He calls for a multi-layered modern Cuban art that avoids “strident nationalisms,” within which the romantic and elegiac co-exists with a balanced and primitive classicism that is more Parisian than Spanish, but the essence of Cuban art for him is “The other Cuba, of sunlight and shadows, at the heart of what is definingly Latin, the Spanish baroque; a Cuba filled with objects and landscapes, where figures live: the sun is even; fruits; fans of palm trees; resurrection of colonial architecture; we find this Atlantic Cuba in Mariano and Portocarrero, in their joy and anxiety in their force of life.” Another Cuba for the critic is important, but secondary to this previous one; it is the Cuba of “frenetic exuberance, and the Tropic of Cancer, the African one . . . in the masks of Lam’s powerful fetishes.” (Pérez Cisneros, 1944: 216) The essay closes with the two thoughts



that guided the critic in the construction of his narrative and selection of images; Martí's "Art will not give us the appearance of things but its meaning," and Paul Claudel's "If this leaf has turned yellow it is not because its yellow veins have wilted. Neither is it for covering and nurturing seeds and insects at the foot of the tree after it has fallen. It has yellowed to offer—in a saintly manner—to the red leaf next to it, the accord of the necessary color." (Pérez Cisneros, 1944: 216)

In Gómez Sicre's paradigm for the second generation of the avant-garde, Carreño replaces Mariano with his technical virtuosity and ability to "present the figure in a resplendent, indelible classicism, which is the common denominator of his solid visual language," which also is charged with the colors and luminosity of the Cuban environment. (Gómez Sicre, 1944:90) And Bermúdez displaces Portocarrero with his heavily modeled figures with "serene expressions" and intense, acidic colors, which fuse into charming compositions that have the freshness and naïveté of folk art. (Gómez Sicre, 1944: 148)

To the poetic and cultural nationalism of Pérez Cisneros, Gómez Sicre responded with an international formalism grounded in Alfred Barr's schema of the modernist evolution towards abstraction, as found in his 1936 catalogue *Cubism and Abstract Art*, wherein all 20th century modern art is rooted in the "expressive" achievements of Paul Cézanne, Georges Seurat, Vincent Van Gogh and Paul Gauguin; which then evolves into Henri Matisse and the Fauves and Picasso and Braque; then Neo-plasticism and Surrealism, the Bauhaus and Purism and culminating in Abstraction, both non-geometric and geometric. He extended Barr's "chart" to make room for Peláez (Cubism), Ponce (Expressionism) and Enríquez (Surrealism), but not so much for the generation of his contemporaries. He perceived Pérez Cisneros nationalism as limiting, as too local. By 1946 Gómez Sicre had left Cuba permanently, settling in Washington DC and becoming chief of the Visual Arts section at the Organization of American States (a post he would hold until his retirement in 1983), where he would counteract the influence of Mexican mural painting with its political and figurative agenda, and introduce the work of young art-



Guy Pérez Cisneros versus José Gómez Sicre: "Lo cubano en las artes plásticas" 245

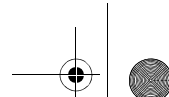
ists such as Fernando de Szyszlo, Alejandro Obregón, Alejandro Otero, Armando Morales and José Luis Cuevas, whose visual vocabularies were diverse (from the geometric to the neo-figurative) in form, and some what existential in content. Although he would exhibit the work of Cuban artists in the OAS, and visit the island once a year, his immediate connection to Cuban art shifted to a hemispheric one.

Pérez Cisneros continued to write for *Orígenes* magazine, where he maintained his support for Víctor Manuel, Mariano and Portocarrero, Lozano and Lam. In the last years of his life he was correcting his doctoral dissertation in art history, *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, where he expanded the discourse of his 1944 essay, but went in depth into the 19th century, acknowledging the error of his generation of dismissing pre-modern Cuban painting. The manuscript was published posthumously in 1959.

In 1953, the year of Pérez Cisneros' death, a new avant-garde (the generation born in the 1920s) emerged on the scene: *los once*, who embraced gestural abstraction indebted to the Abstract Expressionists of New York, and also *Diez pintores concretos*, whose aesthetic agenda was a Neo-plasticist/geometric one connected to Europe as well as New York. Both groups were decidedly anti-figurative and anti *la escuela de la Habana* which they perceived as regional and folkloric. How would Pérez Cisneros have reacted to their work? My educated guess is that he would have been critical, perhaps negative, seeing them as too affected by international trends at a time when the United States was influencing and imposing its hegemony all over the Western hemisphere. This newer generation was attacking the paradigm that he had established with Víctor Manuel, Mariano and others. Pérez Cisneros aesthetic nationalism was a sign of identity which was resistant to "*la influencia de los norteamericanos.*" (Labrador Ruiz, 1988) On the other hand Gómez Sicre embraced the young abstractionists, giving exhibitions at the O.A.S. gallery to Hugo Consuegra of *los once* in 1956, and keeping abreast of the activities of the *Diez pintores concretos* through his friendship with fellow *matancero* painter Rafael Soriano.

José Gómez Sicre visited Cuba for the last time in 1960, when for the third time he offered his professional skills to the foreign ministry via his friendship with former classmates Carlos Rafael Rodríguez and Osvaldo Dorticos. He was turned down again, possibly due to his “Cold War” cultural activism against political art in the Americas throughout the 1950s. After Cuba declared itself a Marxist-Leninist revolution in 1961, the contributions of both these critics were erased from the artistic history of the island. After the fall of the Berlin wall in 1989, and the “nationalist” rediscovery of identity by the Havana government throughout the 1990s, Pérez Cisneros was re-integrated into this discourse with the publication of his selected criticism in 2002. Gómez Sicre’s accomplishments still await a full reckoning in the island. Ironically, this internationalist formalist art critic’s last publication was *Art of Cuba in Exile* (Gómez Sicre, 1987), an uneven book where he placed the continuation of modern Cuban art within the experience of exile. His beliefs about Cuban art from the 1940s were still in place; both Bermúdez and Carreño have central places in the book, and artists that emerged in the 1950s, such as Consuegra, Soriano and the sculptor Roberto Estopiñán were acknowledged as the new *maestros* within the exile.

In conclusion, this “match” of art critics ends, in my view, in a draw. Pérez Cisneros nationalism was an aesthetic one, grounded in the principles he shared with his fellow *Orígenes* members, where in the words of Cintio Vitier, “the poetic has always profoundly been, even in its most lost instances; a mirror and a song of our impoverished condition.” (Vitier, 2002: 263) More of a systematic thinker than Gómez Sicre, Pérez Cisneros utilized the structure of art history to shape his narrative with chronology, classification and iconographic content in a framework where the nation and the national were spiritual/cultural entities. Gómez Sicre was more an art critic and curator than an art historian, whose responses were immediate ones to contemporary pictorial phenomena. The international language of formalism, defined by Alfred H. Barr, Jr. as



Guy Pérez Cisneros versus José Gómez Sicre: “Lo cubano en las artes plásticas” 247

“a clear language where shape, color and composition used originally and innovatively is used to survey what artists are doing, as objectively as possible, and to present their works to the public as impartially as is consistent with those standards of quality which the museum must try to maintain . . . We recognize the humanistic value of abstract art, as an expression of thought and emotion and the basic human aspirations toward freedom and order. In these ways modern art contributes to the dignity of man” (Barr, Jr. et al, 1950: 4-5),

would be the “gospel truth” through which the Cuban critic filtered and justified the meaning and role of art, in Cuba and the rest of Latin America.

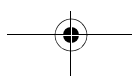
It would take a Latin American critic of the next generation, the Argentinean/Colombian Marta Traba, to synthesize the formal and the national into a system that was aesthetically rigorous and politically resistant. Then in the 1980s, another Cuban art critic from the island, Gerardo Mosquera, would in a sense begin as a nationalist like Pérez Cisneros, then leave Cuba to write about Latin American art, like Gómez Sicre, but this time his framework would be globalization, not the Cold War. In spite of what we might perceive today as their limitations, if we look at the discourse of Cuban art in the 1940s, it is Guy Pérez Cisneros and José Gómez Sicre who first define the corpus of Cuban art as a substantial one, and art criticism in the island as a serious and impassioned endeavor.

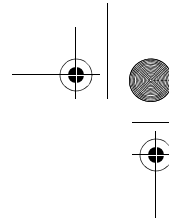
(All translations from the Spanish within this text have been made by the author)

Bibliography

Books:

- Gómez Sicre, José. 1944. *Pintura Cubana de Hoy*. La Habana: María Luisa Gómez Mena.
- Gómez Sicre, José. 1987. *Art of Cuba in Exile*. Miami: Editorial Munder.
- Martínez, Juan A. 1994. *Cuban Art and National Identity*. Gainesville: University Press of Florida.





Pérez Cisneros, Guy. 1959. *Características de la evolución de la pintura en Cuba*. La Habana: Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación.

Pérez Cisneros, Guy. 2002. *Las estrategias de un crítico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Book Chapters:

Martínez, Juan A. 2000. "Lo Blanco-Criollo as lo Cubano: The Symbolization of a Cuban National Identity in Modernist Painting of the 1940s." In Fernández, Damían J. and Cámara Betancourt, Madeline, eds. *Cuba, The Elusive Nation. Interpretations of National Identity*. Gainesville: University Press of Florida.

Vitier, Cintio. 2000. "La experiencia de la poesía." In Hernández, Rafael y Rojas, Rafael, eds. *Ensayo Cubano del Siglo XX*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Correspondence:

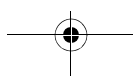
Labrador Ruiz, Enrique. Letter to the author. 11 April 1988.

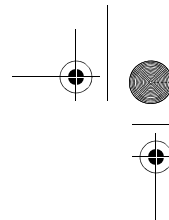
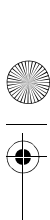
Interviews:

Anreus, Alejandro, Conversaciones con José Gómez Sicre. October 1989, November 1990, March 1991.

Pamphlets:

Barr, Jr., Alfred H., et al. 1950. *A Statement on Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.





12 La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una mirada historiográfica a la plástica cubana contemporánea

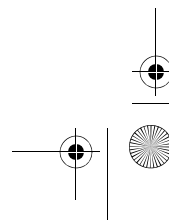
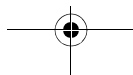
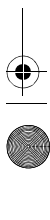
Ana María Socarrás Piñón¹

Abstract: Resulta evidente en los medios oficiales cubanos la persistencia de los artistas representativos de la Generación del setenta, conocidos también como "Generación de la esperanza cierta". Tales creadores suelen ser presentados a título de "artistas contemporáneos", en tanto se pasan por alto las obras de la nueva hornada de creadores del siglo XXI. En este último caso ¿estaremos ante una vanguardia desconocida que se refugia en los proyectos alternativos, ya sea por voluntad propia o a causa de continuos destierros institucionales? ¿Será posible o al menos pertinente en nuestro contexto otra Antibienal o algún Antisalón?

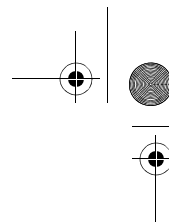
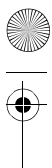
I

La denominación "Generación de la esperanza cierta" fue acuñada por el intelectual marxista Juan Marinello desde sus *Palabras en una exposición de plástica juvenil* (1977), dedicada al Salón Permanente de Jóvenes (espacio hoy inexistente) que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes (donde actualmente el arte contemporáneo cubano abarca sólo tres salas: los años 60, los 70 y los 80/90). En el mencio-

1. Profesora de Arte Cubano (ISA, Facultad de Artes Plásticas); anasocarraspi-non@hotmail.com



nado texto el autor predijo—con increíble acierto—la “larga vigencia victoriosa” de los artistas protagonistas de aquellos años (Ever Fonseca, Manuel Mendive, Ruperto Jay Matamoros, Flora Fong, Cosme Proenza, Roberto Fabelo, Nelson Domínguez, Pedro Pablo Oliva, Zaida del Río y Eduardo Roca *Choco*, entre otros). Dicha vigencia se ha debido, en gran medida, a que muchos de ellos han continuado creando sobre las pautas que ofrece la política cultural cubana desde el año 1961, cuando Fidel Castro sentenció en *Palabras a los intelectuales*: “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”. La tendencia al populismo, lo cotidiano y lo heroico; la construcción de una imagen idealizada del campesino; la recreación de mitos aborígenes y afrocubanos; un arte ingenuo, complaciente—con marcada tendencia a ponderar la imagen folklórica de lo nacional y lo cubano—son algunas de las variantes temáticas canonizadas en la plástica revolucionaria. Del mismo modo, artistas que emergen durante los años ochenta y noventa, una vez diluidas sus propuestas vanguardistas, pasan a hacer concesiones y a coquetear con el discurso oficial (ya devenido académico). El caso de Alexis Leyva *Kcho* es un ejemplo, entre otros tantos, de como la llamada “Generación de la esperanza cierta” no constituye una condición exclusivamente generacional (relativa a la década del setenta) sino que responde, más bien, a una actitud oficialista y academicista. Dicha generación se regenera y degenera en nuevos representantes de la política cultural. Por otra parte, la que denomino aquí *Generación de cierta esperanza* (muchos de los artistas plásticos de la primera década del siglo XXI, así como los virtualmente silenciados de las décadas precedentes que mantienen una postura vanguardista) suele encontrar lugar en galerías de poco alcance comercial, cubriendo los fallos en algunas instituciones de renombre, en espacios no gubernamentales como la Fundación Ludwig de Cuba o en proyectos alternativos, tales como Cátedra Arte de Conducta (2003-2008), Espacio Aglutinador (desde 1994), Sala teatro-estudio VIVARTA o Casa Gaia. Definitivamente, si tomamos como antecedentes la Antibienal (1954) y el Antisalón (1956), la peor de las opciones vendría a ser la institucionalización—exclusivamente estatal—de nuestro genuino arte contemporáneo. Recordemos, por



La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

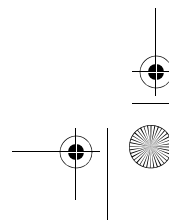
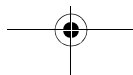
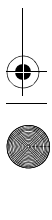
ejemplo, la importante labor del Lyceum de Calzada y 8 en tanto institución privada durante la República.

Periodizar—como anunciaba la profesora Yolanda Wood en uno de sus artículos²—sigue siendo un problema metodológico esencial para la Historia del Arte, pero su cualidad más importante radica hoy en la posibilidad de elaborar hipótesis y cotejar sucesos para enunciar síntomas. Específicamente, para ordenar la producción artística nacional se han sucedido algunas tentativas en el ejercicio crítico contemporáneo. En este sentido, Yolanda Wood da cuenta de cómo ha predominado una marcada tendencia a la fragmentación por décadas, una especie de “decadismo” facilitador del engarce dinámico del proceso plástico. Asimismo se ha producido una apoyatura periodizadora en acontecimientos (*Primer Congreso de Educación y Cultura, Primer Salón Juvenil de Artes Plásticas*, ambos en 1971; *Volumen I*, 1981; *El Objeto Esculturado*, inicios de los 90) o documentos (*Palabras a los intelectuales*, 1961) de relación mediatizada con la producción artística.

Sin renunciar del todo a ese “decadismo” especialmente distintivo del arte cubano durante la Revolución—el “vanguardismo” (fragmentación por vanguardias) es característico de la República—y más bien readecuándolo, propongo para esta etapa del arte nacional una periodización cuyo carácter excede los límites propiamente generacionales—conjunto de artistas que tienen aproximadamente la misma edad y cuya obra tiene algunos caracteres similares—a partir de un enfoque ideológico, que se impone desde aquella expresión totalitaria “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”. De modo que, desde esta perspectiva, *generación* (en Cuba y desde 1961) podría definirse como *un conjunto de artistas que tienen o no la misma edad, pero cuya obra responde a una ideología³ precisa (“dentro” o “contra”).* Dicha peri-

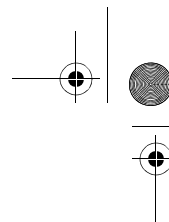
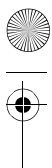
2. Yolanda Wood. 1999. “Periodizar el arte cubano contemporáneo. ¿Poliedro o bola de cristal?” *Artecubano* (1): 70.

3. Las ideologías son “sistemas de creencias explícitas, integradas y coherentes, que justifican el ejercicio del poder, explican y juzgan los acontecimientos históricos, identifican lo que está bien y lo que está mal en política, definen las relaciones entre la política y otros campos de actividad y suministran una guía para la acción” (H. MacClosky). Citado por: Jesús Conill. 1998. “Ideologías políticas”. En Adela Cortina, ed. *10 palabras clave en Filosofía política*. Navarra: Editorial Verbo Divino, 214.



odización encuentra su apoyatura en aquella definición de Marinello propiamente generacional “... de la esperanza cierta”, aludiendo a los artistas que emergen en los años setenta, aunque de marcadas connotaciones políticas e ideológicas *dentro* de las normas ya planteadas por Fidel Castro. En nuestro contexto, distingo exclusivamente un período, extenso (desde el primero de enero de 1959), ideológicamente homogéneo—una ideología estatal (socialista), totalitaria y contradictoriamente llamada *revolucionaria*—y matizado por un “decadismo” de límites imprecisos. Dentro de este período se da la coexistencia espacio-temporal de dos generaciones ideológicamente opuestas de artistas plásticos: aquella cuyos exponentes están dispuestos a crear siempre *dentro* de los límites (formales o de contenido) que impone la Revolución—el Estado, la política cultural, una institución oficial, algún funcionario, etc—y otra, cuyos representantes están *contra* todos los límites cuando se trata de creación. Ambas posturas ideológicas (*revolucionarios/contrarrevolucionarios*) se enfrentan tanto hoy día como en los años sesenta o setenta. Los unos, están dispuestos a hacer concesiones; mientras, los otros abogan por la libertad y por lo tanto se ven sometidos constantemente a la censura. Los primeros se mueven dentro de la oficialidad, las instituciones y academias, aunque se disfracen de postmodernos e incluso de alternativos o contestatarios. Los segundos—que son con certeza los menos y también los menos conocidos, a veces los más jóvenes—exponen con frecuencia en sus casas, en algunas galerías prácticamente destruidas o imperceptibles de la ciudad, se insertan en espacios todavía públicos, utilizan la tecnología doméstica como medio de difusión pasando los videos o las imágenes de *flash* a *flash*, y asumen por lo general una actitud de vanguardia (estéticamente renovadora y de reacción contra lo tradicional). Por un lado, la “Generación de la esperanza cierta” y por el otro, la *Generación de cierta esperanza*.

Con relación al concepto de vanguardia, Ales Erjavec comenta cómo predomina la opinión de que hoy día el arte de vanguardia no está ya con nosotros y de que por lo menos en la parte desarrollada del mundo devino definitivamente una historia pasada. A pesar del



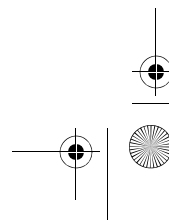
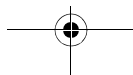
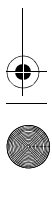
La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

empleo frecuente (también crítico y de rechazo) de este concepto en los años 70 y 80, actualmente parece que la *vanguardia* desapareció del vocabulario teórico de las disertaciones contemporáneas sobre arte. Así, el concepto de vanguardia “indica ante todo un contenido histórico o funciona como una expresión técnica históricamente neutral. Como quiera que sea, en ningún caso la vanguardia es algo que pareciera que se presenta de manera auténtica hoy o en el pasado reciente”⁴. Al mismo tiempo, Erjavec distingue dos tipos de movimientos de vanguardia: uno que persigue un objetivo radicalmente artístico, y otro que persigue un objetivo radicalmente político. La frontera entre las acciones de la vanguardia y las acciones y praxis políticas es tenue y a veces difícilmente visible. Las vanguardias artísticas a menudo han deseado apoderarse del espacio político (o intervenir en él), lo cual necesariamente las conduce a la proximidad del poder político y si la historia lo posibilita, de las vanguardias políticas. “La consecuencia—según Erjavec—es que la vanguardia política por lo regular imposibilita la artística. Y todo eso es válido especialmente para las vanguardias tempranas; en las últimas décadas sólo existen todavía variantes auxiliares o pseudovariantes de las vanguardias: transvanguardia, postvanguardia, etc.”⁵. Ales Erjavec investiga especialmente los movimientos y artistas de vanguardia en los otrora o actuales países socialistas (Rusia, Hungría, Eslovenia, Cuba y China), en contraste con las circunstancias prevalecientes en Occidente, durante los años 70 y 80—en algunos casos también en los 90. En estas naciones “apareció un tipo específico de arte de vanguardia que es a la vez postmoderno en sus procedimientos y de vanguardia en sus intensiones. Es eclético, figurativo y abstracto, académico y conceptual, doblemente codificado⁶ y al mismo tiempo tradicional y contemporáneo, nacionalista y universal”⁷. Esas

4. Ales Erjavec. 2009. “La estética dialéctica y el procedimiento binario: Acerca del reciente arte politizado.” *Criterios* (36): 92-108.

5. Ales Erjavec. 2009. “La estética dialéctica y el procedimiento binario: Acerca del reciente arte politizado.”

6. “La doble codificación, o lo que yo prefiero llamar ‘procedimiento binario’, es la que hallamos en las obras de la vanguardia de la tercera generación y en su intento de oponerse al universo social y político existente.” Ver: Ales Erjavec. 2009. “La estética dialéctica y el procedimiento binario: Acerca del reciente arte politizado.”



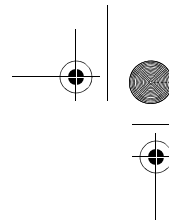
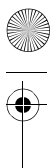
vanguardias, por él denominadas de tercera generación (transvanguardias, postvanguardias)⁸ existen—según ha explicado— en las inciertas circunstancias entre dos diferentes mundos: “el viejo mundo del socialismo que se desintegra, trátase del realismo socialista soviético, la autogestión yugoslava o del tipo rumano, chino o cubano de socialismo y, por otra parte, el mundo no definido de la futura democracia parlamentaria”⁹.

Cuando analiza específicamente a Cuba, durante el *período revolucionario o socialista*, Erjavec encuentra el clímax de esta “tercera generación de vanguardias” en el grupo de artistas plásticos conocido como la “generación de los 80”. Por lo tanto, sus definidas “primera generación” (vanguardias históricas) y “segunda generación” (neovanguardias) suceden en el caso cubano durante el *período republicano* (1902-1959). La llamada “generación de los 80” o “tercera generación cubana de vanguardias” constituye, entonces, el momento propicio para la consolidación en movimiento de la *Generación de cierta esperanza*, hasta entonces representada por individualidades que se distanciaban de la ya acuñada “Generación de la esperanza cierta”. Pasados esos recientes y breves años de esplendor de la (trans) vanguardia artística cubana, la *Generación de cierta esperanza*, vuelve a diluirse en figuras aisladas, en tanto se restaura la primacía “... de la esperanza cierta” ahora fortalecida tanto por los antiguos, como por los nuevos y novísimos exponentes. Mientras, aquellas “primera generación” y “segunda generación”—de Erjavec—pueden ser aunadas y redefinidas en la plástica cubana como *Generación de Vanguardia*, en tanto primer gran movimiento vanguardista de nuestra plástica sucedido en los años 50, que integraba a su vez a tres generaciones opuestas tanto a la academia como al gobierno y reunidas en eventos como la Antibienal y el Anti-

7. Ales Erjavec. 2009. “La estética dialéctica y el procedimiento binario: Acerca del reciente arte politizado.”

8. *Primera generación* (vanguardias tempranas o históricas del período de la Primera Guerra Mundial) y *segunda generación* (neovanguardias, después de la Segunda Guerra Mundial). Ver: Ales Erjavec. 2009. “La estética dialéctica y el procedimiento binario: Acerca del reciente arte politizado.”

9. Ales Erjavec. 2009. “La estética dialéctica y el procedimiento binario: Acerca del reciente arte politizado.”



La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

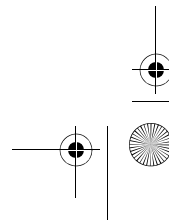
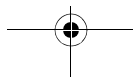
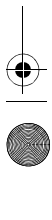
salón. Esta *Generación* fue interrumpida brutalmente por el triunfo de la vanguardia política y la consiguiente instauración "... de la esperanza cierta" como un "arma de la Revolución". Fue la primera generación llevada masivamente al exilio. Por tanto, lo ocurrido durante los años ochenta, viene a ser el segundo—y último hasta la fecha—gran movimiento vanguardistas de la plástica cubana; pues de igual manera se unieron en *la Generación de cierta esperanza* los vanguardistas dispersos de los sesenta, setenta y ochenta. El final de esta generación, consecuencia directa de la institucionalización desmedida y aparejado al auge del mercado, fue también el exilio, la censura o la integración al bando "... de la esperanza cierta" a veces demasiado conveniente.

II

Generación de vanguardia. Emergencia y ruptura de la abstracción en Cuba (1952-1961). En la década del cincuenta, "quizás una de las más efervescentes e inquietantes de la cultura moderna insular"¹⁰, coinciden las tres promociones fundamentales que produjo el período republicano¹¹. Por un lado, los vanguardistas de los años veinte y treinta, quienes fueron los protagonistas de la primera gran revuelta antiacadémica en nuestro país (Víctor Manuel, Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Marcelo Pogolotti, Antonio Gattorno, Fidelio Ponce y Jorge Arche). Por otro lado, los artistas que se incorporan a finales de la década del treinta o a inicios del cuarenta—Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Roberto Diago, Felipe Orlando, Mario Carreño, Mirta Cerra, Carmelo González y Wifredo Lam. Por último, la generación de los jóvenes pintores y escultores abstractos que abre y distingue la propia década del cincuenta (*Los Once y Diez Pintores Concretos*). Además, se anuncian algunas de las líneas temáticas y de las fig-

10. Carina Pino-Santos. 1999. "Vidal, Corratgé, Oraá: El camino de la abstracción". *Revolución y Cultura* (1): 23.

11. La coexistencia de estas tres hornadas durante los años cincuenta ya ha sido estudiada; por lo tanto, para una mayor profundización en el tema se recomienda consultar: Antonio E. Fernández (*Tonel*). 1993. "Apuntes para una crónica de la otra guerra". En Luz Merino y Pilar Fernández (compilación e introducción). *Selección de Lecturas Arte Cubano en la República (II)*. La Habana: Universidad de La Habana, 341- 423.



uras artísticas que se destacarán a partir de 1959 (Servando Cabrera, Antonia Eiriz, Manuel Vidal, Adigio Benítez, Ángel Acosta León y Alfredo Sosabravo).

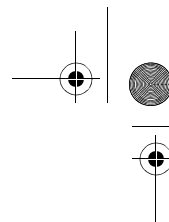
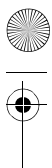
La Antibienal se cuenta entre las primeras y fundamentales actividades de enfrentamiento a la dictadura y sus instituciones culturales, que fueron protagonizadas por la que denomino aquí como *Generación de Vanguardia* (tres promociones de artistas plásticos cubanos que coexisten en la última década republicana: la del 27¹², la del 38¹³, la de los años 50; y actúan en conjunto como primer gran movimiento vanguardista). Esta historia ya ha sido relatada por algunos autores, como Tonel¹⁴ e Israel Castellanos¹⁵, en síntesis: el Gobierno de Fulgencio Batista, como actividad final por la celebración del centenario del

12. La exposición de *Arte Nuevo* (1927), auspiciada por la *Revista de Avance*, reúne a la primera generación moderna: Rafael Blanco, Víctor Manuel, Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Marcelo Pogolotti y Antonio Gattorno, entre otros.

13. Segunda generación que trata de reformular y redefinir *lo cubano* mediante una pintura más íntima y personal, más sensual y barroca. No hay colisión entre ambas vanguardias, sino que, por el contrario resulta a veces difícil establecer diferencias entre una y otra. Así, Amelia Peláez del Casal se halla integrando de algún modo la primera y la segunda vanguardia a la vez. “La relación entre estas dos generaciones es compleja. Esto tiene que ver con el hecho de que el concepto de distintas generaciones sucediéndose regularmente la una de la otra, en armonía o por reacción, es una herramienta útil pero imperfecta para escribir la historia. Otro caso ilustrativo es el de Wifredo Lam; por edad, formación artística e ideología, pertenece a la primera generación de vanguardia; por otra parte, debido a la fecha de su llegada a Cuba y a su maduración relativamente tardía como artista, su arte corresponde al de los modernistas de la segunda generación.” [Ver: Juan A. Martínez. 1996. “Una introducción a la pintura cubana moderna (1927-1950).” En *Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 43-58. Catálogo.] Esta segunda generación tuvo su máximo apogeo en los años de transición de la década de los treinta a los cuarenta. Resultan fundamentales la primera (1935) y segunda (1938) *Exposición Nacional*, así como la *Primera Exposición de Arte Moderno* (1937) que viene a demostrar que la segunda vanguardia seguía a la búsqueda de un estilo nacional. Un importante legado del movimiento modernista de los años treinta al arte cubano fue la formación de un *Estudio Libre de Pintura y Escultura* (1937). En 1940 el Estado patrocinó dos exposiciones importantes: *300 Años de Arte en Cuba*, la primera exposición en recorrer toda la trayectoria histórica del arte en Cuba, y *Arte en Cuba*, un estudio sobre el arte contemporáneo. Otra importante exposición subvencionada por el Estado fue la de *Arte Cubano Contemporáneo* (1941), que ofrecía una visión exhaustiva del estado del arte en la isla. Es necesario recordar también la muestra *Pintura Cubana Moderna* (1944) en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Los pintores modernistas situaron por primera vez el arte cubano en el mapa cultural internacional.

14. Antonio E. Fernández (Tonel). 1993. “Apuntes para una crónica de la otra guerra”.

15. Israel Castellanos León. 2006. “Una Bienal que tuvo su Antibienal”. *Revolución y Cultura* (4): 51-56.



La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

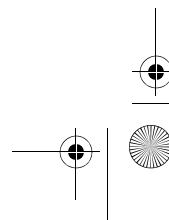
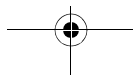
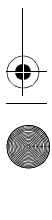
nacimiento de José Martí, en el año de 1953 concibió la realización en La Habana de la *II Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte*, en contubernio con el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Con dicho certamen se inauguraba además una meca expositiva del país: El Palacio de Bellas Artes, sede del Museo Nacional. Los artistas cubanos vanguardistas se negaron a participar en tal evento, alegando en primer lugar la intromisión injustificada e inaceptable de un gobierno fascista en un asunto nacional. Como consecuencia, se organizó en el Lyceum y Lawn Tennis Club habanero (quizás el espacio de mayor renombre entre los salones de exhibición pertenecientes a organizaciones no estatales, desde su inauguración en 1929), una exposición verdaderamente ilustrativa de la plástica cubana en ese momento; contrastante con la representación cubana en la *Bienal*¹⁶, que coparon los académicos en las distintas secciones: arquitectura y urbanismo, pintura, escultura y arte decorativa (cerámica). Incluso Loló de la Torriente en su texto “Búsqueda e integración en las artes plásticas cubanas” dedicado a la *II Bienal*... y publicado en el Catálogo General, reconoce que en esta exposición “hay ausencias que lamentar”¹⁷.

Se unieron todos los grupos y promociones del quehacer nacional, y todas las tendencias; sin embargo, “la abstracción señaló la tónica general de la Antibienal, ya que esta corriente artística no tuvo protagonismo en la *II Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte*”¹⁸. La muestra (pintura, escultura y cerámica), conformada aproximadamente por setenta obras de más de cuarenta artistas¹⁹, se inauguró el 28 de enero de 1954 con el nombre de *Homenaje a José Martí. Exposición de Plástica*

16. Por ejemplo: Vedasto Acosta Febles, Tomás Agüero, Hilda Aguiar, María Luisa Andino, Magdalena Arango, Antonio Argudin, Ángel Bello Romero, Rafael Blanco, Germinal Bernal, Natalia Bolívar, Juan Bravo Triana, Osvaldo Cabrera, María Teresa de la Campa, Guillermo Campo, Mirta Cerra, Rolando Clerch, Ibrahim Delgado, Leocadio Díaz, Juan Domínguez, Carmelo González, Orlando Hernández Yanes, Domingo Ramos, Esteban Valderrama, Lesbia Vent Dumois, Florencio Gelabert, Jilma Madera y Teodoro Ramos Blanco. [Ver: *II Bienal Hispanoamericana de Arte*. Catálogo General. Palacio de Bellas Artes. La Habana, 1954.]

17. Loló de la Torriente. “Búsqueda e integración en las artes plásticas cubanas”. En: *II Bienal Hispanoamericana de Arte*. Catálogo General. Palacio de Bellas Artes. La Habana, 1954. Pp. 29-34.

18. Israel Castellanos León. 2006. “Una Bienal que tuvo su Antibienal”.



Cubana Contemporánea—más conocida por *Antibienal*, *Contrabienal* o *Bienal Antifranquista*.

“Los artistas cubanos ofrecen con esta Exposición un homenaje nacional a José Martí, apóstol de nuestras libertades. El arte plástico no podía estar ausente de esta conmemoración del Centenario, sobre todo cuando se auspician actos en desacuerdo con los principios más esenciales de la ética martiana. El Lyceum, íntimamente vinculado a toda manifestación de cultura, se complace en brindar a esta Exposición-Homenaje su cálida acogida y rendir al Maestro, conjuntamente con el grupo de artistas que representan la más genuina y libre expresión de la plástica cubana contemporánea, su fervoroso tributo”²⁰.

Esta muestra pasó luego por Santiago de Cuba (llevada por la Universidad de Oriente y la Galería de Artes Plásticas José Joaquín Tejada de aquella ciudad) y por el Lyceum de Camagüey. Al regresar a la capital, aumentada en obras por el aporte de los artistas de las provincias visitadas, la exposición fue incluida como uno de los eventos principales del *Festival Universitario de Arte Cubano Contemporáneo* que se organizó en la Universidad de La Habana. Fue precisamente al comentar esta muestra, que José A. Portuondo destacó la “doble insurgencia: en el terreno *estético* y en el aspecto *ético*”²¹ de la pintura cubana en ese momento.

El segundo evento protagonizado por la *Generación de Vanguardia* cubana se conoce como el Antisalón. Sobre esta segunda exposición también anti-batistiana y anti-académica (mejor decir anti-oficialista) no he hallado aún ninguna investigación detallada ni catálogo—en

19. Según el catálogo correspondiente, en esta muestra participaron, en pintura: Luis Alonso, Jorge Arche, René Ávila, José Ignacio Bermúdez, Mario Carreño, Hugo Consuegra, Manuel Couceiro, Agustín Fernández, Julio Girona, Fayad Jamis, Palko Lukace, Guido Llinás, Mariano Rodríguez, Raúl Martínez, José M. Mijares, Raúl Milián, Felipe Orlando, Marcelo Pogolotti, René Portocarrero, Domingo Ravenet, Zilia Sánchez, Juan Tapia Ruano, Víctor Manuel, Antonio Vidal, Viredo Espinosa, Cundo Bermúdez, Sandú Darié, Luis Martínez Pedro, Amelia Peláez y Jorge Camacho. En escultura: María Millares, Lucía Álvarez, Francisco Antigua, Agustín Cárdenas, Jesús Casagrán, Alfredo Lozano, Enrique Moret, Tomás Oliva, Felipe Orlando, Pablo Porras y Eugenio Rodríguez. En cerámica: Marta Arjona y María Elena Jubrías. [Ver: Catálogo *Homenaje a José Martí. Exposición de Plástica Cubana Contemporánea*. Lyceum. La Habana, enero 28, 1954.]

20. Catálogo *Homenaje a José Martí. Exposición de Plástica Cubana Contemporánea*.

21. José Antonio Portuondo. 1963. “Una exposición insurgente”. En *Estética y Revolución*. La Habana: Editorial Unión, 34.

La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

contraste con la Antibienal—, solamente algunas referencias incluidas en artículos o ensayos que abordan otra temática en particular. Entre estas referencias, creo pertinente destacar un texto²² de Jorge Domingo que aparece en el número 4/2010 de la revista *Espacio Laical*, dedicado a la *Asociación Cubana del Congreso por la Libertad de la Cultura*—otra arista de la cultura republicana prácticamente olvidada y en estrecha relación con el Antisalón.

La *Asociación Cubana del Congreso* se fundó en los primeros días de agosto de 1955, la sede radicó en Prado 251 y su mesa directiva quedó presidida por José Manuel Cortina, Jorge Mañach y Pastor del Río; además, entre el grupo que asumió el cargo de Vocal se encontraba la dirigente del Lyceum y Lawn Tennis Club Elena Mederos. El 21 de diciembre de 1956 se efectuó el primer acto cultural público de la *Asociación Cubana del Congreso* en un local situado en la calle Zulueta Nro. 208 (altos)—a cien metros del Palacio Presidencial y a un costado del Palacio de Bellas Artes—que consistió en la inauguración de una exposición de pintura y escultura denominada la *Exposición de la Acera de Enfrente* o el *Antisalón*. Esta muestra constituyó una manifestación de rebeldía en contra del *Octavo Salón Nacional de Pintura y Escultura*, de carácter oficial y convocado por el Instituto Nacional de Cultura (INC, 1955-1959) del Ministerio de Educación del régimen batistiano que había sido inaugurado el 28 de noviembre en el Palacio de Bellas Artes. El Antisalón tuvo como principal organizador—según lo relatado por el investigador Jorge Domingo—al joven pintor Manuel Couceiro, quien además pertenecía al clandestino *Movimiento 26 de Julio*, e incluyó cuadros de Víctor Manuel, Marcelo Pogolotti, Raúl Martínez, Guido Llinás, los hermanos Antonio y Manuel Vidal, Juan Tapia Ruano y Miguel Collazo; así como piezas escultóricas de Thelvia Marín, Enrique Moret, José Antonio Díaz Peláez y Tomás Oliva. El antecedente inmediato del Antisalón fue la *Declaración de principios* firmada por veintitrés artistas plásticos cubanos en enero del mismo año, quienes habían acordado justamente no concurrir a dicho *Salón Nacio-*

22. Jorge Domingo Cuadriello. 2010. “La Asociación Cubana del Congreso por la Libertad de la Cultura”. *Espacio Laical* (4): 78- 82.

nal. En cambio, otros artistas tomaron parte en el *Octavo Salón Nacional de Pintura y Escultura*, por ejemplo René Portocarrero, Carlos Enríquez, Eduardo Abela, Mariano Rodríguez, Amelia Peláez, Teodoro Ramos Blanco, Servando Cabrera Moreno, Carmelo González, Domingo Ravenet, Rita Longa, Florencio Gelabert y Agustín Cárdenas, quienes al parecer “no consideraban esa participación un gesto colaboracionista con el movimiento cultural que promovía la dictadura. Como resultado de esas dos posiciones antitéticas ocurrió una polarización y cierta ruptura en el mundo de los creadores plásticos cubanos y unos fueron tachados de *oficialistas* y otros de *conflictivos*.”²³ Por otra parte, Antonio E. Fernández (*Tonel*) en “Apuntes para una crónica de la otra guerra” recuerda que tanto el futuro inseguro, como el mercado casi inexistente, y la carencia de un reconocimiento social apropiado a la labor de los artistas, explican la presencia de algunos en esa cita; ya que es sabido que el INC, dirigido por Guillermo de Zéndegui y entre cuyos asesores de artes plásticas se contaban Mario Carreño y Juan José Sicre, ofrecía ciertas recompensas económicas y otras facilidades o privilegios. En el propio catálogo del Salón, Zéndegui subrayó que: “... el sólo hecho de figurar en la exposición, supone una categoría artística y constituye un preciado galardón...”²⁴.

El Antisalón no halló en la prensa el eco que hubiera deseado—todavía no lo ha encontrado en las revistas, tesis u otras investigaciones especializadas—y los principales diarios se limitaron a anunciar a través de una nota la apertura de esa exposición. No obstante el riesgo que implicaba toda manifestación de desacuerdo con la tiranía de Batista, los miembros de la *Asociación Cubana del Congreso*—abiertamente opuestos a toda dictadura (la de Franco, Trujillo, Pérez Jiménez o Fulgencio Batista), regímenes personalistas y comunistas—continuaron entusiasmados con los actos culturales públicos y más tarde dieron auspicio para la realización de una exposición-homenaje al pintor Jorge Arche, inaugurada el 28 de enero de 1957 en los salones del

23. Jorge Domingo Cuadriello. 2010. “La Asociación Cubana del Congreso por la Libertad de la Cultura”.

24. Citado por Antonio E. Fernández (*Tonel*). 1993. “Apuntes para una crónica de la otra guerra”.



La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

Lyceum y Lawn Tennis Club. La filial cubana del Congreso entró en una etapa de silencio entre 1957 y 1958, debido al aumento de la represión; a pesar de esto, en el número 30 de la revista *Cuadernos...* (Mayo-junio de 1958) se publicó un artículo de Mañach titulado “El drama de Cuba” que constituía una sólida denuncia contra la dictadura de Batista. Precisamente en este texto, Jorge Mañach depositaba sus esperanzas en el movimiento revolucionario armado que encabezaba Fidel Castro en la Sierra Maestra e incluso llegó a afirmar que “en su pensamiento doctrinal, Castro dista mucho de ser comunista, como afirma sistemáticamente el Gobierno. Al igual que casi todos los jóvenes de su generación, profesa un izquierdismo de signo democrático: sus manifiestos no autorizan a pensar otra cosa”²⁵.

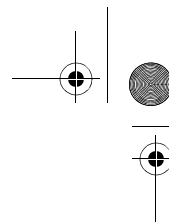
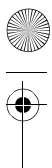
De manera que, el derrocamiento de la dictadura batistiana el 1 de enero de 1959 recibió el saludo entusiasta del Congreso por la Libertad de la Cultura. Y en el propio 1959, llamado Año de la Libertad, la *Asociación Cubana...* reanudó sus funciones con grandes expectativas, hasta que, en una fecha tan temprana como 1960 dejó de funcionar para siempre. Con relación a este abrupto final, después de haber luchado tanto contra la dictadura y de haberla sobrevivido, Jorge Domingo explica que “con el éxodo de unos—Mañach, Luis Aguilar León, Calixto Masó, Baralt, Leví Marrero, Humberto Piñera Llera...—y la identificación de otros—Raúl Roa, Rafael García Bárcena, Tallet, Salvador Bueno, Lisandro Otero...—con un gobierno que tras un rápido proceso de radicalización ideológica se proclamó en abril de 1961 socialista, quedó liquidada aquella organización cultural”²⁶.

Tanto en la *Antibienal* como en el *Antisalón*—exposiciones donde se reunió y conformó la que denomino *Generación de Vanguardia*—tuvieron una participación fundamental los jóvenes abstractos, quienes se agruparon básicamente en *Los Once* y los *Diez Pintores Concretos*. Incluso se puede afirmar que en 1952 (coincidiendo con el año del

25. Fragmento de una cita incluida en el texto de Jorge Domingo.

26. Domingo Cuadriello. 2010. “La Asociación Cubana del Congreso por la Libertad de la Cultura”.





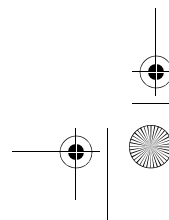
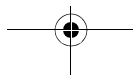
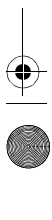
Golpe de Estado de Fulgencio Batista en marzo) emerge la abstracción en Cuba, partiendo de que en el ámbito nacional las experiencias abstractas eran prácticamente nulas²⁷ y teniendo en cuenta que en este año se gesta el grupo *Los Once* durante las tertulias en el cafetín Las Antillas o luego en Las Américas (frente al Museo Nacional). No obstante, es en el año 1953 que se realiza la primera exposición del grupo—primero conocido en la plástica cubana. Dicha unión tuvo una vida efímera, pues tan pronto como en junio de 1955 se publica un documento en la prensa que informa de su disolución. No obstante, existen razones suficientes para puntualizar la significación de *Los Once* y no sólo por sus logros pictóricos o escultóricos, sino también por su comportamiento social y político, por su actitud ante los principales problemas del arte y la cultura en ese momento. En efecto, según palabras de Pedro de Oraá:

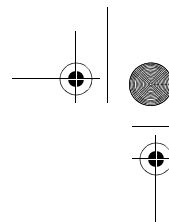
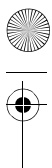
“... se distinguieron sus integrantes por una conducta ética -silenciada convenientemente para tildarlos por su filiación abstraccionista, de artistas ajenos a su circunstancia, de escapistas- , que hicieron pública aun después de la ruptura: no concurren a la Tercera Bienal (1956) y desenmascaran el Plan del 1% del Ministerio de Obras Públicas y del ya entonces Instituto Nacional de Cultura, para la adquisición de obras de arte o su ejecución e instalación en espacios públicos, cuya atractiva oferta ocultaba el propósito de sobornar y neutralizar a los artistas revoltosos, sobre todo a los jóvenes, opuestos al régimen y a su política cultural. Por supuesto, no estaban los abstraccionistas paseándose por las nubes”²⁸.

Joaquín Texidor fue el crítico más relacionado con ellos desde el principio, pues defendió tempranamente los nuevos aires que traían y

27. Por ejemplo, Pedro de Oraá recuerda como una de las primeras exposiciones de arte no-objetivo de que se tiene noticia en Cuba: la de Sandú Darié realizada en 1949, en el Lyceum Club de La Habana. Ver: Pedro de Oraá. 2001. “Vigencia y continuidad de la pintura abstracta”. En *Artecubano* (1): 14-19. Además, Elsa Vega Dopico comenta que “la obra desarrollada por la pintora Carmen Herrera hasta 1938—cuando emigra definitivamente de Cuba—la sitúa probablemente como la iniciadora de este movimiento en nuestro país (...) Otras referencias bibliográficas citan a Pedro Álvarez como el primer artista que expuso abstracciones geométricas en los salones nacionales de pintura.” Ver: Elsa Vega Dopico. 2002. “Notas sobre la pintura concreta en Cuba”. En *La razón de la poesía. Diez pintores concretos cubanos*. Catálogo de la exposición en el MNBA. Colección Arte Cubano, La Habana: 11-20.

28. Pedro de Oraá. 2001. “Vigencia y continuidad de la pintura abstracta”.





La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

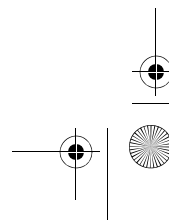
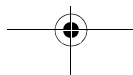
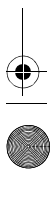
presentó algunas de las exposiciones que sirvieron como antecedentes a la constitución de *Los Once*²⁹. Ya ausentes José Ignacio Bermúdez, Viredo Espinosa y Fayad Jamís, la posterior salida de Agustín Cárdenas terminó con la unión, al haber aceptado una beca del Instituto Nacional de Cultura para ir a estudiar a París. El grupo se había propuesto, poco tiempo después de formado, no participar de los mecanismos oficiales—solamente en su primera exposición, en la Galería La Rampa, fueron auspiciados por la Dirección de Cultura—y abstenerse de premios, becas u otros ofrecimientos. Después de separarse formalmente, se mantendrán en todas las exposiciones solo cinco artistas: Antonio Vidal, Raúl Martínez, Tomás Oliva, Guido Llinás y Hugo Consuegra. Aun así, la obra de *Los Once* se presenta reunida después fuera de La Habana. Del catálogo de una exposición celebrada durante el mes de mayo de 1957 en el Museo Ignacio Agramonte de Camagüey, son estas palabras:

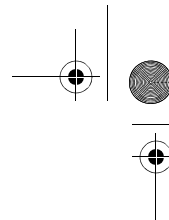
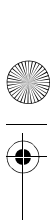
“Después de devaneos y frustraciones, cuando parecía que se agotaba el esfuerzo de los pioneros, la actual generación retoma conciencia, reacciona vigorosamente contra la generación que la precedió y comienza a laborar dentro de una absoluta libertad temática y técnica, sin complicidades, libre de disfracismos pseudocubanos, entendiendo que la base del arte de hoy es la libertad total del individuo creador, libertad que no puede estar condicionada a los vientos favorables que soplen del amparo estatal, ni al temor a la falta de comprensión del público”³⁰.

Mientras 1952 (fecha asociada a la conformación de *Los Once* y también a la fundación de la revista *Noticias de Arte* por Sandú Darié,

29. “Número impar, enigmático, once fue una cifra impuesta por el azar. En una secuencia de exposiciones realizadas en La Habana y fuera de ella a partir de 1953, *Los Once* nunca fueron once. El núcleo inicial había estado constituido por Francisco Antigua, René Arila, José Ignacio Bermúdez, Agustín Cárdenas, Hugo Consuegra, Fayad Jamís, Guido Llinás, José Antonio Díaz Peláez, Tomás Oliva, Antonio Vidal y Viredo Espinosa. Algunos se desgajaron rápidamente. Otros se incorporaron a muestras convocadas bajo el nombre enigmático del grupo y ejercieron una influencia intelectual y artística, como habría de ocurrir en el caso de Raúl Martínez. Como suele suceder, no eran todos los que estaban, ni estaban todos los que eran.” (Ver: Graziella Pogolotti. 1999. “Los Once en el viraje de los cincuenta”. *Revolución y Cultura* [1]: 22.).

30. Palabras de un catálogo (no consultado) que aparecen citadas por Edmundo Desnoes. Ver: Edmundo Desnoes. 1962. “1952-62 en la pintura cubana”. En *Pintores cubanos*. La Habana: Ediciones Revolución, 39-48.

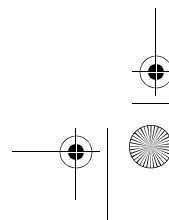
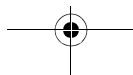
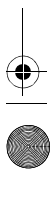


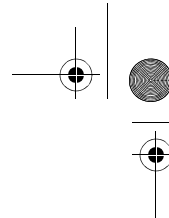


Carreño y Martínez Pedro) puede señalarse tentativamente como el momento de emergencia de la abstracción en la Isla; el año 1961 marca su ruptura (al igual que ocurrió por ejemplo con el desenlace de la *Asociación Cubana* por la *Libertad de la Cultura*), desde el instante mismo en que se deshace el colectivo *Diez Pintores Concretos* y se clausura su galería *Color-Luz*. Los concretistas cubanos editan la carpeta de serigrafías A, en honor a la Campaña de Alfabetización, que incluía versiones plásticas de esa letra en diversos alfabetos y la exhiben en el stand del grupo en la feria del Primer Congreso de Escritores y Artistas en agosto de 1961. Pedro de Oraá en su artículo “Vigencia y continuidad de la pintura abstracta” marca esta acción participativa como “la última de sus contadas apariciones públicas” ya que desde entonces el grupo se separa definitivamente—aunque ya había sufrido algunas deserciones—y la idea creacional del concretismo continuaría a nivel individual.

En Cuba se desarrolló, además de la pintura informalista de *Los Once*, esta vertiente concreta que representó precisamente la influencia de la pintura europea—*Escuela de París*—en oposición al arte informalista proveniente de los Estados Unidos. Ya en 1950, la pintura concreta (o abstracción geométrica) era un elemento de presencia indiscutible en el arte nacional. Su primera manifestación realmente trascendente ocurrió ese mismo año, en el Lyceum, lugar donde Sandú Darié expone sus *Estructuras pictóricas*. Sin embargo, no fue hasta noviembre de 1959 (fecha de la primera exposición como colectivo en la Galería Color-Luz, coincidiendo con el año del llamado Triunfo de la Revolución Cubana) que los pintores concretos decidieron unirse en un grupo—*Diez Pintores Concretos*: Loló Soldevilla, José Mijares, Pedro de Oraá, Wilfredo Arcay, Salvador Corratgé, Luis Martínez Pedro, Alberto Menocal, Pedro Álvarez, Sandú Darié y Rafael Soriano— con la ayuda de Texidor, quien los alentó en la constitución de este colectivo. Tiempo después se sumaría también José Rosabal.

La *Generación de Vanguardia* en su totalidad, tanto los abstractos (informalistas y concretos) como los no abstractos, fue víctima del llamado socialismo de Fidel Castro declarado formalmente el 1 de abril





La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

de 1961. Desde entonces una nueva y férrea dictadura marcaría los derroteros del arte nacional, plagado una vez más de creadores *oficialistas* y de *conflictivos*; pero ya no habrá espacio para la iniciativa privada, ni serán permitidos eventos en franca oposición como la *Antibienal* o el *Antisalón*. El trato “profesional” correspondiente a los creadores que por infinitas razones abandonan el país, se aprecia claramente en el siguiente comentario vigente en textos que todavía se manipulan bastante por los estudiantes universitarios en Cuba:

“El escultor Alfredo Lozano, al triunfo de la Revolución Socialista en Cuba traiciona a su patria. Fue incapaz de aquilatar las inmensas posibilidades que la Revolución abría a los artistas para el ejercicio de su oficio en contacto directo con el pueblo, fue incapaz de sumar a sus dotes de creador la cualidad de revolucionario, por tanto abandonó el país. Su inclusión en este trabajo se justifica únicamente en aras de la objetividad del mismo en tanto Lozano fue, sin duda, una figura destacada en la escultura del periodo pseudorepublicano, solo que la técnica y el oficio no son más que una parte”³¹.

El arte abstracto, el expresionismo abstracto y demás pasaron a ser catalogados como *arte degenerado* o *arte burgués* bajo la influencia de los nacionalsocialistas (Alemania) y los demagogos del realismo socialista. Fue despreciada y censurada toda obra de arte que no plasmara la “feliz realidad” del pueblo combatiente. Últimamente, a la altura del siglo XXI, se han organizado con regularidad en el MNBA (Arte Cubano) algunas exposiciones sobre la abstracción, en especial sobre aquella de los años cincuenta, pretendiendo eludir el olvido distintivo del pasado reciente. No obstante, y aunque Julio Girona y Antonio Vidal hayan sido reconocidos por las instituciones estatales como Premios Nacionales de Artes Plásticas 1998 y 1999 respectivamente, continúan siendo prácticamente desconocidos en Cuba los artistas exiliados que fueron también miembros de *Los Once* o los *Diez Pintores Concretos*; por ejemplo, se ignora totalmente la obra posterior de grandes artistas como Rafael Soriano (sobre él recomiendo un docu-

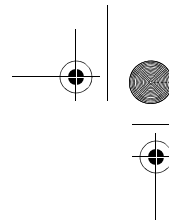
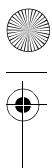
31. María de los Ángeles Pereira y Lourdes Rodríguez. 1982. “La escultura republicana”. Tutor: Pilar Fernández. Trabajo de Diploma. Facultad de Artes y Letras (UH). En Luz Merino y Pilar Fernández (compilación e introducción). *Selección de Lecturas Arte Cubano en la República (II)*. La Habana: Universidad de La Habana, 323- 331.

mental titulado “La profundidad del silencio”), José Mijares, Wilfredo Arcay, Mario Carreño, José Ignacio Bermúdez, Tomás Oliva³², Hugo Consuegra, Guido Llinás y Viredo Espinosa³³. De igual modo, muchos de los integrantes de las siguientes promociones de abstractos han continuado creando al margen del reconocimiento oficial. Aunque la última exposición dedicada a los abstractos en el MNBA (Arte Cubano) se distingue por un afán inclusionista que emana del propio título “La otra realidad, una historia del arte abstracto cubano”, queda muy claro que se trata de otra esporádica rectificación de los errores de antaño. Nuevamente—y como diría Rafael Rojas³⁴—se manifiesta la *política del olvido* característica del régimen, que oscila entre la amnesia y la recuperación. Una vez más se está justificando la existencia y fundamentando la legitimidad, así como la cubanidad, de nuestro arte abstracto; una vez más se están corrigiendo, aparentemente, algunos desaciertos del pasado. Hasta que no

32. Sobre este creador se comenta a modo de nota al pie—en uno de los manuales (llamados *Selección de Lecturas*) sobre Arte Cubano utilizado aún para la educación superior en Cuba (UH, ISA...)—que “...fue un artista que aparentó durante mucho tiempo ser revolucionario engañando a muchos con una actitud oportunista y deshonesto. Abandonó el país en la década del 70.” En el propio texto, las autoras puntualizan que “los cuatro escultores que integraron el colectivo *Los Once* son: Tomás Oliva (traidor a la Revolución), Agustín Cárdenas (radicado en Francia desde antes del triunfo de la Revolución), Francisco Antigua y José Antonio Díaz Peláez. Ver: María de los Ángeles Pereira y Lourdes Rodríguez. 1982. “La escultura republicana”.

33. John Powers narra parte de la interesante historia de este artista en Cuba: “El nuevo gobierno de 1959 comenzó a reorganizar muchos aspectos de la vida cubana, entre ellos el de las artes, alrededor de las metas de la Revolución. El Ministerio de Cultura estableció la Asociación Nacional de Pintores, Escultores y Grabadores. Y se presionó a todos los artistas para que se incorporaran. En 1960, Viredo y su amigo artista de *Los Once*, Francisco Antigua, fueron hasta las oficinas centrales de la Asociación Nacional para averiguar cómo hacerse miembros. Viredo tuvo reservas ante firmar el formulario político adherido a la solicitud y decidió no ingresar. Este acto resultó decisivo y terminó prácticamente con su vida artística en Cuba. Al no ser miembro de la Asociación, no tuvo acceso a materiales artísticos ni tuvo posibilidades de exponer sus obras. Los artistas que se asociaron continuaron trabajando con la aprobación del gobierno. A algunos se les ofrecieron puestos gubernamentales, como fue el caso del compañero de *Los Once*, Fayad Jamis, quien se convirtió en agregado cultural de la Ciudad de México. Los amigos de Viredo lo animaron a que reconsiderara y hasta le llegaron a insinuar que podría conseguir un puesto de agregado en Checoslovaquia. Estos puestos en el extranjero no incluían a los cónyuges para de este modo impedir la desertión. Viredo rehusó de nuevo (...) y en 1965 decidió que él y su esposa tendrían que salir de Cuba.” Ver: John Powers. 2006. “Biografía”. En www.viredo.com.

34. Rafael Rojas. 2006. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Editorial Anagrama, Barcelona.



La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

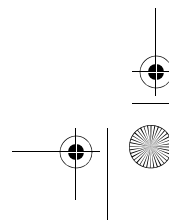
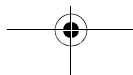
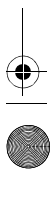
se imponga un cambio radical en el gobierno del país y su política cultural, tanto en esta exposición del 2011 como en las venideras, se continuará glorificando a los artistas de aquella histórica *Generación de Vanguardia* que se integraron sin contemplaciones a las filas de la llamada “Generación de la esperanza cierta” y satanizando (en mayor o menor medida, según las circunstancias) a cuantos optaron por una *cierta esperanza*.

III

...De cierta esperanza vs...de la esperanza cierta. El triunfo de la Revolución Cubana no significó un punto de ruptura a partir del cual puedan señalarse los estrictos *antes y después* para las artes plásticas en el país³⁵; por lo cual, la década del sesenta se inició marcada por la heterogeneidad de propuestas artísticas provenientes de las más variadas tendencias. Estos primeros, fueron tiempos de indefinición, de experimentación, de polémicas y muchas dudas—relativas al problema de la libertad para la creación artística—que comenzaron a disiparse desde aquella reunión de Fidel Castro con los artistas e intelectuales, acontecimiento y documento (*Palabras a los intelectuales*) que sí marca un antes y un después para las artes plásticas cubanas: a partir de 1961 y hasta hoy “dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”.

Determinada plástica, ideológicamente *dentro* y en su mayoría estéticamente ingenua, vino a cumplir los anhelos que tenían José Antonio Portuondo, Mirta Aguirre y en especial Juan Marinello desde mediados los años cincuenta. Su “generación de la esperanza cierta” tuvo algunos antecedentes en la década anterior, pero se forja como *generación* a la altura de los años setenta. Se verá opacada frente a la “generación de los ochenta” o de *cierta esperanza*—como lo estuvo la academia en los cincuenta, ante la eclosión del primer gran movimiento de vanguardia de la plástica cubana, aquella *Generación de Van-*

35. Antonio Eligio Fernández (Tonel). 1990. “Arte cubano: La llave del golfo y cómo usarla.” En Magaly Espinosa y Kevin Power, eds. 2006. *Antología de textos críticos: El Nuevo Arte Cubano*. Santa Monica: Perceval Press, 44-45.

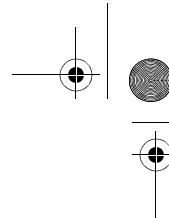


guardia—pero se restablecerá de manera creciente a partir de los años noventa, aprovechando el exilio masivo, la restauración del paradigma estético y otras ventajas de los años recientes. Su larga vigencia victoriosa—semejante a la del Gobierno que la sostiene—ya había sido augurada por Juan Marinello:

"Hace muchos años escribí un ensayo que encontró cierta acogida favorable en los países de la comunidad socialistas titulado *Conversación con nuestros pintores abstractos*. No negaba allí talento en algunos de los que seguían aquella senda equivocada y hasta reconocía con toda justicia que entre ellos se encontraban creadores que enriquecieron en su día los dominios de la aventura plástica. Lo que objetaba entonces, y objeto hoy, es el hecho de que se excluyese de la pintura su más profundo encargo, el de ofrecer la peripecia humana en sus incontables e imprevisibles magnitudes, quedando todo reducido a la gracia geométrica y a la maestría decorativa...debo decir que el tiempo, juez insobornable, ha fallado a mi favor el viejo pleito. Lo dice con elocuencia concluyente esta Exposición de Plástica Juvenil Cubana que la generosidad de sus organizadores me fuerza a comentar. Hay en ella muy valiosos aciertos y, sobre todo, mucha esperanza cierta. Y todo ello porque se ha puesto en el centro de la inquietud al hombre y su ansiedad... esperanza alude a la impaciencia de un mañana apetecible, y cierta el reconocimiento de que está, en lo que anuncia lo esperado, la seguridad de su cumplimiento...este conjunto tan vario, rico y distinto, es la señal de una plástica encarnizadamente cubana. Su voluntad se marchar al paso de la revolución más trascendente de la historia americana, le otorga larga vigencia victoriosa"³⁶.

Hacia el final de los sesenta es notable el empuje de nuevas promociones formadas en el sistema de enseñanza artística recién fundado³⁷ y en un terreno abierto, sobre todo, a las variantes neofigurativas. Las artes plásticas en Cuba se adentran por un camino difícil, plagado de salones y concursos que atraen toda la atención de los artistas. Se desarrolla una estética nostálgica de *vuelta a las raíces*, empeñada en revivir la primera modernidad cubana y en magnificar lo rural como garantía de lo cubano. Esta corriente—de por sí bastante artificial—

36. Juan Marinello. 1983. "Palabras en una exposición de plástica juvenil". En Virgilio López Lemus (compilación, introducción y notas). *Comentarios al arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 106-108.



La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

produjo figuras veneradas desde entonces por la oficialidad (Ever Fonseca, Manuel Mendive, Pedro Pablo Oliva, Zaida del Río y Nelson Domínguez, entre otros). Al margen de este arte masificado y favorecido por el Estado, algunos de sus contemporáneos, individualidades con preocupaciones estéticas diferentes, tal es el caso del fotorrealismo como alternativa (Tomás Sánchez, César Leal, Flavio Garcíandía, Nélide López, Aldo Menéndez, Rogelio López Marín [*Gory*] y algunos más), se convirtieron en los representantes de *cierta esperanza* dentro de la “generación del setenta”. Con la emergencia de estos artistas salidos de la norma, comienzan una vez más las polémicas en el plano de la pertinencia ideológica, sobre la legitimidad o no de *copiar fotos* en pintura. Este grupo de creadores renovadores e inconformes se uniría a los silenciados de momentos anteriores y fundamentalmente a los novísimos exponentes del “nuevo arte cubano” de los ochenta.

Volumen Uno³⁸ fue un primer paso en la conformación de este segundo, y último hasta la fecha, gran movimiento de vanguardia de la plástica nacional; y precisamente, los protagonistas de este movimiento serían los de cierta esperanza. Opuestos ideológica y estéticamente a los “de la esperanza cierta.” Entre ellos ya no había una búsqueda programática de la identidad nacional. Además de esta primera avanzada, se generó tempranamente una segunda promoción (*4x4* y *Hexágono*) e incluso, una tercera (*Arte Calle*, *Grupo Provisional*, *Grupo Imán*, *Grupo Puré*). Esta década se cerraba con la exposición *El Objeto Esculturado* (Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1990)

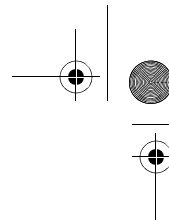
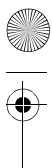
37. “Primeros graduados de la ENA por curso escolar: Ever Fonseca Cerviño y Gilberto Frómata Fernández (curso 1966-67). Alberto Jorge Carol Yániz, Ramón Estupiñán O’Farrill, Osvaldo García Hernández, Cesar Leal Jiménez (curso 1967-68). Manuel Luis López Oliva, Luis Miguel Valdés Morales (curso 1968-69). Manuel de Jesús Castellanos López, Nelson Domínguez Cedeño, Flora Fong García, Ernesto García Peña, Pedro Pablo Oliva Rodríguez, Eduardo Roca Salazar, Evelio Lecour Hernández (curso 1969-70). Tomás Sánchez Requeiro, Juan Amaya Pereda, José Ramón Villa Soberón (curso 1970-71). José Roberto Fabelo Pérez, Manuel López, Julia Valdés, Alberto Lezcay, Juan Quintanilla (curso 1971-72). Flavio Felipe Garcíandía Oraá, Rogelio López Marín, Cosme Mario Proenza Almaguer (curso 1972-73). Clotilde Zaida del Río Castro, Luis Orlando Sánchez, Miguel Mariano Gómez, Carlos Manuel Wambrug (1973-74).” Ver: Hortensia Peramo. 2001. *La Escuela Nacional de Arte y la plástica cubana contemporánea*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

que resumía la aventura desde *Volumen Uno* hasta *Arte Calle* y que fue clausurada al cabo de tres días.

En efecto, los ochenta no fueron tiempos armónicos o idílicos de convivencia entre artistas e instituciones estatales, sobre todo en un segmento (1988-1990)³⁹. No obstante esta etapa estuvo igualmente marcada en lo institucional por ambiciosos y delirantes programas culturales—como cuando se proyectó y casi se logró abrir una galería de arte en cada municipio del país—en el afán por socializar la producción de los artistas. Durante este período, también se instrumentaron experimentos de iniciativa gubernamental como *Telarte*, *Arte en la Carretera* y *Arte en la Fábrica*⁴⁰. Una vez más, se distingue la coexistencia de dos generaciones ideológicamente diferentes; por un lado, los continuamente censurados *de cierta esperanza* y, por el otro, los productivistas-populistas “de la esperanza cierta”. Más allá de los valores estéticos particulares, el problema y la diferencia radica en la actitud de cada artista: los primeros, se reconocen a sí mismos como individualidades creadoras que defienden ante todo su libertad de expresión y de con-

38. *Volumen Uno*, exposición colectiva realizada en enero de 1981 en el Centro de Arte Internacional, La Habana. Puede considerarse como la primera presentación pública de verdadero impacto protagonizada por la “generación de los ochenta”. Participantes: José Bedia, Juan Francisco Elso, José M. Fors, Flavio Garcíandía, Israel León, Rogelio López Marín (Gory), Rubén Torres Llorca, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Tomás Sánchez, Leandro Soto. “... de esas raras casualidades surgiría 28 años después de *Los Once* un grupo con idéntica cantidad de miembros: *Volumen Uno*. Mas allá de los contextos en los cuales surgieron, a colectivos tan distintos y tan distantes los unifica ese deseo transformador por hacer del arte un instrumento medidor de las nuevas sensibilidades. Ambas son resultados de una exhibición única lo que contribuyó a reforzar el sentido de colectividad entre sus miembros. Lo anterior tuvo su punto más álgido en el hecho de que ellos mismos concibieran, organizaran, desplegaran y promocionaran sus muestras. Tuvieron, además, la inmensa posibilidad de que un crítico acompañara todo su quehacer; en el binomio Texidor-Mosquera descansa el basamento conceptual de sus creaciones artísticas. En la dualidad de los verbos apostar-reapostar se centra la esencia de los discursos plásticos desarrollados tanto por *Los Once* como *Volumen Uno*.” Ver: Elsa Vega Dopico. 2003. “De aquellos muchachones años de Las Antillas”. En: *Uno, dos, tres... Once. Exposición homenaje al cincuenta aniversario de la fundación del grupo Los Once*. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Colección de Arte Cubano. 11 de julio-14 de septiembre de 2003. Pp. 11-19.

39. Entre las exposiciones censuradas se cuentan: *A tarro partido II* de Tomás Esson (Centro de Arte 23 y 12, 1988), la cual ni siquiera se abrió al público; el *Proyecto Castillo de la Fuerza* (1989) y en especial las exposiciones de René Francisco Rodríguez-Eduardo Ponjuán. La del grupo de Toirac, T. Angulo, Juan P. Ballester e I. Villazón, titulada *Homenaje a Hans Haacke* (tampoco se abrió al público); y el juego de beisbol (*La plástica cubana se dedica al beisbol*, septiembre 1989) en el Circulo Social José A. Echeverría.



La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

ducta; mientras, los segundos, se reconocen en “el pueblo” y sólo les resta por lo tanto continuar reproduciendo sus estereotipos.

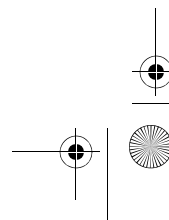
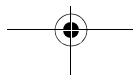
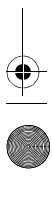
Después de la emigración masiva de la “generación de los ochenta” y entre *Las Metáforas del Templo*⁴¹ (1993), la *Quinta Bienal de La Habana* (1994) y *Una de Cada Clase* (1995)—primera gran exposición organizada por la Fundación Ludwig de Cuba—quedó sellado un nuevo espacio de consenso, “un tablero donde jugar todos, en concordancia con las nuevas realidades: el arte, en efecto, ‘metafórico’, simulador, ambivalente. La institución, pragmática, menos pugnante y más cortés”⁴² En este punto, parece ya mucho más fácil y en algunos casos hasta económico dejarse llevar por las circunstancias e integrarse a “la esperanza cierta”, que navegar contra la corriente junto a unos—muy pocos—*de cierta esperanza*.

Los años setenta deben haber sido oscuros, teniendo en cuenta los reduccionismos ideológicos y estéticos; pero también puede ser ésta una verdad a medias, carente de matices y plena de olvidos—como diría Tonel—si reparamos en los resultados de algunos artistas (por ejemplo, la mejor obra hecha entonces por Ever Fonseca, Pedro Pablo Oliva o Mendive). En particular ¿cuánta *grisura* comportan realmente? Incluso hasta existen obras que avalan esta vertiente en general bucólica de los setenta, pues ¿quién que ha sido no ha sido hijo de su

40. Estos esfuerzos “productivistas” fueron organizados por la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura (devenida a partir de 1989 en Centro de Desarrollo de las Artes Visuales) aproximadamente entre 1983 a 1991. En *Telarte* se le solicitaba a los artistas el diseño de patrones para estampado textil, los cuales se reproducían y distribuían masivamente, en cantidades notables para los niveles promedio en Cuba. *Arte en la Carretera*, inaugurado en 1986, fue una secuencia de vallas originales diseñadas por artistas, entre ellos Mariano Rodríguez, Ernesto González Puig, Rafael Zarza, Manuel Mendive y otros. Las vallas se emplazaron en un tramo de la Autopista Nacional cerca de la ciudad de La Habana. *Arte en la Fábrica* convocó a los artistas más jóvenes, durante varios años, a realizar obras que podían ser a veces de carácter ambiental, en diversas industrias. Las fábricas ofrecían materiales de desecho o sobrantes, espacio y en ciertos casos hasta la mano de obra para tales propósitos.

41. Exposición colectiva—primer esfuerzo trascendente de los nuevos artistas para poner sobre el tapete la posible existencia de una “generación de los noventa”—en la que participaron: Ernesto García, Alberto Casado, Jorge Luis Marrero, Fernando Rodríguez, Dagoberto Rodríguez y Alexandre Arrechea, Osvaldo Yero, Abel Barroso, Marco Castillo, Carlos Garaicoa, Esterio Segura y Douglas Pérez.

42. Antonio E. Fernández (*Tonel*). 2004. “Árbol de muchas playas: del arte cubano en movimiento (1980-1999).” *Artecubano* (2): 10-24.



tiempo? En fin, “esta *grisura* pudiera ser un mito”⁴³. Los setenta también suelen ser interpretados—a partir de la tesis de Hortensia Montero—como un puente para las rupturas acaecidas en los años ochenta y así se justifica todo lo ocurrido en el pasado. Sin embargo, el problema está justamente en que los setenta no quedaron atrás.

La emergencia de la “Generación de la esperanza cierta” en los años setenta—todavía hoy trabajando mucho—no sólo fue el *borrón y cuenta nueva* de muchas individualidades provenientes de los cincuenta y sesenta; sino que ha llegado hasta nosotros anulando a otros creadores de los propios setenta, ochenta y noventa... ¿Quiénes son los artistas plásticos cubanos del siglo XXI⁴⁴? En cambio, consultemos un libro recientemente editado para niños con el título *Vamos a disfrutar del Arte* (2009), compremos algún artículo doméstico del proyecto *Arte en Casa. Colección de Arte Cubano*, veamos la televisión nacional (y en ella los spots promocionales de Roberto Chile o el programa *Con dos que se quieren* de Amaury Pérez Vidal), leamos los periódicos donde dice *Culturales...* y encontraremos hasta la saciedad algunos nombres. Los artistas oficialistas cubanos están claramente definidos; de hecho, un listado que incluye a treinta de ellos se muestra en la fachada del MNBA (Arte Universal), frente a las patéticas esculturas-murales que contribuyeron a realizar. Este proyecto denominado *Cinco Palmas* se ejecutó precisamente en “homenaje al 80 cumpleaños del Comandante en Jefe Fidel Castro”—según lo especifica el propio

43. Antonio Eligio Fernández (*Tonel*). “70, 80, 90... tal vez 100 impresiones sobre el arte en Cuba.” En *Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo*.

44. Entre los nuevos creadores, graduados del Instituto Superior de Arte (Facultad de Artes Plásticas) durante los cursos 2000-2010, se encuentran: Ernesto Benítez, Kelvin López, Henry Eric Hernández, Alain Pino, Ruslán Torres, Yoan Capote, Duvier del Dago, Dalvis Tuya, Inti Hernández, Alexander Guerra Hurtado, Yuniór Mariño, Ariadna Artilles, Carlos Enríquez Prado, Wilfredo Prieto, Harold Vázquez, James Roger Bonachea, Janler Méndez, Edgar Hechevarría, José Emilio Fuentes (JEFF), Pavel Acosta, Humberto Díaz, Analía Amaya, Fidel Ernesto Álvarez, Abel Barreto, Douglas Arguelles, Rodolfo Peraza, Irving Vera, Diana Fonseca, Lenier Pérez, Ernesto Piña, Yuri Santana, Niels Reyes, Odey Curbelo, Adriana Arronte, Orestes Hernández, Michel Pérez (Pollo), Darwin Estacio, Glenda Salazar, Susana Pilar Delahante, Dennis Izquierdo, Jorge Otero, Alejandro Campins, Duniesky Martínez, Jeanette Chávez, Celia González, Yuniór Aguiar, Jesús Hernández, Javier Castro, Hamlet Lavastida, Grethell Rasua, Yuniór Acosta, Aliosky García, Levy Enrique Orta, Adrian Melis, Osmeivy Ortega, Adislen Reyes, Frank Mujica, Adrian Fernández, Alex Hernández, Yuri Obregón, Damián Bandín, Giobedys Ocaña...

La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

texto, a modo de catálogo mural—y los creadores participantes son los mismos que acompañaron a Fidel en la inauguración de la Capilla del Hombre. Aquí les transcribo el elenco: José Villa y José A. Choy (concepción y diseño), Eduardo Abela, Diana Balboa, Agustín Bejarano, Adigio Benítez, Léster Campa, Roberto Diago, Nelson Domínguez, Fabelo, Flora Fong, Ever Fonseca, Gilberto Frómeta, Ernesto García Peña, Frémez, Humberto Hernández, Joel Jover, Alicia Leal, Alberto Lescay, Kcho, Manuel López Oliva, Manuel Mendive, Juan Moreira, Pedro Pablo Oliva, Cosme Proenza, Ernesto Rancaño, Zaida del Río, Choco, Rubén Rodríguez, Vicente Rodríguez Bonachea, Alfredo Sosabravo y José Omar Torres.

Solo resta esperar que los artistas cubanos se vean reflejados en Pedro Pablo Oliva⁴⁵ y se convenzan que *de buenas intenciones está hecho el camino al infierno*; con relación al Gobierno de Cuba queda todo muy claro, o estás con él o estás en su contra; y—estado totalitario al fin—si resultas Premio Nacional de Artes Plásticas⁴⁶ (como no debió haberle ocurrido nunca en estas condiciones a René Francisco Rodríguez, este Premio Nacional 2010 merecía el rechazo de un francotirador duchampiano, gesto esperado con certeza por su *generación perdida*),

45. Fragmentos de su carta enviada recientemente a la bloguera cubana Yoani Sánchez, donde expresa con claridad sus ideas sobre la libertad artística y política: “Estoy, estuve y estaré en contra de cualquier uso de la violencia manipulada o no para acallar un pensamiento o una idea, resulta realmente bochornoso intentar con agresividad imponer un pensamiento o intentar hacerlo desde la intimidación. Todo acto de este tipo genera rechazo y repulsión y en nada ayuda en la tan necesaria unidad de este país marcado por conflictos políticos y familiares. Por otra parte creo y creeré siempre que el artista necesita espacios mas abiertos de comunicación, y por eso lucha (...) Creo sin miedo en la necesidad de mas de un partido porque las personas tienen derecho a agruparse por afinidad de pensamientos o filosofías o por la preciosa coincidencia de soñar (...) Si me preguntaran un día (cosa que dudo) a que partido me gustaría pertenecer respondería que a uno que no encierre a sus hijos por pensar diferente. Un partido que como fin entienda que las nuevas generaciones necesitan dirigir el país.” Ver: Carta de Pedro Pablo Oliva a Yoani Sánchez, en: Yoani Sánchez. Enero 5, 2011. “El gran alumbrón”. www.desdecuba.com/generaciony.

46. Premios Nacionales de Artes Plásticas hasta la fecha: Raúl Martínez González (1994), Rita María Longa Arostegui (1995), Agustín Cárdenas (1995), Raúl Corrales Fornos (1996), Alfredo Sosabravo (1997), Julio Girona Fernández (1998), Antonio Vidal Fernández (1999), Ruperto Jay Matamoros (2000), Manuel Mendive Hoyo (2001), Adigio Benítez Jimeno (2002), Osneldo Andrés García Díaz (2003), José Roberto Fabelo Pérez (2004), José Gómez Fresquet (2005), Pedro Pablo Oliva Rodríguez (2006), René de la C. de la Nuez Robaina (2007), José Ramón Villa Soberón (2008), Nelson Domínguez Cedeño (2009) y René Francisco Rodríguez (2010).



si expones en las mejores galerías del país, si tus obras se promueven en los proyectos sociales y si además formas parte de las organizaciones de masas o resultas Delegado a la Asamblea Provincial del Poder Popular (por los motivos que sean), entonces automáticamente formas parte de sus filas, de los elegidos como hombres de confianza, de los artistas oficiales y disfrutarás de ciertos privilegios que perderás justamente cuando te atrevas a *disidir*, lo cual quiere decir—según el diccionario de la lengua española—separarse de la común doctrina o creencia.

Hay que adentrarse demasiado en el *mundillo cultural* de la Cuba contemporánea para saber de la existencia, no sólo de los creadores más noveles, sino de algunos innombrables por ejemplo de los ochenta. ¿Qué fue *Arte de Conducta* (2003-2008)? ¿Qué son *Espacio Aglutinador* (1994-...), *OMNI-Zona Franca* (1997-...) y *Galería imeil* (2007-...)? ¿Quiénes participaron en la exposición *Recargable de Estado de Sats* (2010)? Lamentablemente muchos nunca lo llegarán a saber. Pero entiéndase de una vez, lo que se necesita no es que el Estado, sus medios de difusión e instituciones reconozcan o recuperen a determinados artistas sino que los creadores cubanos, de todas las generaciones, puedan prescindir de su reconocimiento sin verse afectados en modo alguno. Cuba precisa de artistas independientes, proyectos independientes, espacios de creación independientes, pero sobre todo libres... tan solo eso.

Bibliografía

Libros:

- Castro, Fidel. 1961. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura.
- Montero Méndez, Hortensia. 2006. *Los 70: puente para las rupturas*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Peramo, Hortensia. 2001. *La Escuela Nacional de Arte y la plástica cubana contemporánea*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Rojas, Rafael. 2006. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Editorial Anagrama.





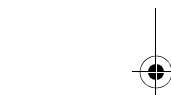
La Generación de cierta esperanza versus la Generación de la esperanza cierta: Una

Capítulos de libros:

- Aguirre, Mirta. 2007. "Apuntes sobre la Literatura y el Arte." En Graziella Pogolotti (selección y prólogo). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 59.
- Conill, Jesús. 1998. "Ideologías políticas". En Adela Cortina, ed. *10 palabras clave en Filosofía política*. Navarra: Editorial Verbo Divino, 213-258.
- Desnoes, Edmundo. 1962. "1952-62 en la pintura cubana". En *Pintores cubanos*. La Habana: Ediciones Revolución, 39-48.
- Fernández, Antonio E. (*Tonel*). 1993. "Apuntes para una crónica de la otra guerra". En Luz Merino y Pilar Fernández (compilación e introducción). *Selección de Lecturas Arte Cubano en la República (II)*. La Habana: Universidad de La Habana, 341- 423.
- _____. 2006. "Arte cubano: La llave del golfo y cómo usarla." En Magaly Espinosa y Kevin Power, eds. *Antología de textos críticos: El Nuevo Arte Cubano*. Santa Monica: Perceval Press, 41-49.
- Marinello, Juan. 1983. "Conversación con nuestros pintores abstractos". En Virgilio López Lemus (compilación, introducción y notas). *Comentarios al arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 53-99.
- _____. 1983. "Palabras en una exposición de plástica juvenil". En Virgilio López Lemus (compilación, introducción y notas). *Comentarios al arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 106-108.
- Pereira, María de los Ángeles y Lourdes Rodríguez. 1982. "La escultura republicana." En Luz Merino y Pilar Fernández (compilación e introducción). *Selección de Lecturas Arte Cubano en la República (II)*. La Habana: Universidad de La Habana, 323-331.
- Portuondo, José Antonio. 1963. "En la Galería Nuestro Tiempo". En *Estética y Revolución*. La Habana: Editorial Unión, 40.
- _____. 1963. "Una exposición insurgente". En *Estética y Revolución*. La Habana: Editorial Unión, 34.

Artículos de revistas:

- Castellanos León, Israel. 2006. "Una Bienal que tuvo su Antibienal". *Revolución y Cultura* (4): 51-56.
- Cuadriello, Jorge D. 2010. "La Asociación Cubana del Congreso por la Libertad de la Cultura". *Espacio Laical* (4): 78-82.
- Erjavac, Ales. 2009. "La estética dialéctica y el procedimiento binario: Acerca del reciente arte politizado." *Criterios* (36): 92-108.
- Fernández, Antonio E. (*Tonel*). 2004. "Árbol de muchas playas: del arte cubano en movimiento (1980-1999)." *Artecubano* (2): 10-24.
- Oraá, Pedro de. 2001. "Vigencia y continuidad de la pintura abstracta". *Artecubano* (1): 14-19.
- Pino-Santos, Carina. 1999. "Vidal, Corratgé, Oraá: El camino de la abstracción". *Revolución y Cultura* (1): 23-29.



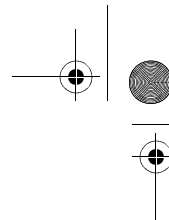
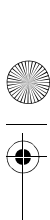
- Pogolotti, Graziella. 1999. "Los Once en el viraje de los cincuenta". *Revolución y Cultura* (1): 20-22.
- Wood, Yolanda. 1999. "Periodizar el arte cubano contemporáneo. ¿Poliedro o bola de cristal?" *Artecubano* (1): 70-76.

Catálogos:

- Catálogo Homenaje a José Martí. 1954. *Exposición de Plástica Cubana Contemporánea*. La Habana: Lyceum.
- Fernández, Antonio E. (Tone). 1996. "70, 80, 90... tal vez 100 impresiones sobre el arte en Cuba." En *Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 281-301.
- Martínez, Juan A. 1996. "Una introducción a la pintura cubana moderna (1927-1950)." En *Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 43-58.
- Ortega Núñez, Píter. 2008. *Bla, Bla, Bla*. La Habana: Galería Servando.
- _____. 2010. *Bomba*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Torriente, Loló de la. 1954. "Búsqueda e integración en las artes plásticas cubanas." En *II Bienal Hispanoamericana de Arte*. Catálogo General. La Habana: Palacio de Bellas Artes, 29-34.
- Vega Dopico, Elsa. 2003. "De aquellos muchachones años de Las Antillas." En *Uno, dos, tres... Once. Exposición homenaje al cincuenta aniversario de la fundación del grupo Los Once*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes. Colección de Arte Cubano (11 de julio-14 de septiembre), 11-19.
- _____. 2011. "La espiral infinita. Diálogo entre generaciones." En *La otra realidad, una historia del arte abstracto cubano*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes. Arte Cubano (20 de octubre- 23 de enero), 2- 4.
- _____. 2002. "Notas sobre la pintura concreta en Cuba." En *La razón de la poesía. Diez pintores concretos cubanos*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes. Colección de Arte Cubano (6 de diciembre 2002-9 de febrero 2003), 11-20.

Fuentes electrónicas:

- Ichikawa, Emilio. 2004. "Glexis Novoa: el pesimismo creativo". En www.eichikawa.com.
- Powers, John. 2006. "Biografía". En www.viredo.com.
- Sánchez, Yoani. Mayo 20, 2011. "Correctivos". En www.desdecuba.com/generaciony.
- _____. Enero 5, 2011. "El gran alumbrón". En www.desdecuba.com/generaciony.



13 Cuban Ethnicities in Cinematic Context, 1930s-1950s



*Raúl Rubio*¹

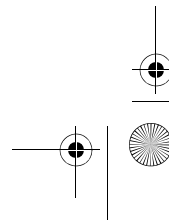
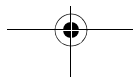
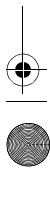
“Vague ideas must be confronted with clear images.”

-Jean-Luc Godard



The citation above, commonly credited to Franco-Swiss film director Jean-Luc Godard, appears as graffiti in his film *La chinoise* and has permeated as a manifesto for cinematic and visual clarity. Cinema often tends to be abstract, vague, and reflexive, allowing the audience to interpret narratives, engage in personal readings, and visual fantasies. In this essay, I consider the meanings behind the display of ethnicity as represented in three films that span the 1930s-50s, the latter part of Cuba's Era as a Republic (1902-1959). While examining the potential meanings of these representations and their formats, I explore how the urban realm, Havana, also plays an important role in these depic-

1. John Jay College, CUNY, Conference Paper presented at the “Cuba Futures Conference,” Cuba Project Symposium 2011, Bildner Center for Western Hemisphere Studies, CUNY, March 31st, 2011



tions. The three films analyzed in this particular piece, *El Romance del Palmar* (Cuba, 1938), *El Mariachi Desconocido: Tin Tan en La Habana* (Mexico, 1953), and *Weekend in Havana* (U.S., 1941), bring to the table three national perspectives on Cuba pertaining to the 1930s-1950s; perspectives that partake in the use of ethnicity within the popular culture of those times, a common stylistic practice. The films and their respective perspectives offer a window into the socio-political situation of ethnic citizens in Cuba and the societal treatment they received. My essay envisions the three films in a comparative manner, in order to focus on the view of ethnicity in the Cuban context, offering national and extra-national perspectives on Cuba while analyzing the exotic appropriations on ethnicity, both as a result of and as a contributing factor to the national imaginary of that epoch.

Although not enough scholarship has engaged with the varied representational nuances of the diverse ethnicities that were prevalent in Cuba during the Republican Era (1902-1959) much can be learned from those affirmations made by scholars of Afro-Cuban representational discourses. Linda S. Howe offers a comprehensive historical overview of the trajectory of Afro-Cuban cultural representation, specifically characterized as exotic or primitive, by organizing three ideological choices pertaining to representational discourses: (1) to succumb to and to perpetuate romantic and exotic notions of their submissive relationship to the dominant powers; (2) to express an aesthetic perspective slightly critical of the dominant culture that still reasserts dimensions of that culture; (3) to provoke change (75). Although Howe's order is presented as one in which authorial choice is classified specifically by Afro-Cuban writers and artists, inclusive of their respective ethnographers (i.e., Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier), it can also be said of the representational aesthetic discourses utilized by other sources and in other mediums, including cinema.

Antoni Kapcia's historical overview offered in the monograph *Havana: The Making of Cuban Culture* also supports these ideas pertaining to discourses of Afro-Cuban cultural representation: "Initially this

interest arose more from a vanguard search for aesthetic ‘popularization,’ being largely limited to white writers stylistically adopting supposedly black themes and language, with the later doyen of *negrismo*, Nicolás Guillén, largely unnoticed, marginalized by being *mulato*. Hence, these writers were almost ‘exoticising’ Cuba through European eyes, finding a ‘primitive’ subject in their own backyard, without absorbing the truths of Cuba’s racism, social structures or black culture” (80). The case mentioned above can also be applied to the depiction of other existent ethnic minorities, specifically Chinese, but also inclusive of working class Galician Spaniards who immigrated to Cuba. In all three of the films studied here the treatment of ethnicity is represented in nuanced terms, at face-value racist albeit in a humorous context, and undoubtedly in an exoticized format through which Cuban nationalism is evoked. Indicative of the absence of theoretical considerations of this nature, the seminal cinema history monograph *Cuban Cinema* by Michael Chanan coincidentally does not study or mention the commonly observable focus on ethnicity in the cinema of this period. Although Chanan does mention *Romance del Palmar* in his comprehensive study, given the director’s significance, there is an absence of representational analysis based on these considerations.

In my article “Afro-Cuban Havana, 1930s: Walker Evans and Carleton Beals in *The Crime of Cuba* (1933)” I approached the complicated nuances of Afro-Cuban representation during that epoch, as a means of portraying nationality yet confined to the troubling use of racist undertones. Evident in both Cuban and foreign texts, these depictions combined the commonly practiced format of exemplifying Cuban racial diversity by utilizing exotic characteristics of race and ethnicity. What I discovered was that these ethnic exoticisms fall within a framework: (1) in order to conceive and exemplify the national ethnic fabric, given the still nascent formation of the nation-state; (2) in order to display the diversity of cultures for touristic purposes; (3) in order to perpetuate the popular racial heritage of the nation alongside the long tradition of the nineteenth century *bufa* theatre genre; or, on the other side of the coin, (4) in order to parody the

aforementioned stylistic discourse. In certain instances, as I argued was the case in *The Crime of Cuba*, texts utilized this popular recipe in order to point to injustices and to criticize the customary practice of these exoticisms.

Historian Alejandro de la Fuente offers the context of this epoch with a rationale that is telling: “The reinterpretation of Cubanness in the 1920s and 1930s sought to reconcile the perceived social reality of racial plurality with the need to forge a culturally homogenous, politically stable, and economically prosperous modern nation” (176). De la Fuente refers to the Cuban national effort of representing a unified identitarian national fabric by demonstrating its diversity through the use of the long-tradition of stock types. Interestingly, further in his text, he accentuates the role that the United States played in Cuba's affairs pertaining to race, which in the years that followed perpetuated the complicated position of ethnic citizens in Cuban society, primarily Afro-Cubans (177-178).

Through the analysis I provide in this essay I hope to give shape to the citation credited to Godard, “Vague ideas must be confronted with clear images,” particularly those that confront the uncertainty associated with directorial intent and the possibilities of interpretation in each case. The cinematic images found in these films ‘clearly’ demonstrate depictions that are loaded with images that confront viewers with systematic conflicts pertaining to race and ethnicity. Yet, an existent ‘vagueness’ is associated with what the director was trying to accomplish by focusing on these issues and what their personal views may have been. Although answers to these considerations are not necessarily needed, an analysis of the images viewers are offered is perhaps the most needed and valid. Symbolically, the quote in question also signifies a call to action, a manifesto for change, a call for revolutionary movement. It carries an ideological platform as well as an aesthetic one. In the case of Cuba it is dually significant because socio-political, ethnic, and racial issues have long been related to the causes associated with revolutionary change.

Cuban Ethnic Exoticisms in Cinema

Cuban cinema of the 1930s engaged with a wide-realm of topics: references to colonial history, including the abolition of slavery, the struggle for independence, and the effects of the Spanish American War; socio-economic references, including the difficulties associated with the post-1934 sugar stagnation and a partial boom, and the growth of Havana as it was experiencing a small-scale industrialization (Kapcia, 88). Of course a heavy focus was on the differences in social class and race, which were commonly displayed as extenuated visions that spanned from idealized or exaggerated representations of Cuban identity, to rural ingenuity, and elite classicism.

On the other hand, during the 1940s and until the late 1950s there was another trend in the cinematic portrayals of the island. This trend featured Cuba as a tropical paradise; a playground filled with sandy crystal beaches ideal for relaxing getaways or romantic rendezvous. The starting point of these images was the touristic enterprise of that heyday, an era analyzed by Rosalie Schwartz in *Paradise Island: Tourism and Temptation in Cuba* where she chronicles the merchandising of the island as a Caribbean utopia. Marketing campaigns by tourism companies in the United States and their Cuban counterparts gave way to the portrayal of the island utilizing already established national allegories of the nation, many of them related to culture (i.e., music, food, alcoholic beverages, sensuality, sexuality, and race).

These traits were manifested as cinematic clichés that encompassed a vision of the landscape, both urban and rural. However, in these films there is an overrated view of such cultural ingredients which permitted an exoticized picture of reality. Therefore, more than Cuban products like sugar and tobacco, Cuba per se, the urban realm of Havana specifically, was sold and purchased as a utopia for the consumer. The tableau of Havana was composed of the mythical images that essentialized national identity. In the book *Tropicalizations: Trans-cultural Representations of Latinidad*, edited by Frances Aparicio and Susana Chávez-Silverman, there is a theoretical approach to this prac-

tice through their coined term “tropicalization.” They define it as a, “means to trope, to imbue a particular space, geography, group, or nation with a set of traits, images, and values. These intersecting discourses are distributed among official texts, history, literature, and the media, thus circulating these ideological constructs throughout various levels of the receptor society” (8). The filmic texts analyzed here engage in “tropicalized” and/or “self-tropicalized” discourses because of their use of stereotypes and exoticisms.

In correlation, early in the twentieth century, cultural theorist Victor Segalen theorized on the depiction of the exotic as emblematic of the aesthetics portraying difference, alterity, and cultural diversity. His most pertinent assertion, in terms of this project, is his opposition to the idea that the practice of exoticism is only a perpetuation of the colonial aftermath. In the case of Cuba and the years in question (1930s-1950s), a young independent nation would likely be taking grasp of its national identity, especially one with a long colonial heritage. Yet, Segalen’s foundational thesis aligns itself closely with what I see in these representational discourses, they are more likely constructions of conceptualization, in other words, how difference is conceived and perceived rather than only a post-colonial construction. For Segalen, exoticism “is nothing other than the notion of difference, the perception of Diversity, the knowledge that something is other than one’s self; and Exoticism’s power is nothing other than the ability to conceive otherwise” (19). I consider Segalen’s arguments as a contribution to these proposals, specifically for the purpose of thinking about the practice of exoticism as an exercise of conceiving the nation, a purposeful intent of depicting national identity, even if in the case of Cuba there may be validity in considering its post-colonial status.

In the case of *El Romance del Palmar* (Cuba, 1938) there is a purposeful effort of depicting ethnic stock types within the tradition of *bufo* theatre in order to display national identity. Yet I would argue there is also a factor of reflection utilized by director Ramón Peón within the context of humor, which I consider provokes viewers to

witness the use of exotic representations while pointing to the mistreatment of ethnic citizens. In the film there is a portrayal of life in a rural setting, yet the common desire for the urban dream that provokes the main character to move to the capital. The plot permits an approximation to the city versus country divide, and each pole is exemplified by its inherent stereotypes of the diversity of citizens. An idealized vision of Cuba's country life and a larger than life "tropicalized" version of Havana are presented.

In the representation of country life there are many pastoral scenes similar to those of Golden Age Mexican cinema. Views of palm trees and clouds with a peaceful paradise feeling abound. The chirping of birds and the musical *son* compose the backdrop for the development of the plot. The *campesinos* throughout the film are characterized by a slow and ignorant comical representation of the Cuban rural worker. The male protagonist, Vega, a well-off Galician lad from a Spanish immigrant family, owns an exporting company and feigns interest in purchasing land, in order to take the daughter of the landowner back to Havana where he lives.

The film is full of instances where the treatment of race and ethnicity deserve analysis, yet it is in the scenes that feature Havana where loaded situations occur. When the female protagonist, Fe, portrayed by the famous actress Rita Montaner, heads to Havana and leaves a note for her family, the viewer reads on-screen that it was too much of a temptation not to take the opportunity to go to the capital. Suddenly, viewers are transported to a Havana restaurant where both protagonists are eating. The appearance of ethnic stock types within this segment is most telling.

A Galician street seller and a Chinese peanut seller, *manisero*, permit the observation of the specific characterization of these immigrants within the Cuban culture of the time. As the protagonists enjoy their refreshments, viewers take in the street scene. First, the Galician street seller appears on screen offering lottery tickets for sale. After seeing her image and hearing her voice as she offers lottery tickets for sale,

viewers hear a voiceover that informs that she is the same Galician street seller that previously sold vegetables. At this point the camera refocuses on the street seller as she again announces the lottery tickets, yet she mistakenly refers to them as fresh lettuce. She realizes what happens and corrects herself, yet the surrounding patrons ridicule her mistake. Reference to her ignorance and educational level are mentioned. Subsequently the Chinese peanut sellers appear on screen, announcing their product. One peanut seller calls out “*maní*” (peanuts) and his partner replicates his voice. Patrons at the restaurant, once again comment on the man’s ignorance as he does not speak the language. Both situations are presented with humorous reactions by the characters in the film, virtually at face-value as comical relief for the storyline. Yet the directorial format utilizes an excessive focus on the laughter by the characters while concurrently focusing on the reflexive gaze of the stock types. This practice permits viewers to reflect on disrespectful treatment of the Galician and Chinese immigrants. Interestingly, at other points in the film the same treatment is used in relation to the *guajiro*, rural citizen. In fact, Fe, the female protagonist, is featured as a *guajira* ingénue, and is in turn treated in a similar tone by the Spanish dandy.

In the film *El Mariachi Desconocido: Tin Tan en La Habana* (1953), a Mexican production that stars one of Mexico’s comic golden boys ‘Tin Tan,’ there is a representation of Havana from an outsider’s or foreigner’s viewpoint. Nevertheless, a similar depiction of race and ethnicity is undertaken while a ‘tropicalized’ picture of Havana is presented. When Tin Tan arrives in Havana it is carnival time and his adventures take him through the city streets, making him part of the cityscape. Tin Tan’s escapades in Cuba permit a panoramic view of the accepted and marketed images of Cuban life. The capital is seen as a postcard image and the music adds a touch of cultural mystique. Mexico as well as other countries contributed to the tourist boom. By including Havana in this movie, Mexico supported what became the Cuban cultural collective of the time, a *mélange* of appropriated signifiers according to the needs of the producers and consumers of Cuba.

In this film, the Mexican directors perpetuated the traits that were considered to be innately Cuban, but magnified them to cinematic proportions. An interesting technical factor in the film is the footage showing the Havana backdrop. The images of floats and performances appear to be clips transposed into the linear plot of the movie. They acquire a discourse similar to a tourism advertisement.

In the plot, Tin Tan assumes a Cuban identity and goes by the name *Kiko Guanabacoa*. He imitates the Cuban accent and at times the gestures of the characters he interacts with. During his visit to the club Tropicana, Cuba's foremost famous nightclub, he auditions by singing, in Cuban style, with a cast of *rumberos*. Later he attends a baseball game and attempts to play ball Cuban-style. In one of the key scenes of the film, Tin Tan adopts a black face in order to escape the recognition of members of the Cuban mafia that were trying to kidnap him. In his conversation with a shoe shiner, who is Afro-Cuban, Tin Tan plays on the use of the word "*hermano*" that the shoe shiner uses to greet him. He states, "Que hermanito más oscurito." This reference to the shoe shiner's dark skin is prior to the application of the black face. After this verbal exchange it is deduced that Tin Tan resorts to the adoption of the black face in order to resemble an Afro-Cuban and avert the mafia. In this key moment, there is not only an overt allusion to the Cuban racial component by the adoption of the black face, but Tin Tan also imitates Afro-Cuban speech. This sequence is crafted with close-up shots of the process of resorting to black face in order to pass as Cuban. The shoe shine polish is first seen while his imitative speech is heard. Equally important to note is that in most encounters Tin Tan maintains his *pachuco* outfit, except when dons a baseball uniform or a *rumbero* costume.

In the American film *A Weekend in Havana* (U.S., 1941) there are some highly tropicalized images of Havana; once again ethnicity is clearly demarked via the characters. The film begins with a view of the New York winter, and the camera closes up on a tourist billboard advertising a Cuban vacation. As the camera comes close, the billboard comes to life, offering a view into the types of experiences that

a weekend in Havana entails. Rosita Rivas, a cabaret star played by Carmen Miranda, dressed in her fruity attire along with the *bongo*-playing *rumberos*, prepares the viewer to for the forthcoming tropical experience. In this case, given the U.S. gaze on Cuba, the white Cuban woman is exoticized as a Latin prototype. These representations were quite popular for U.S. films of the 1950s, yet the uniqueness offered in this film is that they are paralleled to other ethnic exoticisms.

As the plot is introduced, the viewer begins to learn that Havana is sought as a place for pleasure. The main character, Miss Nan Spencer, played by actress Alice Faye, is seeking to go to there for the weekend and look for romance. Unfortunately, the American cruise ship “The Cuban Queen,” that she is supposed to sail on is stranded on a reef. Given the situation, the McCracken shipping company, in honor of her ticket, sends her to Havana via air plane. On her arrival, the aerial images shown are breathtaking, spanning beaches and beautiful tropical cityscapes. Her hotel room is a presidential suite with a view of the capitol building. Her conversation with the bellhop (of Spanish descent) immediately factors into the interpretation of the ethnic stock types. He mentions, in his heavily accented English, all that is expected of Havana, and claims that romance abounds the city and she will find what she is looking for. His promises are in fact representative of the promises made by Cuba to attract tourism.

In one of the next sequences, she is taken sightseeing and shown the countryside where Cuban workers are cutting sugar cane. Her guide, the American representative of the ship company, reads historical data that deals with the Cuban situation. She prefers not to listen and insists on going to the nightclubs, specifically Cuban ones where there are no tourists. It is interesting to note that she does not want to know about the reality of the country, but only wants to enjoy the Cuban nightlife. She wants to participate in the Cuban life that has been produced as a stereotypical commodity.

The following sequences perpetuate Rosita Riva’s prototype performance, exuding the *risqué* of female sexuality. She plays off a

dependency on her so called manager, “Monte Blanca” (playing with the English meaning of the word mountebank) and maintains a type of prostitute - pimp relationship with him. She makes sexual advances to the American businessman as if she were in need of sexual comfort. Her Cuban counterpart, portrayed by César Romero, is presented as what seems to be a typical Cuban male that exudes confidence and machismo. In the meantime, he tries to win over a wealthy American girl for his gambling purposes. These encoded prototypes, perpetuated by the U.S., not only nuance Cuban character, but also those associated with racial and ethnic stereotypes.

Conclusion

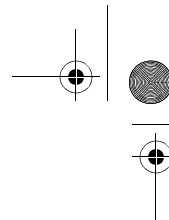
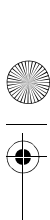
The exoticized ethnic components of Cuban national identity, established during the Republican era, have not only appeared in Cuban filmic representations but also in foreign films that perpetuate these exoticisms. A plethora of Cuban literary texts and theatrical pieces early on demonstrated similar observations (i.e., Carlos Loveira, Miguel Carrión, Jorge Mañach, Cintio Vitier, Lino Novás Calvo). Coincidentally, as I analyzed in my previously published piece, even the United States writer Carleton Beals in the 1930s, engaged in the use of similar representational discourses. Roger Célistin’s explanation in his book *From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exoticism*, points to a possible rationale as to the attraction behind these representations and the desire to perpetuate them. He prioritizes the understanding that “exotic” implies the existence of (different) cultures; “exoticism,” on the other hand, he mentions, requires the presence of (individual) identities (2). In his efforts to explain the difference he says: “The people and things of one culture can seem ‘exotic’ to another, but it takes desire, which originates in a self-affirming subject, for the shift from adjective to substantive to occur” (2). By establishing this difference Célistin highlights the “escapist” aspect of exoticism and points to the notions of “identity” and “culture” involved and the modes of “representation” that it entails. It may be

precisely the modes of escapism and the use of humor that are important factors in this analysis. In all three cases analyzed here racist undertones and the use of exoticism are masked by humor, yet the clear existence of the problematic of dealing with difference is evident.

In my larger-scale project I hope to combine the analysis of these high and popular cultural genres in order to better formulate an epistemology on Cuban ethnic exoticisms during the Republican era. These strongly (and purposely) textured notions of what became known as “Cuban national identity” during those years prior to the Revolution, many would argue, are still disseminated as an amalgamation of “Cubanness.” The stock type of ethnic characters in conjunction with the ever-changing visual displays of Cuba have continued to be tropicalized and exoticized representations of what Cuba is in the eyes of the world. It is my intent to continue scratching beyond the humorous representational surface as to present the complicated socio-political circumstances that hide beneath.

Works Cited

- Aparicio, Frances & Chavéz-Silverman, Susana (eds.). *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover, 1997.
- Célistin, Roger. *From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exoticism*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1996.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: U. of Minnesota, 2004.
- De la Fuente, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill: U. of North Carolina Press, 2001.
- Howe, Linda S. *Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artists after the Revolution*. Madison: U. of Wisconsin, 2004.
- Kapcia, Antoni. *Havana: The Making of Cuban Culture*. Oxford: Berg, 2005.
- Schwartz, Rosalie. *Pleasure Island: Tourism and Temptation in Cuba*. Lincoln, 1999.
- Segalen, Victor (Trans. Yaël Rachel Schlick). *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*. Durham: Duke U.P., 2002.



14 Silbar en Madagascar: El arte de mostrar oculto

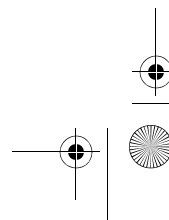
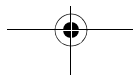
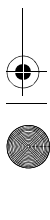
Alfredo Antonio Fernández¹

El título puede parecer un tanto surrealista—y en parte es así—, pero alude en particular a dos filmes del director Fernando Pérez de la década de 1990's: *Madagascar* (1994) y *La Vida Es Silbar* (1998).

Formalmente, ambos filmes tratan de reflejar la vida de los cubanos a través de una estética personal que la crítica ha querido vincular a la de los cineastas *Eliseo Subiela* (Argentina) y *Alejandro Jodorowsky* (Chile). Pero que también podría no ser ajena a ciertas zonas de la pintura europea del siglo XX: *Paul Klee* (Suiza) y *Giorgio de Chirico* (Italia).

En 1990, Fernando Pérez no era un novato del cine cubano. Contaba en su haber con dos largometrajes: *Clandestinos* (1987) y *Hello, Hemingway* (1990). Pero, es precisamente con la llegada de 1990, cuando ocurren varias rupturas en Cuba que van a afectar a la vida nacional y al cine².

1. Associate Professor of Spanish, Department Languages & Communications, Texas A&M Prairie View University



Tras el fin de los países comunistas que suministraban petróleo y asistencia técnica, el PIB cubano cayó a poco menos de un 50%. Y ese hecho, trajo como consecuencia de parte del gobierno una serie de medidas drásticas: cortes eléctricos, éxodo masivo marítimo hacia Estados Unidos, dolarización de la economía, desarrollo del sector turístico en lugar de la industria azucarera, etc.

Los cubanos soportaron la crisis estoicamente. Y la falta de noticias creó una suerte de “limbo ambulante” en el que la gente vivía a la espera del fin del Período Especial con rumores de que ya “pasó lo peor”, o con insinuaciones de que aún queda un “largo camino por recorrer”.

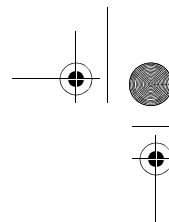
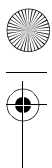
El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) se vio doblemente afectado. En lo material, dependía del equipamiento técnico del bloque de países comunistas. Y en lo ideológico, había llegado a ser un logro de la cultura cubana... Pero la confianza de la dirección política hacia el organismo perdió fuerza con las críticas de algunos recientes estrenos: *Alicia En el Pueblo De Las Maravillas* (1990) y *Guantanamera* (1996).

Es en medio de ese contexto de crisis nacional que también afecta a la industria del cine, que Fernando Pérez inicia una saga de filmes que abordan de forma diferente (visión intimista y exposición de conflictos individuales) los matices de la realidad cubana contemporánea.

Madagascar (1994), duración de 52 mins, se ubica en La Habana, en una familia de tres mujeres que pertenecen a tres generaciones diferentes: Laura, la madre (actriz Zaida Castellanos); Laurita, la hija (actriz Laura de la Uz) y la abuela de Laurita (actriz Elena Bolaños).

Grosso modo, Laura, la madre, dos veces divorciada, es una mujer que se quedó sin sueños o tal vez nunca los tuvo. Por lo que hay que

2. Con posterioridad a estos dos filmes, Fernando Pérez ha continuado su exitosa labor de director con filmes como *Suite Habana* (2003) y *Madrigal* (2007). Pero en esta oportunidad, hemos querido referirnos a los que marcaron su tránsito creativo por las problemáticas que se derivaron del Período Especial en Cuba.



tomar en serio las palabras iniciales del filme cuando visita a un psicólogo:

El problema es que duermo, doctor. Duermo y sueño. Pero sueño con la realidad exacta todos los días. Lo que otros viven durante doce horas yo lo vivo veinticuatro.

El diálogo descorre las cortinas del drama de Laura: hastío, frustración. Y es en esta arrancada, con diván sicoanalítico por el medio, donde la crítica ha querido ver los nexos entre *Madagascar* (Cuba, 1994) y *Hombre Mirando Al Sudeste* (Argentina, 1986) de Eliseo Subiela.

Con la diferencia de que *Ramses*, la figura central de *Hombre...* ingresa al hospital de dementes para que lo examinen pues está convencido de principio a fin del filme de que es un extra terrestre. Y Laura, aunque acude por su cuenta al psicoanalista, no está convencida de nada.

Ahora resulta que hay cosas que no sé si soñé o si viví. A veces tengo que registrarme los bolsillos para buscar algún detalle. Algo que me indique si esto o aquello pasó o no.

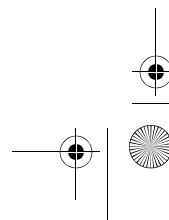
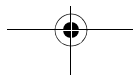
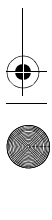
¿Qué aspectos de la realidad le causan temor a Laura?

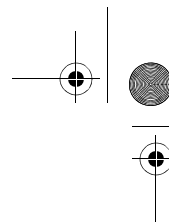
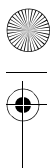
Laura es un ejemplo del síndrome de “limbo ambulante”, (desubicación, falta de centro) al que hicimos mención al hablar del Período Especial. El espacio o los espacios en los cuales transcurre su vida serán las claves que hay que interpretar para conocer la naturaleza de su frustración.

Tres son los espacios en los que Laura desarrolla su vida: (I) las calles que recorre a pie o en auto para ir y venir del trabajo (II) el centro universitario en el cual es profesora de Física (III) la casa en la que habita con su madre y su hija³.

Y Laura está en conflicto permanente con los tres espacios que a su vez son expresiones de la crisis del país.

3. Rubio, Raúl. *Political Aesthetics in Contemporary Cuban Filmmaking: Fernando Pérez's Madagascar and La vida es silbar*.





(I) El espacio de la calle

Un repertorio de imágenes inquietantes: amaneceres con más sombras que luces, gente que va al trabajo en bicicletas, calles húmedas y pobres, gente sin camisas, soñolientos y ojerosos, bostezando y con el eco repetido por otras bocas que exhalan un aliento sucio que la banda sonora, a su vez, amplifica con tonos de música fúnebre.

(II) El espacio del trabajo

Absurdo, síquicamente enajenado. Se reúnen en un sitio oscuro, con libros y papeles viejos donde dan “rienda suelta” a sus manías: una maestra pule los cristales de los espejuelos soplando el aliento sobre ellos y un profesor lee irónicamente las noticias de la explosión nuclear de *Chernobil* y el traslado a Cuba de los niños ucranianos víctimas de la radiación atómica. Ante sus compañeros, Laura no puede o no quiere exhibir méritos diferentes. En un momento de definición, busca en un diario la foto del desfile del 1 de mayo de 1969 y al tratar de encontrarse en la multitud, mirando con lupa, comenta:

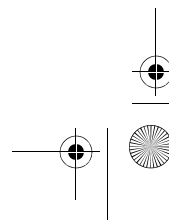
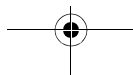
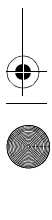
¿Dónde estoy yo? ¿Dónde estoy yo, Dios mío?

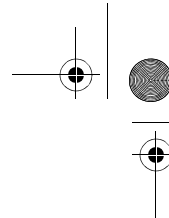
(III) El espacio de la casa

Una colección de “excentricidades” que de no ser por el aire de tragedia que permea al filme movería más a la risa que a la compasión. La madre de Laura, octogenaria, dentro del “limbo ambulante” del Período Especial, vive en una galaxia particular: alfabetiza a un pintor para que pinte su retrato expresionista con cuello largo y torcido y gafas oscuras mientras juega al monopolio y no se cansa de repetir:

Soy rica, tengo tres hoteles. Avenida Pennsylvania, la compro. Avenida Massachussets, la compro. Soy rica, tengo tres hoteles.

Laurita, la hija rebelde, es un ser descentrado. Viste *jeans*, *t-shirt* y boina negra. Escucha música con audífonos en las azoteas. Mística: quiere salvar a la humanidad. Y repite continuamente: “Madagascar, Madagascar”. Las búsquedas espirituales del *budismo zen* y el viaje iniciático a Madagascar pueden ser algunos de los nexos entre Fer-





nando Pérez y el cine de *Alejandro Jodorowsky* (*El Tópo*, *La Montaña Sagrada*).

Laurita también colecciona todo lo que encuentra a su paso: ratones, personas... Laura, un día, de regreso a casa, se encuentra con diez negritos huérfanos.

Lo único que faltaba, ¿ahora eres Agatha Christie?

Laurita la desafía cada mañana. No quiere ir a la escuela. Amenaza con irse a vivir a Madagascar. Laura le pregunta:

¿Qué quieres ser en la vida? ¿Qué cosa es Madagascar?

Y Laurita responde:

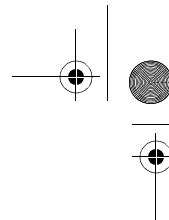
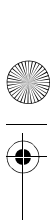
Yo sólo sé lo que no quiero. Ser como tú. Madagascar es lo que no conozco.

Al recibir esta declaración formal de guerra de parte de su hija, a Laura no le quedan muchas opciones. Estalla en llanto. No importa que cambie de casa cuatro veces como escape. Serán otros espacios faltos de ilusión: es su vida la que está vacía y no los espacios. Laurita, mientras, en sentido opuesto a la agorafobia de su madre, combate su claustrofobia subiéndose a los edificios de La Habana y, desde allí, convoca a los iniciados de la nueva secta con el recitativo de “Madagascar, Madagascar”.

Mientras Laurita se desplaza por los techos de La Habana, el director muestra las torres, las cúpulas, las plazas, los campanarios, las esculturas, la ciudad en su decadente esplendor colonial y republicano. Fija las imágenes por medio de grandes planos estáticos que rehúyen mostrar a la gente y centra su interés por completo en los edificios.

Una ciudad presente y ausente. Una ciudad real e imaginada. Una ciudad viva y soñada como sucede en las inquietantes pinturas metafísicas (*El Enigma De La Hora y Misterio De Una Calle*) de *Giorgio De Chirico*.





Debatiéndose entre aceptar la rebeldía de Laurita o su fracaso como madre y esposa, Laura da un inesperado twist al argumento y propone ahora ir en busca de Madagascar. En una secuencia final en la que de nuevo la gente recorre las calles como fantasmas, Laura y Laurita avanzan junto a los ciclistas por un largo túnel, mientras en off, se escuchan sus voces intercambiadas. Laura ahora dice:

Yo sólo se lo que no quiero...

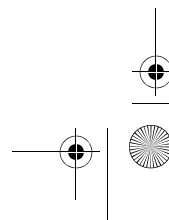
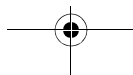
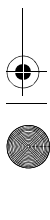
Y Laurita le responde:

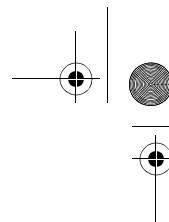
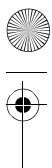
Lo que otros viven durante doce horas yo lo vivo veinticuatro...

Laura, Laurita y los ciclistas llegan a una estación donde un tren espera. La atmósfera es gélida, sombría. No tiene nada que ver con el contexto tropical de la naturaleza de Cuba—llena de luz y calor. Los pasajeros parecen víctimas de un “progrom” y no los futuros ciudadanos del mítico Madagascar. Por suerte, el director alivia un tanto la tensión del momento incorporando en la banda sonora la popular canción *Cuando Se Quiere De Veras...*

Y con el tema de la canción se despide, aunque en pantalla, sobre impuesto a la melodía, aparezca de nuevo el inquietante y ominoso perfil de tres altas torres, fijas, silenciosas, que dominan y custodian el paisaje y también lo cierran como en las pinturas de *Giorgio De Chirico* (*La Gran Torre* y *La Angustia De La Partida*).

En *La Vida Es Silbar* (1998), duración de 106 mins, Fernando Pérez, sin salirse del “extrañamiento” de los 90’s, ensaya nuevas variantes para abordar la realidad cubana aún convaleciente del Período Especial. El primer cambio se advierte en el empleo de los colores cálidos, como de pintura *fauvista*, en lugar de los tonos gélidos del expresionismo de Madagascar. La Habana sigue siendo vista en el esplendor de su decadencia colonial y republicana, pero hay un acercamiento a la calle y, en particular, a la vida que vibra en el Malecón habanero, la zona más emblemática de la ciudad.





Tanto en Madagascar como en La Vida... abundan las bocas de los transeúntes que se abren para exhalar el aliento en algo que tan pronto pueden ser bostezos o suspiros. La cámara registra pacientemente estos escapes de aire bucal de gente que pedalea bicicletas en las calles o simplemente se mecen al vaivén de las mecedoras en hogares de ancianos: ¿señal de que la población cubana que en los sesenta alentó el proyecto social revolucionario ha envejecido?

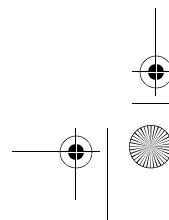
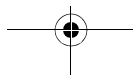
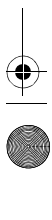
En La Vida... la trama está compuesta por tres figuras que viven en conflicto, interesadas en su realidad interior más que en cumplir con el deber social. Pero, mientras en Madagascar el trío es un “retrato de familia”, en La Vida... el trío no se conoce y se unirá por un inusual llamado en otra zona emblemática de la ciudad: la Plaza de la Revolución.

Ergo: la mística búsqueda de Madagascar desde lo alto de las azoteas por medio del recitativo y la introspección (nirvana) budista, se reemplaza por la horizontalidad de las calles, los silbidos de aprobación y el contagio de la percusión (tambores).

¿Quiénes son estos tres personajes?

Mariana: bailarina que promete ante una imagen de Cristo contener su lujuria si obtiene el rol de *Giselle* (libre albedrío). Julia: mujer que se desmaya sólo de oír la palabra sexo (represión) Elpidio: Cuba, su madre, espiritual y físicamente lo abandonó y, desde entonces, distrae su ocio con la pesca en el Malecón y sesiones de sexo con una turista (identidad).

Como Laura en Madagascar, Julia también apela al psicólogo. Su situación es menos angustiosa. Ella sólo se desvanece al oír la palabra sexo. El médico le muestra a gente en la calle que se desmaya y la convence de que es un síndrome generalizado ¿Período Especial? La secuencia encierra el mejor humor de Fernando Pérez. Podría preguntarse, con la lógica de la multitud de desmayos que ocurren en la ciudad: ¿de cuántos miedos está formada una sociedad cuyos miembros caen fulminados de escuchar una palabra que sólo para ellos tiene sig-



nificado? ¿Cuál es el contenido de esa palabra?: ¿burocracia? ¿libertad? ¿amor? ¿hambre?

Fernando Pérez deja sin respuesta la incógnita. Su silencio artístico conecta las imágenes de los desmayos públicos de La Vida... con lo mejor del simbolismo: mostrar ocultando... Si en Madagascar, entre los posibles registros con similitud de intenciones analógicas (relación de semejanza entre cosas distintas), mencionamos la pintura de *Giorgio De Chirico*, en La Vida... es necesario recordar a las pinturas de *Paul Klee* (Senecio, 1922 y Máscara de miedo, 1932) que con trazos sencillos—casi de niño—y a través de figuras de grandes cabezas y patitas cortas o dotadas de un par de ojos de mirada estrábica anticiparon la llegada del fascismo hitleriano en Europa.

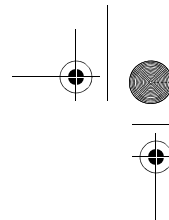
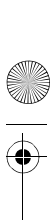
Elpidio Valdés, que por su nombre debía ser como el héroe de los comics cubanos un símbolo de la independencia nacional contra el colonialismo español—por atuendo de colores y la forma en que lleva recogido el pelo—, más bien semeja la figura de un cacique Hatuey posmoderno—otra figura de la iconografía cubana—que tan pronto es *malandro* como *bisnero* o *jinetero* en el Malecón. Es también Elpidio el que frente al altar que tiene en su habitación y en el que adora a un fetiche (sincretismo afrocubano) de máscara blanca envuelto en velos de color naranja, increpa a la diosa con fuertes palabras que anticipan la ruptura.

Te voy a abandonar Cuba si no me das una señal.

Habla, ¡cojones!

Sus vidas serán contadas a retazos por la voz en *off* de Bebé: un ser del que sólo se sabe que por trauma infantil (desobediencia) en el orfanato se comunica con silbidos (aprobación o desaprobación). Bebé habla desde el fondo del mar o mientras pasea por La Habana. Y no se sabe si su ausencia se debe a decisión propia (desacato) o un castigo social infligido (exilio). Como Laurita en Madagascar, Bebé también hace de su lema un recitativo.

Estoy sola. La Habana también está sola.



La incertidumbre se proyecta hacia el futuro cuando los protagonistas tienen la oportunidad de cambiar. Elpidio y la turista con la que tiene amor montan en un globo.

¿Conoces la libertad, Elpidio?

Elpidio, atento a los vaivenes de la canasta que cuelga del globo y en la que sobrevuelan el Malecón, le responde.

No sé, estoy mareado.

De forma similar ocurre con otro diálogo que tiene por escenario el Malecón. El Malecón siempre ha sido un lugar emblemático: protege a La Habana del ímpetu de las olas. Pero en los últimos tiempos ha devenido lugar de marchas antiimperialistas contra la embajada de EE.UU. en la zona y punto de partida de salidas clandestinas (las famosas 90 millas que separan a Cuba de *EE.UU.*) durante la “crisis de los balseros” del verano de 1994. Esta vez, un transeúnte ocasional se ha detenido a mirar de cerca las babosas que arrastran sus caracoles sobre el muro del Malecón dejando una huella gelatinosa. Elpidio pide una explicación y obtiene una respuesta sabia, pero ambigua:

Los caracoles son los únicos que pueden vivir en el extranjero sin sentir nostalgia de la casa.

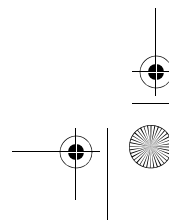
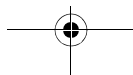
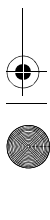
Elpidio, al ver al transeúnte ensimismado, como si olfateara un caracol con la nariz, comenta:

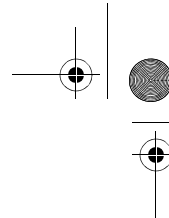
Se arrastran...

Sin dejar de observar el paso lento y viscoso de los caracoles, la respuesta del transeúnte deja aún más perplejo a Elpidio:

No se arrastran, están más cerca de la tierra...

Los personajes de *La Vida...* debatiéndose entre la duda y la acción, (la libertad y el miedo) no suelen ser del todo firmes a la hora de mantener sus promesas. Mariana, la bailarina que prometió (tradición católica) no tener sexo si llegaba a interpretar a *Giselle*,





rompe su promesa a ojos vistas. Mientras evoluciona sobre el escenario, se deshace física y mentalmente en los brazos de Ismael, su compañero de danza que la besa y la abraza y antes le ha hecho romper el primer juramento (no tendrá sexo con él) con un nuevo juramento (sí tendrá sexo con él) ante la imagen de Cristo.

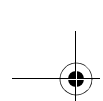
Del trío de figuras, Julia es la que menos tiene que perder en el sentido de ser o no fiel a las promesas anteriores. Ella vive tan sumida en su mundo de temores que sólo le basta con desmayarse para “escapar” del mundo cada vez que la realidad que tanto le duele le llega de cerca.

Se acerca el final. El director hace un llamado al orden. Estas tres vidas que hemos visto tienen algunas cosas en común y están amalgamadas bajo el denominador común de vivir en Cuba en los tiempos del Período Especial, aún no se han juntado. En cambio, de una u otra forma, sus vidas están obligadas a trenzarse en algún momento y sólo faltan escasos minutos para que llegue el fin. Se impone el toque de tambores que, literal y gráficamente, y no mediante el empleo de símbolos polisémicos, permite al director cerrar el filme en incontenible *in crescendo*: el batir de los tambores que desde tiempo inmemorial ha sido el sinónimo del llamado a la guerra.

Es el 4 de diciembre, día de Santa Bárbara (Changó). Elpidio sonríe, y silba. La ciudad entera parece que silba con él. Esta vez el silbido no debe ser interpretado como una señal de aprobación o de desaprobación (Bebé). No, este es un silbido de alerta. Un silbido como de pitazo de fábrica que anuncia el fin de la jornada ¿O el comienzo de una nueva? Después de fallidas maniobras de aceptación personal, los personajes parecen ir al definitivo encuentro de sí mismos y de su inexorable destino (anagnórisis). Es, qué duda cabe, la gran catarsis— para seguir con la mención de términos sicoanalíticos tan gratos y comunes a la cinematografía de Fernando Pérez.

Y el lugar en el que concurrirán los personajes por diversas vías es la Plaza de la Revolución que, desde 1959, ha sido el gran escenario de multitudinarios actos revolucionarios... Pero la Plaza ahora está vacía, está desierta, y ellos, Elpidio y Mariana y Julia y todos los que se





Silbar en Madagascar: El arte de mostrar ocultado

293

sienten convocados por la rítmica percusión de los tambores y los silbidos de alerta, serán los llamados a llenarla nuevamente.

