universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

El hombre y la Revolución en la novela cubana

Verfasserin

Mag. phil. Ana Nenadovic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 236 352
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Romanistik Spanisch
Betreuer:	ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

Inhaltsverzeichnis

1. Introducción....1

2. Cubanía – Nación – Ideología 4

3. La Revolución y Cuba – un brevísimo recorrido histórico 8

La nueva mujer cubana....15

4. Las artes en Cuba – de la década de los 40 hasta el nuevo siglo....20

4.1. Cultura y política en Cuba....20

4.2. La literatura posrrevolucionaria....29

4.3. Revistas cubanas....37

4.4. Literatura comprometida 41

5. Análisis formal de las tres novelas....42

5.1. Los autores....42

5.2. El contexto de las novelas....43

5.3. El contenido....47

5.4. La estructura 51

5.5. El lenguaje....53

6. Los motivos 58

6.1. La consagración de la primavera 60

El arte – un motivo recurrente de La consagración de la primavera....60

La burguesía – un hincapié de la sociedad....67

Racismo y afrocubanismo en La consagración de la primavera 72

Historia e historicidad en La consagración de la primavera....77

6.2. Dreaming in Cuban 80

¿Cubanos, americanos o cuban-americans?....80

La Revolución – separadora de familias....83

La Revolución – identidad híbrida, aislamiento y racismo.....90

6.3. Marx y mis maridos.....99

Los cambios ideológicos de la Revolución y su reflejo en la protagonista.....103

Lucía – ¿una nueva mujer cubana?.....110

7. Conclusión.....114

8. Bibliografía 118

8. Anexo.....124

Abstract.....125

Curriculum Vitae.....127

1. Introducción

En 1965 Ernesto Che Guevara publicó su tratado filosófico *El hombre y el socialismo en Cuba*. El objetivo del revolucionario no era cambiar el sistema político y económico, sino al mismo hombre, sacándolo de su individualismo y convirtiéndolo en un ser social. El Che creó al *Hombre Nuevo*, que durante muchas décadas ha sido uno de los principales ideales de la Revolución Cubana. Es precisamente por eso que para este trabajo se tomó el título del tratado guevariano y se cambió, adaptándolo a la tesis aquí expuesta.

La Revolución, que triunfó en 1959, llevó transformaciones significativas en todos los niveles de la vida cubana, desde la vida personal hasta la economía y el sistema político. Rompió con la larga hegemonía de los Estados Unidos y la oligarquía blanca, abrazó a todas las facetas culturales de la sociedad cubana, tanto las de procedencia africana como española, y se desveló por la igualdad de los géneros en todos los ámbitos de la vida.

El gobierno revolucionario ha demostrado un gran interés en la producción cultural de la isla desde su inauguración. En la década de los 60 floreció la cultura, apoyada por la política oficial. La famosa campaña de alfabetización, la introducción de la educación libre a todos los niveles y la subvención de las artes crearon un ambiente favorable para las artes en general y la literatura en especial. En la primera década después del triunfo de la Revolución muchos artistas gozaron de esa nueva libertad creando más obras que nunca; se fundaron nuevas revistas culturales, se abrieron nuevas casas editoriales y escuelas de arte. Intelectuales y artistas de toda América Latina y el mundo vieron sus ideales socialistas realizados en esa isla caribeña. En las décadas del 70 y 80 la política entendió al arte como su propia arma y a través de ése trató de fortificar su legitimidad, hecho que provocó el desencanto de varios artistas e intelectuales. En los años 1990 el Estado tuvo que enfrentarse a la crisis económica más fuerte que el país ha visto, el así llamado Período Especial, en el cual volvieron a florecer las artes y, sobre todo, la literatura.

El objetivo de este trabajo es demostrar que la Revolución ha sido un factor tan determinante en la vida cotidiana cubana desde hace 55 años que ha llegado a determinar tanto la existencia real de escritores cubanos como la existencia ficticia de los personajes de las tres novelas aquí analizadas. Se pretende demostrar, además,

que en el transcurso del tiempo la connotación y el simbolismo de la Revolución han cambiado. Mientras que en las primeras décadas después de 1959, la Revolución se consideraba la salvación de la sociedad burguesa decaída, se alababa la lucha guerrillera y se condenaba al régimen de Fulgencio Batista, a partir de la proclamación del Período Especial (y en la literatura del exilio ya antes) se percibe la decadencia de la ideología revolucionaria y el decaimiento de la fe en el gobierno revolucionario. *Dreaming in Cuban* y *Marx y mis maridos* comprueban la creciente desilusión con la Revolución y su ideología.

En el primer capítulo se hablará sumariamente sobre el transcurso de la Revolución Cubana, desde el asalto al cuartel Moncada en 1953 hasta las reformas actuales. Luego, en el segundo capítulo, se dará un breve resumen de la política cultural y la producción artística en Cuba desde la década de los 40 del siglo XX hasta hoy día.

Después de haber dado un resumen de la prosa y ensayística cubana desde la década del 40 hasta hoy día, se pasará a tres ejemplos de la novelística de esa isla caribeña. A pesar de que las tres obras fueron escritas y publicadas en circunstancias diferentes comparten rasgos comunes. Sin embargo, también las diferencias son considerables. Las novelas son representativas para sus respectivas épocas en cuanto a su presentación e interpretación de la Revolución Cubana. Los capítulos de introducción deberían servirle al lector como punto de orientación para la primera contextualización histórico-política y literaria de las obras analizadas de aquí en adelante.

Las novelas se analizarán de forma cronológica, empezando por *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier, siguiendo con *Dreaming in Cuban* de Cristina García y terminando con *Marx y mis maridos* de Lourdes de Armas. Se comenzará, para facilitar aún más la ya mencionada contextualización de las obras, con breves biografías de los tres escritores. Luego se pasará a una primera especificación del contexto literario de las obras, que se prolongarán en durante el análisis profundo, en momentos que la autora de este trabajo considere oportunos para tal designio. Después de breves resúmenes del contenido de las novelas se dará un análisis formal de las mismas. El foco de este trabajo, sin embargo, será en los motivos al torno del gran motivo *Revolución*. Cuando se estime necesario, se darán también comentarios críticos acerca de las novelas o la literatura acerca de las mismas.

A pesar de que las tres novelas fueron escritas en contextos diferentes, demuestran algunas semejanzas. El motivo central de las tres es la Revolución y a su torno giran los demás motivos. Comparten también rasgos lingüísticos y símbolos comunes.

La consagración de la primavera del reconocido autor Alejo Carpentier ha sido elogiada por varios críticos como un *canto a la Revolución Cubana*. Es una novela histórica, que empieza con la dictadura del general Gerardo Machado, pasa a la España de la Guerra Civil y la Segunda Guerra para volver a la Cuba batistiana y, al final, al triunfo de la Revolución y la batalla de Playa Girón. La novela es una obra cumbre, que une la literatura y la música, dos pasiones de Alejo Carpentier, en sí. Los dos protagonistas no llegan a desarrollarse plenamente sino cuando abrazan a los ideales revolucionarios, y, por lo tanto, la novela sirve como ejemplo adecuado de la literatura comprometida con la causa revolucionaria.

Dreaming in Cuban (*Soñar en cubano*) de la escritora cubano-americana Cristina García, fue publicada en la década de los 90 en los Estados Unidos. La versión original es el inglés, pero para este trabajo se usa la traducción al español hecha por Marisol Palés. Para este trabajo de comparación de las novelas se considera más apta la traducción, puesto que facilita la directa confrontación del lenguaje y la representación de la Revolución. A pesar de que Cristina García no creció en Cuba, abrazó concientemente la *cubanía*, la cual, según Fernando Ortiz, determina la condición de *ser cubano o cubana*. Los motivos principales de la novela son la búsqueda de una identidad bicultural y la separación de familias cubanas por divergencias políticas. Se analiza dicha novela aquí porque es una de las numerosas obras literarias de la emigración/ el exilio cubano, cuyos motivos principales giran alrededor de la Revolución y, además, una obra que se puede incluir en el gran contexto de la literatura poscolonial.

Marx y mis maridos de Lourdes de Armas es la obra que mejor refleja los cambios ideológicos de la Revolución y de esa manera constituye una continuación del segundo capítulo. Además, pone énfasis en el papel de la *nueva mujer cubana* en la sociedad y en el ambiente doméstico. Es, en la opinión de la autora de este trabajo, una de las novelas cubanas recientes que reconocen tanto lo positivo como lo negativo de la Revolución y, por eso, fue escogida para este trabajo y el análisis del reflejo de la misma en la literatura contemporánea cubana.

La Revolución, sí se encuentra en las tres novelas, a veces está bien visible y a veces casi imperceptible. Determina los destinos y las acciones de los protagonistas. De salvación de un sistema en decadencia se torna ella misma una ideología en decaimiento.

2. Cubanía – Nación – Ideología

En la literatura, en discursos políticos, en los medios de comunicación y en trabajos científicos frecuentemente tropezamos con el término *cubanía* sin saber precisamente lo que significa. Según afirma la francesa Renée Clémentine Lucien en su libro *Résistance et cubanité*, la primera noción de la cubanía (sin que existiese una definición explícita del término) u surgió ya en la segunda mitad del siglo XIX, estimulada por las guerras de independencia en el continente latinoamericano. Decisivos para la determinación del término y su especificación fueron los trabajos de Don Fernando Ortiz (véase Lucien, 2006:14-15).

Fernando Ortiz nació en 1881 en La Habana. Estudió Derecho en España y Cuba. Fue el primer antropólogo cubana. Se dedicó a la investigación de la identidad cubana y la cultura afrocubana. Falleció en 1969 en La Habana (véase Barnet, 2011a:126-128).

En el artículo <*Los factores humanos de la cubanidad*> (1940)[1] Ortiz distingue entre los términos *cubanidad*, *cubanismo* y *cubanía*. En cuanto al primer término, *cubanidad*, aclara que *Cuba* es tanto un país como un pueblo y especifica que *lo cubano* denomina lo propio de la isla y de la gente. El conjunto de las dos nociones *Cuba* y *lo cubano* forma lo que él llama *cubanidad*. " *Cubanidad* es la calidad de *lo cubano*." (Ortiz, 1964, mi acentuación). *Cubanismo* es, según Ortiz, el carácter propio de los cubanos. La *cubanía*, el nuevo término propuesto por él, es la "cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes, dichas teologales, de fe, esperanza y amor." (ibidem). *Cubanía* en un sentido ortiziano designa entonces la consciente voluntad de *ser cubano* y pertenecer a la *cultura cubana*. El concepto ortiziano de la nacionalidad no está atado a la tierra, también un cubano emigrado (como la escritora Cristina García) o nacido en otro país puede definirse como cubano asumiendo la *cubanía*. En el mismo artículo Ortiz afirma la dinámica de las culturas en general y de la cubana en especial. Esta tesis la aclara en otros trabajos.

Para describir la mezcla cultural que se ha dado en Cuba desde hace siglos impuso en su trabajo etnográfico *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) el término *transculturación*. "Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas

1: Para este trabajo se consultó un fragmento del mencionado artículo de Ortiz publicado en 1964 en la revista Islas de Santa Clara, puesto que no se pudo conseguir el artículo completo (véase http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Cubanidad%20y%20cuban%C3%ADa.pdf 11/01/13)

transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución cubana." (Ortiz, 1987:93). Según Ortiz, la cultura cubana tiene múltiples orígenes, puesto que desde la llegada de los primeros españoles ha sido un país de constantes inmigraciones voluntarias y forzadas. Llegaron a la isla la cultura ibérica, la cultura mediterránea, la cultura judía, la cultura anglosajona y las culturas africanas, todas entre sí heterogéneas, donde se mezclaron. La nueva cultura que surgió fue la auténtica cubana, la cual cada cubano lleva en su sangre (véase ibidem:94-95). También el poeta Nicolás Guillén afirmó en el prólogo de su poemario *Sóngoro cosongo* (1931) el hecho de la *transculturación* en sus propias palabras: "Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo." (Guillén, 2002:57).

La preocupación por la identidad nacional, por la *cubanía*, se ha convertido en una manía de los cubanos afirma Barnet en su ensayo *Identidad e insularidad*. Opina que éso se debe a la juventud de la nación cubana, recientemente liberada del colonialismo:

> "Nos afanamos casi patológicamente en buscar la identidad porque hemos sido colonia. […] También porque somos jóvenes, estamos en pañales, estamos empezando a crecer; somos un embrión. En otros países del mundo no se habla de la identidad." (Barnet, 2011b:150)

Ya hacia finales del siglo XX, cuatro décadas después del triunfo de la Revolución y las primeras emigraciones masivas de cubanos a Estados Unidos, en el ámbito científico se puso énfasis en el hecho que la *cubanía* no está conectada con el territorio nacional y que la identidad cubana, ya en sí una mezcla de un considerable número de culturas, incluye también a la emigración cubana (véase Hernandez-Reguant, 2009:70). "Differently from the standard revolutionary position, Cubanness was often presented as a matter of culture and heritage, rather than ideological committment." (ibidem:70).

También queda por aclarar lo que significa el término *nación* en un contexto cubano. El mayor impacto sobre el concepto de esta expresión lo tuvieron los pensamientos del filósofo, poeta y político José Martí. En sus discursos se dirige siempre al pueblo cubano, una nación que para él ya existía, a pesar de que en esa época Cuba todavía era una colonia de España. En su obra resalta el llamado al amor por la patria de todos los cubanos y a la disposición de morir por la libertad de la patria. En la noción martiana de *nación cubana* o *pueblo cubano* caben todos, un pensamiento extraordinario para la época: los criollos blancos (eso es, los descendientes de españoles criados en Cuba, que ya no se sentían españoles, sino cubanos), los afrocubanos, los españoles

residentes en Cuba (que consideren a Cuba su patria) y los cubanos exiliados o emigrados. Veamos aquí ejemplos sacados de dos discursos. La primera cita es tomada de un discurso pronunciado en el Liceo Cubano (Tampa, Florida) el 26 de noviembre de 1891 titulado *Con todos, y para el bien de todos*. La segunda es del discurso pronunciado en Hardman Hall (Nueva York) el 10 de octubre de 1890, en conmemoración del 10 de octubre de 1868, día en que comenzó la primera insurrección de los cubanos contra el régimen colonial.

"¿Le tendremos miedo al negro, al negro generoso, al hermano negro, que en los cubanos que murieron por él ha perdonado para siempre a los cubanos que todavía lo maltratan? […] ¿Al español en Cuba hemos de temer? […] ¿Al español llano, que ama la libertad como la amamos nosotros, y busca con nosotros una patria en la justicia […]?" (Martí, 2007b:17)
"[L]os que en la triste independencia del destierro cultivan en la dificultad sus fuerzas de hombre, y ven por sí, y en cabeza de otros, los peligros continuos y las obligaciones ineludibles de la ciudadanía" (Martí, 2007a:493)

En los discursos de Martí también el *ser cubano* se define a través de la voluntad propia de unirse al pueblo cubano. El que se sienta cubano, que luche por la libertad del país, que se enorgullece de *ser cubano*, es cubano, sin importar dónde haya nacido o dónde viva. Teniendo en cuenta la antigüedad de esta noción de *nación*, no sorprende que numerosos cubanos nacidos y/o crecidos fuera de la isla todavía hoy día se consideren a sí mismos cubanos y asomen la *cubanía*.
Otro término importante en la literatura cubana y su análisis es *ideología*. Cuando en este trabajo se hable de *ideología*, siempre se refiere a la *ideología* socialista, si no está especificada de otra forma. Partiremos de las breves explicaciones que Marx y Engels dieron acerca de la naturaleza de la *ideología en general*. Los dos opinan que toda producción de ideas, concepciones y la conciencia depende de su actividad material. Acentúan que la conciencia no puede ser otra cosa que el proceso real de la vida. De tal forma, desposeen a la *ideología* de su independencia (véase Marx, Engels, 2004:115-116). La privan de toda historia y desarrollo:

"Die Moral, Religion, Metaphysik & [sic!] sonstige Ideologie & die ihnen entsprechenden Bewußtseinsformen behalten hiermit nicht länger den Schein der Selbstständigkeit. Sie haben keine Geschichte, sie haben keine Entwicklung, sondern die ihre materielle Produktion & ihren materiellen Verkehr entwickelnden Menschen ändern mit dieser Wirklichkeit auch ihr Denken & die Produkte ihres Denkens." (ibidem:116)

Los fundadores del marxismo definen la *ideología* sólo en dependencia con la actividad material humana.
El marxista Louis Althusser constata que para Marx y Engels la *ideología* es el sistema de creencias e ideas, que rige la consciencia del hombre y la sociedad (véase Althusser, 1977:130). El francés se opone a privar la historia a la *ideología*.

"[D]ie Eigenart der Ideologie [besteht darin], daß sie eine Struktur und eine Funktionsweise hat, die sie zu einer nicht-historischen, d.h. *omnihistorischen* Realität machen, insofern diese Struktur und diese Funktionsweise in derselben Form in der sogenannten gesamten Geschichte – Geschichte hier mi Sinne des 'Manifests' als Geschichte von Klassenkämpfen […] - präsent sind." (ibidem:132, acentuación en el original)

Althusser devuelve a la *ideología* su historicidad, convirtiéndola en un acompañante eterno de la humanidad. La *ideología* cambia, regida por las circunstancias económicas y socio-políticas, pero no desaparece en ningún momento de la historia (véase ibidem:132-133).
En cuanto a la base material de toda ideología, Althusser afirma que la ideología siempre existe dentro de un aparato gubernamental y sus prácticas. Esa existencia es material. Sin embargo, tal materialidad no posee las mismas características como una piedra. Mas, alejándose de Marx y Engels, constata que la propia *ideología* posee una base material, puesto que todo individuo percibe como material lo que cree. Además, el individuo actúa de la forma (de una "buena forma") requerida por su *ideología* (véase ibidem:137-138). Desaparecen las ideas en la medida que se nota su independencia frente a las prácticas y la actuación humanas definidas por un aparato ideológico.

"Es wird also deutlich, daß das Subjekt nur handelt, indem es durch folgendes System bewegt wird […]: eine Ideologie, die innerhalb eines materiellen ideologischen Apparats existiert, materielle Praxen vorschreibt, die durch ein materielles Ritual geregelt werden, wobei diese Praxen wiederum in den materiellen Handlungen eines Subjekts existieren, das mit vollem Bewußtsein seinem Glauben entsprechend handelt." (ibidem:139)

Llegamos a la conclusión que la ideología carece de una historia propia, pero que acompaña al ser humano en el transcurso de la historia, adaptándose a las circunstancias dadas. La base de la ideología es material, puesto que las prácticas y actuaciones a las cuales está inscrita son materiales.
El marxista americano Terry Eagleton analiza la relación entre la ideología y el arte.

Defina la ideología de la siguiente forma breve: “Ideology is not in the first place a set of doctrines; it signifies the way men live out their roles in class-society, the values, ideas and images which tie them to their social functions and so prevent them from a true knowledge of society as a whole.” (Eagleton, 1976:16-17). Para Eagleton la *ideología* consta no de doctrinas, sino de valores e ideas, que tienen los seres humanos de su propia función social. La *ideología* no amplia su percepción, sino la disminuye, haciéndole imposible de ver la sociedad como un conjunto completo.

El americano expone también la compleja relación de la *ideología* y el arte. Ambos, tanto la *ideología* como el arte, son las vías imaginarias a través de los cuales los seres humanos experimentamos el mundo real. Sin embargo, el arte no solamente refleja la experiencia, sino que se encuentra dentro de la *ideología*. A la vez el arte logra distanciarse de la *ideología* y permitirnos a percibir la naturaleza de la *ideología* detrás de él. Con tal, no ofrece un primer paso hacia el entendimiento de la ideología, lo que es un conocimiento científico (véase ibidem:18). En suma, es el arte creado dentro de una cierta *ideología* que nos posibilita ver y entender esa misma *ideología*.

En cuanto a la ideología de la Revolución Cubana veremos ya a partir del próximo capítulo que no es una ideología estática, sino una dinámica que se adapta a las circunstancias económicas y socio-políticas dadas. Demuestra, en un sentido althusseriano, la historicidad de la ideología en general.

3. La Revolución y Cuba – un brevísimo recorrido histórico

En 1933 el dictador Gerardo Machado fue derrocado por una revolución de masas y llegó al poder el radical-democrático social Grau San Martín, donde se mantuvo sólo durante dos años. Entonces se impuso el militar Fulgencio Batista, un hombre de color y de una clase inferior. El régimen implementó una estructura económica y social extremadamente jerárquica e injusta fomentada por capitales norteamericanos, basada en la suposición de la desigualdad de razas.

Entre 1940 y 1944 Batista fue presidente legítimamente elegido, entre 1944 y 1948 se eligieron presidentes civiles. En 1952, Batista volvió al poder mediante un golpe militar. Las décadas del 40 y 50 fueron marcadas por corrupción, racismo, clientelismo, amiguismo, organizaciones mafiosas y desigualdades sociales.

Bajo el liderazgo de Fidel Castro, un miembro de la oposición, afiliado al Partido

Ortodoxo, un grupo de jóvenes asaltó el Cuartel Moncada en Santiago de Cuba el 26 de julio de 1953. El ataque fracasó, pero ya entonces se formó un amplio frente anti-Batista, que movilizó una lucha armada en contra de la dictadura. El frente tomó el nombre *Movimiento 26 de julio* (*M-26*), en memoria del asalto de 1953. En 1957 comenzó la lucha armada bajo el mando supremo de Fidel Castro contra el dictador en la Sierra Maestra, en la provincia de Guantánamo. Los guerrilleros fueron apoyados por grupos de sabotaje en las principales ciudades cubanas. El 31 de diciembre de 1958 tuvo lugar la victoria de los insurrectos; Batista logró refugiarse en la República Dominicana y luego en los Estados Unidos (véase Zeuske, 2010:54-55).

Ya en 1959 el gobierno revolucionario bajo Fidel Castro emprendió las primeras reformas sociales. El 17 de mayo se aprobó la Ley de Reforma Agraria, que benefició a más de cien mil familias campesinas (véase Cantón Navarro, 2011:13), en diciembre del mismo año se ratificó la Ley de Reforma Integral de la enseñanza, que estableció un sistema continuo de la educación desde la preprimaria hasta la superior (véase ibidem:18). Al año siguiente se llevaron a cabo las primeras nacionalizaciones, sobre todo de centrales azucareros, refinerías de petróleo y las compañías de teléfonos y electricidad, todos que anteriormente habían estado en manos norteamericanas (véase ibidem:33).

> “Por justas, humanas y necesarias que hayan sido las medidas adoptadas por la Revolución, el imperialismo y la oligarquía no estuvieron dispuestos a aceptarlas, ya que alteraban las bases del sistema de explotación y opresión que garantizaba su dominio sobre el país y constituían un ejemplo a seguir para los demás pueblos neocolonizados.” (ibidem:23)

Desde el inicio de las primeras reformas del gobierno revolucionario, los Estados Unidos declararon su oposición al mismo, una oposición que han mantenido hasta hoy día (véase ibidem:23).

La primera confrontación armada entre los dos países tuvo lugar en 1961. El entonces presidente J.F. Kennedy mandó la invasión de la isla caribeña, “allerdings ohne die letzte Konsequenz der direkten Unterstützung durch die USA zu wagen. Der einzige amerikanische Einsatz war die Bombardierung der kubanischen Flughäfen.” (Zeuske, 2002:190). Bajo el emblema *Patria o Muerte, venceremos* los cubanos defendieron su patria y soberanía con tal unión que la insurrección de la población contra la Revolución, la cual el gobierno norteamericano esperaba, nunca ocurrió. La invasión de

la Bahía de Cochinos duró solamente 72 horas y terminó con el triunfo de los revolucionarios el 19 de abril en Playa Larga y Playa Girón (véase ibidem:190).
La novela *Marx y mis maridos* de Lourdes de Armas es más una reflexión personal de la Revolución cubana desde una perspectiva femenina.
Es preciso destacar que el término *Revolución cubana* no se refiere simplemente a la insurrección de jóvenes contra el régimen dictatorial de Fulgencio Batista y su derrocamiento en la noche vieja de 1958. “ In Cuba, 'the Revolution' refers to a 50-year process of consciously creating a new society with many different phases, twists and turns.” (Chomsky, 2011:43).
Susanne Gratius, en su libro *Kuba unter Castro – Das Dilemma der dreifachen Blockade*, propone una división en tres fases de la Revolución. La primera abarca los años 1959 hasta 1972. En sus principios, según explica Gratius, la Revolución puso énfasis en las reformas económicas y sociales (véase Gratius, 2003:117). Destaca Chomsky que en los primeros años después del triunfo, el gobierno se preocupó de romper la dependencia económica y psicológica de Estados Unidos y de reducir el desequilibrio entre zonas urbanas y rurales. Escuelas, universidades, hospitales, teatros, electricidad y agua corriente, todo eso hasta entonces privilegios de las grandes ciudades, fueron establecidos en el campo. Mas, también se consideraba importante que la población urbana llegase a las zonas rurales para que experimente en piel propia la vida del campo (véase Chomsky, 2011: 47-48). La redistribución de la riqueza y la expansión de servicios sociales causaron la fuga social y la fuga de capital, es decir, debido a las limitaciones de sacar beneficios, los inversionistas buscaron otros países y dejaron de invertir capital en Cuba. Además, muchas personas pertenecientes a las clases anteriormente privilegiadas, decidieron huir del país al ver sus privilegios disminuir (véase ibidem:48-49).
El ideal principal de esa época era el *hombre nuevo* guevariano, del cual ya se ha hablado en el primer capítulo, según acentúan tanto Gratius (véase Gratius, 2003:117) y Chomsky. Aclara Chomsky que la visión socialista de Guevara proponía la abolición del mercado. El hombre nuevo sería motivado por un estimulo moral y ya no por uno económico, puesto que el dinero ya no será imprescindible para que la población llegue a los bienes y servicios necesarios. El trabajo voluntario, demostrado en la exitosa campaña de alfabetización, formaría una parte primordial de esa visión. Sin embargo, las decisiones se tomarían arriba. El estado proporcionaría a la población la satisfacción de sus necesidades básicas, el pueblo, a su vez, debería contribuir al y participar en

ese proceso (véase Chomsky, 2011:53-54).

Gratius considera la segunda fase de la Revolución cubana y que abarca los años de 1972 hasta 1989, un período marcado por la hegemonía política y económica de la Unión Soviética. Desde un punto de vista económico, la integración en el campo socialista fue un éxito. La unión soviética compraba, como antes los Estados Unidos, el azúcar cubano, pero esta vez por un precio mayor al mundial y, además, proporcionaba a Cuba con petróleo subvencionado, parte del cual Cuba podía vender en el mercado mundial por divisas. En un plano político la integración significó la asimilación al modelo soviético, lo cual llevó a una institucionalización y burocratización de la Revolución. El PCC, el Partido Comunista de Cuba, se convirtió en el órgano central del gobierno, se aprobó una constitución comunista, se nacionalizaron los medios de producción y se institucionalizó la economía planificada (véase Gratius, 2003:117-118).
Chomsky, a su vez, pone énfasis en la soberanía del estado cubano dentro del campo socialista.

> "[T]he concept of Sovietization is only useful up to a point. Cuba is a Caribbean society, and even the driest bureaucrats could not erase the *pachanga* inherent in Cuban culture. Political and economic structures may have been based on a Soviet model, but society and culture were still decidedly Cuban." (Chomsky, 2011:55, acentuación en el original)

Además, aclara que la *sovietización* se experimentó solamente en un nivel económico, al abrazar el modelo de planificación central. Paradójicamente, la participación democrática en el plano político aumentó, dándole más espacio y poder a las organizaciones de masa, tales como los CDR, los Comités de Defensa de la Revolución (véase ibidem:55). Así mismo destacan Demichel y Demichel en su libro *Cuba* el carácter de democracia directa que le otorgan las organizaciones de masa a la Revolución cubana (Demichel, 1979:102). Mas, acentúan también que "[p]uis le Parti et l'État les réduisant à une existence symbolique, seraient venus établir le centralisme." (ibidem:102). Sin embargo, dichas organizaciones facilitan el desarrollo de la democracia en Cuba (véase ibidem:102).
Los CDR se fundaron ya el 28 de septiembre de 1960 como respuesta a los ataques y sabotajes de las fuerzas anti-revolucionarias. Fidel Castro motivó a la población cubana para que se reuniesen y formasen un sistema colectivo de vigilancia. En el mismo año,

durante la lucha de Playa Girón, jugaron un papel decisivo. Desde entonces hasta el fin del siglo XX tuvieron un gran impacto en el proceso revolucionario (véase ibidem:52, Demichel, 1979:91-92). Hasta hoy día, el 28 de septiembre es el día de la celebración de los CDR.

Esos hechos también se reflejan en la protagonista de la novela aquí analizada, puesto que ella se va acercando poco a poco a las organizaciones de masa hasta convertirse en militante de la UJC, la Unión de Jóvenes Comunistas, un primer paso hacia la aceptación en las filas del PCC. La UJC fue fundada el 4 de abril de 1962 como sucesora de la Asociación de Jóvenes Rebeldes, a su vez fundada en 1960. Forma parte del Partido Comunista (véase Demichel, 1979:93).

En 1980, en esa segunda fase de la Revolución, un grupo de cubanos tomó la Embajada del Perú en La Habana y se negó a salir. Varios centenarios de personas vivieron allí como rehenes voluntarios. La crisis terminó sólo cuando Fidel Castro, en el mismo patio de la embajada, anunció el permiso de emigración (para 125 000 personas) por el puerto de Mariel, un puerto situado cerca de La Habana. A esos emigrantes se les conoció como *Marielitos*.

Gratius destaca como factor importante en la permanencia de la Revolución el papel de Estados Unidos, quienes cumplen la función de peligro externo constante. Cuba, una ex-colonia y un país socialista, se opone vehementemente a la política imperialista de su vecino norteño. Después de la caída del campo socialista ese papel de los Estados Unidos se torna aún más imprescindible para la supervivencia de la Revolución:

> "Das Bild der von außen – hauptsächlich von den USA – bedrohten Revolution wird in der post-kommunistischen Weltordnung zur eigentlichen Maxime des Castro-Regimes. […] nach dem Ende des Kalten Krieges [steht] das Negativbild USA als zentrale Ressource des Machterhalts im Mittelpunkt." (Gratius, 2003:121)[2]

En 1986 Cuba se alejó de la política soviética, que en esos momentos estaba marcada por la *glasnost* y *perestroika*, para volver a tomar su propio camino. Los mercados libres fueron cerrados de nuevo, los ideales guevarianas resurgidos y las visitas de cubanos exiliados restringidos. La época de 1986 hasta la caída del campo socialista europeo es conocida bajo el término *rectificación*. Por un lado se la consideró una rectificación de

2: A través de la retórica de Gratius queda evidente que ella no apoya a la Revolución, hecho que el lector de este trabajo debería tener en cuenta. Aunque a veces exagerado por parte de las autoridades cubanas, el peligro de sabotaje y espionaje de los Estados Unidos es real, como se ve en el caso de Los Cinco o en los centenares de atentados contra Fidel Castro intentados por organizaciones norteamericanas como la CIA.

las medidas liberales de la Unión Soviética. Por otro lado se veía como una vuelta a las raíces de la Revolución cubana y un alejamiento de las crecientes desigualdades, la pobreza y corrupción originadas del modelo soviético (véase Chomsky, 2011:61).
En agosto de 1990 comenzó lo que Fidel Castro denominó P*eríodo Especial en Tiempos de Paz* (y con eso la última fase según Gratius, que abarca los años 1990-2003) una fuerte crisis económica marcada por la escasez, las reformas y la apertura del país hacia el turismo y capitalismo (véase Gratius, 2003:118-119). La desintegración de la Unión Soviética obligó al gobierno cubano de reaccionar inmediatamente y ése optó por liberalizar la economía:

> "To survive in the new international context the Cuban government implemented dramatic economic reforms including opening to foreign investment, allowing some forms of private enterprise, facilitating remittances, and promoting tourism. It nevertheless maintained a commitment to preserving some of the key gains of the Revolution, especially the health and education systems." (Chomsky, 2011:153)

Durante los primeros años del Período Especial crecieron las desigualdades sociales, el mercado negro vivió un auge y la prostitución re-apareció. El dólar fue legalizado en 1993 y les facilitó a su propietarios de aprovisionarse tanto con productos básicos como con los de lujo. Las granjas estatales fueron transformadas en cooperaciones, posibilitando la venta directa de productos agrarios a la población y reformas que estimulasen, permitiendo a los cubanos de trabajar en entidades foráneas, tanto las inversiones extranjeras como el trabajo por cuenta propia (véase ibidem:154-156).
Las reformas económicas fueron acompañadas por cambios de la ideología de la Revolución.

> "[D]ie Revolution [wurde] wieder stärker 'Ent-bürokratisiert und De-institutionalisiert'. […] Die überlebenswichtigen marktwirtschaftlichen Reformen führten nach der schwersten Versorgungskrise in der Geschichte des Landes zeitweilig zu einer graduellen politischen Öffnung und schafften neue Spielräume für die interne Debatte. Eine Reform der staatlichen Institutionen für mehr Effizienz […] bewirkt[e] zu Beginn der 90er Jahre einen gesamtstaatlichen Pluralismus und eine graduelle, selektive Systemtransformation." (Gratius, 2003:118-119)

Aunque a los líderes de la Revolución y de las organizaciones de masa los cambios ideológicos drásticos les parecieran necesarios, para gran parte de la población eran incomprensibles en esos momentos, como la re-admisión de religiosos en las filas del Partido, que habían sido expulsados anteriormente. Militantes y partidarios tuvieron que

adaptarse de un día a otro a los cambios ideológicos, que en muchos casos, como el de la admisión de los píos, eran contrarios a la ideología de las décadas previas.
La década de los 90 del siglo pasado en Cuba no fue marcada solamente por la escasez de combustible, alimentos básicos, electricidad, fraudes, el mercado negro y la prostitución, sino también por la salida ilícita en masa de cubanos, denominados *balseros*. En su artículo <*The* Balsero *Phenomenon, 1991-1994*> Holly Ackerman afirma que entre 1991 y 1994 45 575 balseros fueron salvados por guardias de la costa estadounidense (véase Ackerman, 1996:169).

"*Balseros* are defined as persons who have escaped from Cuba in small boats, on homemade rafts (*balsas*), or on inner tubes, in an effort to reach the United States. They have left in sizeable numbers since 1959 and form two distinct cycles: 1959-1974 and 1989-1994." (ibidem:170)

Por supuesto, la travesía del mar en botes, lanchas y balsas no fue una empresa sin peligros. Estimaciones hechas tanto por cubanos como por estadounidenses concluyeron que la tasa de muerte de los balseros llegó a un 75 por ciento (véase Ackerman, 1996:173). Los balseros de la década del 90 fueron sobre todo jóvenes, entre 20 y 29 años de edad[3], de diferentes grupos raciales, es decir ya no eran predominantemente blancos de las capas altas de la sociedad como en los primeros veinte años después del triunfo de la Revolución[4], y, además, muchos de ellos eran profesionales en búsqueda de trabajo[5]. Las razones para la emigración de esos balseros no eran solamente políticas, como en las primeras olas de salidas, sino también económicas, sociales y personales, según aclara Ackerman (véase ibidem:190). Ella también destaca el cambio de actitud hacia los emigrantes desde los acontecimientos de la embajada peruana en 1980 y los que huyeron del Período Especial:

"[D]uring the acceleration of the 1994 exodus, citizens who were staying in Cuba gathered on the beaches and applauded or wished *balseros* well. In 1980, neighbors felt compelled to assault or torment those who entered the Peruvian embassy. This changed behavior is the development of civil society from the ground up – the fundamental social roles of relative, neighbor and citizen are being transformed." (ibidem:189-190)

3: Véase ibidem:179.
4: Ibidem:182.
5: Ibidem:185.

Aclara Chomsky que en la primera parte de la década de los 90 el gobierno cubano, al enfrentarse con la fuerte crisis económica, se vio obligado a llevar a cabo de manera rápida reformas económicas y sociales, que crearon desigualdades entre la población. Mientras que a algunos se dio la oportunidad de aprovechar la liberación del mercado, el creciente turismo e inversiones extranjeras, otros iban cayendo en la pobreza y se encontraban en los margenes de la sociedad. Por eso, el gobierno optó, en la segunda mitad de la década de los 90, por una *estrategia de perfeccionamiento* (véase Chomsky, 2011:176). “Fine-tuning meant trying to address some of the new problems created by the economic opening, as well as the problems that the economic opening itself was trying to resolve. The problems were [….]: unemployment, consumerism, social and economic inequality.” (ibidem:176-177).

En 2003 el dólar norteamericano fue sustituido por el peso cubano convertible (CUC) como intento de reducir las existentes discrepancias de salarios y desigualdades entre hogares en posesión de dólares y ésos sin. Las restricciones económicas se ampliaron a los sectores turísticos, de empleo privado y empresas extranjeras en el país (véase ibidem:178-179). Son precisamente las desigualdades sociales, los cambios radicales en el plano ideológico y económico que desde 1996 han estado creando desilusión y desencanto entre la población cubana y han provocado una indiferencia hacia el marxismo entre muchos (véase ibidem:186-187). Las reformas y los cambios han sido, sin embargo, primordiales para la supervivencia de la Revolución.

Es imprescindible agregar que la fase a partir del 1990 están en la sombra del *Período Especial en Tiempos de Paz*, la crisis económica provocada por la caída del campo socialista europeo.

Desde 2006, año en que Raúl Castro, hermano menor de Fidel, fue elegido presidente, las reformas han continuado.

La nueva mujer cubana

La Revolución cubana sustituyó valores tradicionales de la sociedad por ideales socialistas: el pensamiento elitista por el igualitarismo; el individualismo por la comunidad; apatía por participación. El mejoramiento de la posición de la mujer iba mano a mano con la ideología socialista. Las condiciones materiales y los derechos legales de una considerable parte de la población femenina se enmendaron, en particular en los ámbitos de salud y educación. En los años 70 el gobierno incorporó la

Ley de Maternidad garantizando así el permiso de maternidad pagado y la vuelta al puesto de trabajo después de nueve meses, el Código Familiar fue institucionalizado, asegurando con él la igualdad de ambos esposos, y se creó un sistema gratuito de círculos infantiles, salud y educación. La anticoncepción, la esterilización y el aborto fueron legalizados y ofrecidos de forma gratuita a la población cubana. A todos los niños se los consideraba iguales, sin importar el estado legal de la relación de sus padres. Acoso y abuso sexual fueron sentenciados rigurosamente (véase Davies, 1997:118-119).

Todas esas leyes se aprobaron para cumplir los ideales socialistas de igualdad entre los géneros y las clases, sin embargo, la igualdad de géneros no se logró por completo. Destacan tanto la inglesa Catherine Davies como la austriaca Katrin Kollenz en sus respectivos libros *A Place In The Sun?* y *Die kubanische Frau* ese hecho:

"However, it was difficult to eradicate deep-seated masculinist attitudes, either in the family or in the public domain. […] The universal socialist subject has always been implicitly male. The priority of the Revolution, it was was argued, was the well-being of the collectivity as a whole, not just 'women's sectorial interests' " (ibidem:119)

"Es gibt auf Kuba nicht nur eine weibliche Realität, nämlich die der im Berufsleben fest verankerten Frau, sondern viele 'weibliche Wirklichkeiten'. […] Denn trotz des Fortschritts […] haben veraltete Traditionen mi sozialen Bewusstsein überlebt. So wird nach wie vor den Frauen der größte Teil der Alltagsarbeit aufgebürdet." (Kollenz, 2003:33)

Según las estadísticas elaboradas y publicadas por encargo del Fondo de Población de las Naciones Unidas en 1988[6], las cubanas entre 15 y 64 años demostraron un nivel más alto de educación y más participación en actividades económicas, la cual en el municipio habanero Plaza de la Revolución llegó a un 59.7 por ciento de la población femenina. A pesar de estar empleadas fuera del ámbito doméstico, aproximadamente la mitad de las mujeres vivían en matrimonios o relaciones no formalizadas[7] y tenían hijos. Los principales problemas matrimoniales de las mujeres estaban conectados con la escasa participación de sus cónyuges en el ámbito doméstico (véase Catasús, 1988:104-106). En la década del 90, destaca Kollenz, el número de las amas de casa creció; la autora explica que ese crecimiento se debe a dos razones principales:

6: Para este trabajo se escogieron las estadísticas de la década del 80, puesto que el comienzo de *Marx y mis maridos* está situado precisamente en esos años y para el análisis de dicha novela es imprescindible tomar esa época como punto de partida.

7: Entre un 54.1 por ciento (en la capital) y un 73.9 por ciento (en el este de la isla) de las mujeres estaban casadas o en relaciones no formalizadas en 1988, véase Catasús, 1988:40.

“Einerseits studiert sie [la mujer cubana] oder hat studiert, arbeitet und nimmt am sozialen Leben teil. Andererseits ist sie aber auch Hausfrau, Mutter und Ehefrau, was […] zu extremen Überbelastungen führen kann. Die Männer sind solchen Belastungen nicht ausgesetzt. Zudem stehen die Frauen oft in intellektueller Hinsicht über dem Mann, was auch Probleme in der Partnerschaft hervorrufen kann. [Das führt dazu,] dass einige junge Frauen in die traditionelle Frauenrolle flüchten, um Konflikte dieser Art zu vermeiden. 1993 waren 83,7% der jungen Mütter unter zwanzig Jahren Hausfrauen.” (Kollenz, 2003:35)

Es decir, numerosas mujeres cubanas no aguantaron la sobrecarga de trabajo y los conflictos con su pareja y, por lo tanto, optaron por ser exclusivamente amas de casa. Además, hay que tener en cuenta que durante el Período Especial los labores cotidianos, como las compras o la ida al círculo infantil, la escuela y el trabajo, se prolongaban más de lo esperado y consumían gran parte del día. Sobre todo entre las jóvenes, la educación perdió su prestigio, puesto que la mayoría de los académicos recibía salarios humildes.

Según la Oficina Nacional de Estadísticas de Cuba, a partir de 1995 el número de matrimonios contratados disminuyó notablemente, el año 1996 la tasa de nupcialidad descendió a 5.9 por mil, la tasa más baja desde 1959 (véase ONE, 2006:43).

A pesar de algunos esfuerzos del gobierno revolucionario de Cuba, la mujer todavía no es igual al hombre, ya que, además de sus deberes profesionales y en las organizaciones de masa, tiene que cargar con la mayor parte del trabajo doméstico. Destacan también el declarado anti-feminismo del gobierno[8] y el énfasis en el papel reproductor de la mujer; ambos hechos que favorecen la opresión de la mujer en un sentido tradicional, según afirma Davies (véase Davies, 1997:119).

“The main aims and policies of the Revolution, with respect to women, were profoundly contradictory. Women were to be incorporated into the workforce and they were to be protected as mothers (and children) in the heterosexual nuclear family. They were producers and reproducers which […] made their situation intolerable.” (ibidem:119)

Debido a dichas contradicciones de la realidad femenina en Cuba, ésa es frecuentemente tematizada en las artes, sobre todo en la literatura. En *A Place in the Sun?* Davies reproduce el poema *Están haciendo una muchacha para la época* de la cubana Belkis Cuza Malé, esposa de Heberto Padilla, en el cual expone de una manera expresiva y plástica el concepto de la nueva mujer:

8: En Cuba la liberación de la mujer se llevó a cabo dentro del contexto socialista de igualdad absoluta entre las razas, las clases sociales y los géneros.

Están haciendo una muchacha para la época,
con mucha cal y pocas herramientas,
alambres, cabelleras postizas,
senos de algodón y armazón de madera.
El rostro tendrá la inocencia de Ofelia
y las manos, el rito de una Helena de Troya.
Hablará tres idiomas
y será diestra en el arco, en el tiro y la flecha.
Están haciendo una muchacha para la época,
entendida de política,
y casi de filosofía,
alguien que no tartamudee,
ni tenga necesidad de espejuelos,
que llene los requisitos de una aeromoza,
lea a diario la prensa,
y, por supuesto, libere su sexo
sin dar un mal paso con el hombre.
En fin, si no hay nuevas disposiciones,
así saldrá del horno
esta muchacha hecha para la época.[9]

En este poema Cuza Malé describe las características, que el gobierno y la sociedad exigen a las jóvenes cubanas, empleando la exageración y la ironía. La *nueva mujer* debe ser a la vez dócil y luchadora, independiente sin oponerse al hombre, culta y modesta, diestra en todos los ámbitos de la vida, pero, por supuesto, no más diestra que el hombre. La sociedad cubana quiere una mujer emancipada, pero no tan emancipada como para exigir la absoluta igualdad al hombre.

A pesar de la campaña de alfabetización y la educación libre y la creación de editoriales, la actividad literaria femenina disminuyó después del triunfo de la Revolución, a contrario de todas las expectativas. Destaca sobre todo la escasez de publicación de novelas de autoras cubanas. Davies subraya que la producción novelística femenina se distingue fundamentalmente de la masculina, puesto que las mujeres continuaron la baja norma prerrevolucionaria, mientras que las novelas escritas por hombres vivieron un gran auge en la década del 60 para declinar en la siguiente durante el *quinquenio gris* (véase ibidem:122-123). Además, un número considerable de novelistas femeninas estaba en contra del gobierno revolucionario[10], razón por la cual muchas se exiliaron y siguieron a escribir en el extranjero, como Lidia Cabrera; otras se

9: El poema está reproducido en Davies, 1997:120.
10: La autora de este trabajo considera que este hecho se debe a que la mayoría de las mujeres intelectuales de esa época pertenecía a la burguesía cubana. Entonces, su emigración no se debe a su sexo, como afirma Davies, sino a su afiliación política tradicional.

quedaron en Cuba, pero optaron por dejar de publicar sus obras, como Dulce María Loynaz. Sin embargo, hubo también escritoras a favor de la Revolución, que no fueron alentadas a dedicarse a la literatura, como Renée Méndez Capote. Según Davies, las escritoras cubanas se concentraron en otros géneros, por ejemplo el cuento, la autobiografía o el testimonio (véase ibidem:124).

En su obra, y ante todo en los cuentos, según acentúa Diony Durán de la Universidad de La Habana, las escritoras contemporáneas se empeñan en representar su propia posición de mujeres frecuentemente oprimidas y marginadas, *la otra* en la sociedad cubana.

El aspecto temático de la escritura femenina es, siguiendo a Durán, muy amplio. La narrativa abarca tanto lo fantástico, la ciencia ficción, las tradiciones afrocubanas, la recogida de café, el sexo como las relaciones de pareja o la emigración. Las autoras se esfuerzan en mantener los motivos de la experiencia, la defensa de valores morales y afectivos. A través de su escritura las mujeres ejercen una crítica de la sociedad cubana actual, exponiendo sus problemas y sus límites (véase Durán, 2000:64-66), como también lo hace Lourdes de Armas en *Marx y mis maridos*.

Es preciso destacar que la tasa de divorcios subió notablemente después del triunfo de la Revolución, debido a la nueva posición social de la mujer, que no sólo le facilitaba la independencia económica, sino también erradicaba la connotación negativa de ser una mujer divorciada (véase ONE, 2006:39-40) y que, por lo tanto, la decisión de Lucía no se puede considerar ni excepcional ni una muestra de la lucha feminista.

Los años 80 del siglo pasado fueron una fase del fortalecimiento del pensamiento ideológico marxista razón por la cual no cambia solamente el papel de la mujer, sino también el del hombre. El Código de Familia de 1975 pone énfasis en la igualdad de ambos esposos:

"Artículo 24. El matrimonio se constituye sobre la base de la igualdad de derechos y deberes de ambos cónyuges.
Artículo 26. Ambos cónyuges están obligados a cuidar la familia que han creado y a cooperar el uno con el otro en la educación, formación y guía de los hijos conforme a los principios de la moral socialista. Igualmente, en la medida de las capacidades o posibilidades de cada uno, deben participar en el gobierno del hogar y cooperar al mejor desenvolvimiento del mismo.
Artículo 27. Los cónyuges están obligados a contribuir a la satisfacción de las necesidades de la familia que han creado con su matrimonio, cada uno según sus facultades y capacidad económica. […]
Artículo 28. Ambos cónyuges tienen derecho a ejercer sus profesiones u oficios y están

en el deber de prestarse recíprocamente cooperación y ayuda para ello, así como para emprender estudios o perfeccionar sus conocimientos, [...]" (Código de Familia, 1975: Cap.II, Secc. Primera)

-

4. Las artes en Cuba – de la década de los 40 hasta el nuevo siglo

Desde el triunfo de la Revolución en 1958 la narrativa cubana ha transcurrido varias fases, desde la experimentación de los 60 pasó por una época de realismo socialista en la década de los 70 y parte de los 80 para volver a actitudes de experimentación en los últimos veinte años.

4.1. Cultura y política en Cuba

Inmediatamente después del triunfo de la Revolución empezó una campaña de alfabetización, que se expandió por todo el país y por todas las capas sociales, se instauró tanto la escolarización gratuita y general como la educación universitaria gratuita, algo excepcional no sólo en el contexto latinoamericano, sino también en un nivel mundial. Mano a mano con las reformas sociales se produjo la primera gran ola de emigración hacia Estados Unidos. Los emigrantes provenían, en su mayoría, de las capas sociales privilegiadas, que temían perder su posición superior en la sociedad. Strausfeld explica la emigración con palabras de la retórica revolucionaria que se percibía en la población cubana de esa época: "Esos primeros exiliados, a los que se conoce como 'gusanos', prefirieron vivir en Jauja, como gusanos en el tocino capitalista, en lugar de apoyar la Revolución y privarse de los lujos superfluos." (Strausfeld, 2000:11).

Ya desde sus comienzos, la cultura ha sido un factor importante en el proceso revolucionario. Así lo afirma Ernesto Che Guevara en su manifiesto *El hombre y el socialismo en Cuba* (1965). Según Guevara, la Revolución es un proceso de desarrollo de un *hombre nuevo* en una sociedad nueva. Para crear ese hombre nuevo es necesario educarlo a través de una cultura que llegue a las masas. El *hombre nuevo* es un ser individual quien está consciente de su papel en la construcción de la nueva sociedad. Trabajar y producir no son deberes, sino placeres para él; son placeres que lo completan como ser humano e individuo. Llega a la total conciencia de su ser social, lo

que lleva a su realización plena como ser humano, la cual se da también a través de su libre expresión cultural y artísticas (véase Guevara, 1988:10-16). Según afirma Lucien, Ernesto Guevara nunca estaba en favor del realismo socialista, sino que hacía un alegato por la verdadera toma de conciencia revolucionaria por parte de los artistas. Para él, el error de muchos artistas fue la intención de crear un arte de la oposición, que se opusiera a todas las ideas de la Revolución, una forma de arte típica de la sociedad burguesa (véase Lucien, 2006:75-76)

"Cependant, il [Guevara] réfute les excès simplificateurs d'une politique culturelle fidèle aux principes du réalisme socialiste. L'art, dans ses diverses modalités, doit garder ses exigences inquiètes et rechercher des formes d'expression nouvelles, à condition de garder intacte l'éthique révolutionnaire." (ibidem:76)

Los logros de la Revolución en el campo cultural se hicieron dignos de la simpatía y el apoyo de una abrumadora mayoría de los intelectuales latinoamericanos y europeos, que en Cuba veían realizados sus ideales socialistas y artísticos. Antes del triunfo de la Revolución los escritores latinoamericanos se desconocían los unos a los otros, estaban aislados en sus propios países o en su exilio europeo, circunstancia que cambió con la fundación de la *Casa de las Américas* (véase Strausfeld, 2000:12).

La *Casa de las Américas*, un centro importante de la difusión de la cultura latinoamericana, desde su fundación en 1959 ha contribuido a la política de aislamiento impuesta a Cuba por Estados Unidos y sus aliados (véase: Saruski, Mosquera, 1979:28). Su primera directora fue Haydée Santamaría[11] y, tras su muerte, el puesto de director pasó a manos de Roberto Fernández Retamar[12], quien se ha mantenido ahí hasta el siglo actual (véase Strausfeld, 2000:12). La *Casa de las Américas* promueve tanto la literatura, como las artes plásticas, la música, la publicación, el teatro y otras formas de expresión artística o cultural.

En cuanto a las publicaciones, destaca tanto el número como la variedad de obras salidas, en los primeros 18 años de su existencia, puesto que publicó más de 350 títulos de pensamiento filosófico, social, cultural, histórico y literario de toda América Latina. Una de sus principales actividades ha sido la entrega de su premio literario anual, puesto que para muchos escritores contemporáneos latinoamericanos ha sido la única

11: Haydée Santamaría Cuadrado (1923, Las Villas, Cuba – 1980, La Habana) fue una participante del asalto al Cuartel Moncada el 26 de julio de 1953; fue fundadora y directora por muchos años de la Casa de las Américas; se suicidó el 26 de julio de 1980, véase http://www.ecured.cu/index.php/Hayd%C3%A9e_Santamar%C3%ADa (18/11/12).

12: Roberto Fernández Retamar (*1930, La Habana) es un poeta, ensayista y crítico literario cubano, véase http://www.britannica.com/EBchecked/topic/204886/Roberto-Fernandez-Retamar (18/11/12).

vía de publicar sus obras y llegar a un público internacional. Junto a la Casa de las Américas se fundó una biblioteca, cuyo fondo incluye más de 77,000 volúmenes y numerosas colecciones de revistas dedicadas a temas latinoamericanos (véase Saruski, Mosquera, 1979:29-31).

La *Casa de las Américas*, sus premios y sus publicaciones fueron, sobre todo en la década de los 60, sinónimo de calidad, razón por la cual la literatura publicada gozaba de una gran difusión hasta en la lejana Europa. Se organizaron múltiples congresos, debates y simposios, que les dieron la posibilidad de un contacto directo e intercambio intelectual a los artistas latinoamericanos (véase Strausfeld, 2000:12).

Destaca Sonia Behar que esa época, de 1960 a 1965, fue una de primordial importancia para el futuro de la Revolución en un plano político (véase Behar, 2009: 2-5), ya que la Casa de las Américas se convirtió no solamente en una promovedora de la cultura, sino también representa un primer paso hacia la institucionalización de la cultura en Cuba.

Ya en la famosa *Declaración de La Habana* del 2 de septiembre de 1960 se presentía la futura proclamación del socialismo en Cuba. En su discurso Fidel se dirigió al pueblo cubano con las siguientes palabras:

> "La Asamblea General Nacional del Pueblo de Cuba condena, en fin, la explotación del hombre por el hombre [...], y la explotación de los países subdesarrollados por el capital financiero imperialista. En consecuencia, la Asamblea General Nacional del Pueblo de Cuba, proclama ante América:
> "El derecho de los campesinos a la tierra; el derecho del obrero al fruto de su trabajo; el derecho de los niños a la educación; el derecho de los enfermos a la asistencia médica y hospitalaria; el derecho de los jóvenes al trabajo; el derecho de los estudiantes a la enseñanza libre, experimental y científica; el derecho de los negros y los indios a la 'dignidad plena del hombre'; el derecho de la mujer a la igualdad civil, social y política; el derecho del anciano a una vejez segura; el derecho de los intelectuales, artistas y científicos a luchar, con sus obras, por un mundo mejor; el derecho de los Estados a la nacionalización de los monopolios imperialistas, rescatando así las riquezas y recursos nacionales; el derecho de los países al comercio libre con todos los pueblos del mundo; el derecho de las naciones a su plena soberanía; el derecho de los pueblos a convertir sus fortalezas militares en escuelas, y a armar a sus obreros, a sus campesinos, a sus estudiantes, a sus intelectuales, al negro, al indio, a la mujer, al joven, al anciano, a todos los oprimidos y explotados, para que defiendan, por sí mismos, sus derechos y sus destinos."
> (Castro,1960: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1960/esp/f020960e.html 13/01/13)

En abril de 1961, unos meses después de la *Declaración de La Habana*, tuvo lugar la Invasión de Playa Girón por parte de cubanos exiliados en Miami y apoyados

inoficialmente por el gobierno de J.F. Kennedy. La invasión fracasó el 19 de abril y se convirtió en otro triunfo más de la Revolución y de Fidel, quien había proclamado el carácter socialista de la Revolución ya el día 16 de abril de ese memorable año (véase: Zeuske, 2002:190).

Ya a partir de entonces surgió una polémica estética y el temor de la censura entre los artistas y, sobre todo, los escritores. Decisivo para ese miedo fue la censura del cortometraje *P.M.* y la clausura de la revista *Lunes de Revolución* (véase Behar, 2009:6).

En 1961, las divergencias entre la cultura oficial y los ideales de *Lunes* se volvían cada vez más abiertas, a pesar de que todos estaban a favor de un proceso exitoso de la Revolución; las divergencias se concentraban en el plano estético y las interpretaciones de la cultura. *Lunes* era, como ya se ha mencionado anteriormente, una revista liberal con un amplio contenido cultural, que siempre difundía ideas antiimperialistas y el compromiso con la Revolución. Pese a las divergencias con el Partido Comunista, la Dirección de la cultura y el ICAIC[13], se mantuvo firme en sus posiciones hasta el día de su clausura.

En 1961 Sabá Cabrera Infante, hermano de Guillermo Cabrera Infante, y Orlando Jiménez-Leal produjeron el cortometraje *P.M.*, hecho según las pautas del *free cinema*[14]. En ese los directores recogen la vida nocturna habanera de un sector de la población: bares donde afrocubanos bailan, fuman y beben. Mientras que unos críticos de cine, como Néstor Almendros[15] en la revista *Bohemia*, alababan el cortometraje como “enormamente realista, pero […] también poétic[o]” (Almendros, 1961 citado en: Luis, 2003:38), los dirigentes del ICAIC, en especial Alfredo Guevara[16], se oponían vehemente a su estreno. *Lunes de Revolución* se puso del lado de los directores y defensores de *P.M.* y, a la vez, contra el ICAIC. Es preciso aclarar que la diferencia entre los dos grupos no era únicamente política, sino también estética. Mientras que los miembros del ICAIC apoyaban las ideas neorrealistas de la escuela italiana de

13: ICAIC: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, establecido en 1959; jugó un papel primordial en la creación del cine cubano, promoviendo una industria cinematográfica no comercial. En 1976 el instituto fue incorporado al Ministerio de Cultura (véase Saruski, Mosquera, 1979:46-47).

14: Free Cinema: movimiento de cineastas británicos, surgido en 1956, aboga por un cine de compromiso social y más atención a la realidad cotidiana; los directores más representativos son: Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson, John Schlesinger, véase: Sánchez Noriega, 2006:725.

15: Néstor Almendros (1930-1992): un documentalista y cineasta español. Vivió varios años como exiliado en Cuba; después de la prohibición de su película *Gente de la playa* (1961) se exilió en Francia; Ganó un premio Oscar por *Días del cielo* (1978) véase Sánchez Noriega, 2006:500.

16: Alfredo Guevara (*1925, La Habana) es el creador y presidente fundador del ICAIC, http://www.ecured.cu/index.php/Alfredo_Guevara (18/11/12).

Rossellini y De Sica[17], los de *Lunes* se ajustaron al *Free Cinema* inglés y al *Cinéma Vérité*[18] francés. La disputa terminó con la censura de *P.M.* y la clausura de *Lunes de Revolución* (véase ibidem:36-53).

A esta altura es preciso aclarar las posiciones de los científicos, que se dedican al estudio de la cultura cubana después del triunfo de la Revolución. Por una parte, están los oponentes, como William Luis, que abiertamente rechazan el socialismo y los ideales de la Revolución cubana, que siempre están dispuestos a destacar sus fallos y errores y conectarlos con la época estalinista en la antigua Unión Soviética. Por otra parte, están los defensores de la misma, por ejemplo Stephen Wilkinson, que no niegan los errores cometidos por el gobierno cubano, pero que los relacionan con las circunstancias políticas y económicas de la época, ensanchando así los estrechos puntos de vista difundidos por los anti-fidelistas.

Mientras que el americano Luis argumenta con las siguientes palabras la censura de *P.M.*, el inglés Wilkinson muestra el otro lado de la historia:

"Según nuestra observación, es difícil percatar el peligro que representaba *P.M.* Tal vez la respuesta se encuentre no en el documental, sino en el contexto del mismo. Es posible que ese comportamiento [de las personas en los bares] no fuera considerado como una expresión revolucionaria apropiada en un momento en que el gobierno de Castro estaba asumiendo una posición defensiva frente a los Estados Unidos. La actitud festiva de los afrocubanos, mostrada en la filmación, pudo considerarse como antitética a la ideología que los líderes blancos de la Revolución querían imponer al resto de la población." (ibidem:37)

La explicación de Luis carece de pruebas y equivale más a las especulaciones fanáticas de un opositor de la Revolución y el socialismo en general. Además, oculta un hecho importante destacado por Wilkinson, eso es el estreno de *P.M.* en la televisión cubana previo a la disputa:

"In this particular case, Castro defended the right of the ICAIC, as a government institution, to deny the licence for the film on the grounds that it was carrying out its legitimate function. He went on to define what he thought future criteria ought to be in making decisions of this nature. He defined the questions as 'el problema de la libertad

17: Neorrealismo: estética de cierto cine italiano de los años 40 del siglo XX, p.ej. de Rossellini y De Sica; muestra de la realidad social de posguerra y la vida cotidiana; la actitud es comprometida; los personajes son anónimos, los actores semidesconocidos, el rodaje se realiza en las afueras, no hay artificios en la puesta de escena, véase: Sánchez Noriega, 2006:732.

18:Cinéma Vérité: se refiere al estilo de películas documentales (aprox. Entre 1955 y 1965), que emplean medios como entrevistas a personajes reales y la cámara oculta (muestra los hechos reales); el director no interviene, véase: Sánchez Noriega, 2006:715.

de la creación artística' […] Cabrera Infante and the PM lobby argued that their freedom of expression was curtailed and that they were resisting censorship imposed by the 'Stalinists' at ICAIC and in the Consejo de Cultura. But as Michael Chanan[19] […], in his account of the inicident, has pointed out, this was a somewhat hollow complaint since the film had already been shown on TV. They could hardly claim to be defending their right to distribute a film that had already been broadcast. ICAIC delayed granting the film a licence to be shown in cinemas. It seems that the protest from the Cabrera Infante group was therefore at least partly to blame for the dispute that ensued." (Wilkinson, 2006:61)

Semejantes diferencias en la representación de los hechos políticos y culturales en Cuba a partir del triunfo de la Revolución se manifiestan a través de casi todos los estudios científicos tanto de cubanos como de extranjeros. Asimismo ocurrió con *Lunes de Revolución*, que era considerado un importante logro cultural de la Revolución. Hubo protestas en contra de su clausura, afirmando que la Revolución no tenía motivos para la misma.

Mientras tanto, la polémica estética sobre el realismo socialista culminó en la ya mencionada obra de Ernesto Guevara *El socialismo y el hombre en Cuba.* En la literatura cubana surge una poética de la Revolución y se manifiesta una 'toma de conciencia internacionalista', criticada por su baja calidad de la producción literaria (véase Behar, 2009:4). La literatura cubana de esos años pertenece, en gran parte, a lo que se conoce como *literatura comprometida*.

Después de la gran euforia de los 60 y la apertura del país a los intelectuales y artistas de todo el mundo, la vitalidad cultural de Cuba sufre un decaimiento a causa de la preocupación del gobierno por la zafra, la adhesión a luchas guerrilleras en varios países, y el empleo de la cultura en la educación de las masas, según afirma Linda S. Howe en *Cuban Writers And Artists After The Revolution*. Sin embargo, no sería legítimo negar la existencia de la producción literaria y artística de esos años. El gobierno cubano incentivó la producción artística basada en los ideales de la Revolución que sirviese para la educación de masas, hecho relacionado también con la toma de conciencia revolucionaria de los artistas, es decir su propia voluntad, aunque Howe lo califica como algo exclusivamente impuesto por el gobierno:

"Official insistence on the ethical transformation of culture and society brought about purges and institutional infighting. As artistic freedom faltered and politics took

19: véase Chanan, Michael 1985: The Cuban Image. Londres: BFI, pp.100-109, Michael Chanan es profesor de cine y vídeo en la Universidad de Roehampton, Londres. Véase: http://www.mchanan.com/who-me/ (11/10/12).

precedence over experimental aesthetics, some artists and writers competed for government support and cultural prizes, while others resisted official infringement on their imaginative powers. Writers and artists who demonstrated an unwholesome partiality for experimental styles or 'cosmopolitan' ideas were punished for their unconventional aesthetics and 'scandalous' lifestyles.” (Howe, 2004:16)

El conflicto entre Padilla y el gobierno cubano, que empezó ya en 1961, con la clausura de *Lunes de Revolución*, es un incidente famoso de esa época. El escritor Padilla defendió a la revista y de tal forma entró en la disputa de los intelectuales contra el gobierno revolucionario. Seis años más tarde, en 1967, el conflicto llegó a 'su fase dramática'. Padilla hizo una crítica fuerte de la novela *Pasión de Urbino* de Lisandro Otero, asegurando la superioridad de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, que no llegó a publicarse en Cuba. Ya a partir de ese momento la política gubernamental hacia la literatura entonces iba tomando poco a poco su postura de la década de los 70 (véase Behar, 2009:10-12). En 1971 aconteció la famosa crisis alrededor del poeta y escritor Heberto Padilla, que dividió el mundo socialista. Recién ganador del *Premio Casa de las Américas* por su obra *Fuera del juego*, Padilla fue detenido por contactos contrarrevolucionarios el 20 de marzo de dicho año. Inmediatamente después de su prendimiento numerosos intelectuales y escritores se pronunciaron públicamente en contra de la detención, entre ellos Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Octavio Paz, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Varios de ellos firmaron una instancia enviada por el periódico francés *Le Monde*[20], donde expresaron su preocupación por la injusticia cometida. Tras su puesta en libertad, Padilla publicó su severa autocrítica, donde revisa sus errores y denuncia a otros intelectuales por no seguir el camino de la Revolución. Las reacciones internacionales a la autocrítica fueron aun peores y varios intelectuales y escritores, como Mario Vargas Llosa, Jorge Semprún o Juan Goytisolo rompieron para siempre con la Revolución Cubana (véase Behar, 2009:10-11, Strausfeld, 2000:12-13).

Después del 'caso Padilla' aumentó el número de disidentes: Antón Arrufat, quien emigró a París a principios de los 80 y en el nuevo milenio volvió a La Habana, o Guillermo Cabrera Infante, quien se exilió en Londres donde falleció en 2005 (véase Strausfeld, 2000:13).

Una de las consecuencias del 'caso Padilla' fue la pronunciación pública de la nueva política cultural por el gobierno cubano. Fidel Castro clausuró el Primer Congreso de Educación y Cultura con un discurso, en el cual expuso los deberes y derechos de los

20: La instancia fue publicada el 9 de abril de 1971, véase Behar, 2009:11.

artistas en el proceso revolucionario y se dirigió también a los escritores e intelectuales internacionales, que se opusieron a la detención y a la autocrítica de Padilla. En ese discurso, Fidel Castro les reprochó a muchos artistas cubanos de buscar la fama y gloria internacional por el camino más fácil: el de criticar la Revolución y volverse disidente. Afirmó que en Cuba sólo serán reconocidos esos que siguiesen el camino de la Revolución:

"¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! Y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad […] Y las revistas y concursos, no aptos para farsantes. Y tendrán cabida los escritores revolucionarios, esos que desde París ellos desprecian, porque los miran como unos aprendices, como unos pobrecitos y unos infelices que no tienen fama internacional. Y esos señores buscan la fama, aunque sea la peor fama: pero siempre tratan, desde luego, si fuera posible, la mejor." (Castro, 1971 en: Martínez Laínez, 1975:296)

Además, Fidel Castro puso énfasis en la función educativa del arte y la literatura y la estrecha conexión de la estética y el contenido 'humano' y acentuó la disposición comunista de la Revolución, de Cuba y del arte en Cuba (véase ibidem:297): "Para un burgués cualquier cosa puede ser un valor estético […] Pero esa no puede ser la valoración para un trabajador, para un revolucionario, para un comunista. Y no tenemos que tener ningún temor a expresar con toda claridad estas ideas." (ibidem:297-298).
Mientras que la mayoría de los investigadores consultados para este trabajo, por ejemplo Behar o Howe, denominan el gobierno cubano 'estalinista' por el 'caso Padilla' y las reacciones del gobierno (véase Lucien, 2006:76), Wilkinson da otra explicación para los sucesos de ese año 1971. Wilkinson afirma que la intención de Padilla era aprovecharse de la controversia acerca de su novela *Fuera del juego* para ganar fama internacional. Persigue que Padilla ya desde 1968 había estado buscando la cercanía de extranjeros, incluyendo a la de Jorge Edwards, el encargado chileno en Cuba. Ese también destaca en sus memorias escritas[21] que Padilla avivó la sospecha de las fuerzas de seguridad. Las fuerzas de seguridad sospechaban que Edwards era espía, razón por la cual pincharon tanto la habitación del hotel Habana Riviera de Edwards como la de Padilla. En marzo Padilla fue detenido y Edwards expulsado de Cuba. Después de su confesión de actos contrarrevolucionarios, Padilla fue liberado, pero la

21: Edwards, Jorge 2008 (1973): Persona non grata: Als Diplomat im revolutionären Kuba. München: Piper.

crítica internacional no cesó. Durante el mes que pasó en prisión, Padilla se convirtió en una victima de la censura en Cuba, apoyado por escritores e intelectuales de la región y el mundo. La critica internacional no tuvo el efecto deseado, sino todo el contrario:

> “If the protesters had wished to induce the Cuban authorities to relax their cultural policy, their actions had the opposite effect in that the affront merely confirmed the Cubans' perception that the Padilla scandal was a deliberately planned attack. The result was a tightening up, rather than a loosening of cultural policy.” (Wilkinson, 2006:76-77)

El 'caso Padilla' y la declaración de Fidel Castro en el Primer Congreso de Educación y Cultura dieron paso a varias acciones soeces cometidas por el gobierno cubano contra escritores y artistas cubanos, sobre todo, contra los homosexuales (véase ibidem: 74,76,80).

En 1982 el Ministerio de Cultura invitó a varios editores latinoamericanos y europeos para que ésos conociesen a los jóvenes artistas y la vida literaria en Cuba y para contrarrestar la idea de que todos los escritores cubanos residían en el extranjero.

A algunos escritores, como Miguel Barnet, Pablo Armando Fernández, Eliseo Diego y Cintio Vitier, se les concedieron permisos para viajar al extranjero. Otros representantes de la literatura y funcionarios de la cultura, como Antonio Benítez Rojo y Lisandro Otero, aceptaron una cátedra de *visiting professor* en universidades europeas y norteamericanas. Estudiantes recibieron becas para estancias temporales en universidades en el extranjero. No todos de esos que salieron de la isla volvieron. Así se formó la diáspora cubana de los cubanos que no dejaron su país por motivos políticos y que pueden volver a o visitar Cuba cuando les complazca. Su obra es escasamente conocida en Cuba, puesto que no se publican sus obras en editoriales cubanas, mientras que la de los exiliados es prácticamente desconocida.

Mientras que el gobierno cubano se esforzaba por reivindicar el ideal del *Hombre Nuevo* de Ernesto Guevara en la juventud, esa misma juventud estaba descontenta y desilusionada, indiferente al socialismo cubano. Tanto como la juventud cubana, también el Partido Comunista y el Comité Central le fallaron a Ernesto Guevara: en vez de convertirse en un partido de las masas, del pueblo, se volvía cada vez más elitista.

La década que empezó con nuevas ilusiones y esperanzas en el campo cultural, terminó en una nueva desilusión. En 1989 estalló el 'caso Ochoa' (véase Strausfeld, 2000:15). Arnaldo Ochoa Sánchez, general de las Fuerzas Armadas y héroe de las tropas internacionalistas en Angola y Nicaragua, fue llevado preso, junto a trece otros

oficiales. Tras un acelerado juicio, Ochoa y tres otros fueron ejecutados (véase Howe, 1999:23).

Todavía bajo choque por el 'caso Ochoa' la nación sufrió otros golpes fuertes: la caída del Muro de Berlín, la guerra civil en Yugoslavia, la disolución de la Unión Soviética, la total desaparición del campo socialista en Europa. Esos países dejaron de mandar las subvenciones a Cuba y terminaron los acuerdos preferenciales con la isla (véase Strausfeld, 2000:15).

4.2. La literatura posrrevolucionaria

Behar consta que los primeros años después del triunfo de la Revolución fueron una época de gran euforia, patriotismo y entusiasmo, gobernados por la espontaneidad y una gran desorientación. Los sucesos, temas y motivos más recurridos en la literatura corren alrededor de la insurrección contra Batista y la persecución contra los conspiradores. Algunas de las novelas más representativas de esos años son *El sol a plomo* de Humberto Arenal (1959), *Bertillón 166* de José Soler Puig (1960) y *Mañana es 26* de Hilda Perera Soto (1960). Esas, como tantas otras novelas, demuestran un carácter testimonial y reflejan la lucha contra el régimen dictatorial de Fulgencio Batista (véase Behar, 2009: 2-5).

También la temática existencial es notable en la literatura de ese momento, causada, en su opinión, por la estancia en Cuba de los franceses Jean Paul Sartre y Simone Beauvoir. Las novelas cubanas de ese período son una muestra de la angustia y la alienación del ser humano en la sociedad contemporánea; sobresale la culpabilidad que numerosos escritores experimentaban por su pasado burgués, por haberse formado antes de la Revolución. Las obras de esa época están marcadas por una ola de autocensura proveniente del sentimiento de culpabilidad. Esa narrativa después pertenece, según Behar, a varios sub-grupos. Por un lado, están las temáticas de la enajenación, la angustia y la soledad, las cuales son típicas del héroe existencial. Estos temas se extienden, entre otras, a lo largo de la novela *No hay problema* de Edmundo Desnoes (1961). Por otro lado, hay novelas que se empeñan en revelar la decadencia social del período prerevolucionario y que incorporan técnicas narrativas avanzadas, como el monólogo interior, la mezcla de períodos históricos y la alternación de puntos de vista narrativos, por ejemplo *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes

(1965) o *En el año de enero* de José Soler Puig (1963). Mas, otros factores, como la proclamación del carácter socialista de la Revolución, la campaña de alfabetización, la invasión de Playa Girón y, por supuesto, la creación de la UNEAC, influyen también la literatura (véase Behar, 2009:2-6).

La última, la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, se fundó en 1961 en el congreso de escritores y artistas cubanos. Su objetivo era unir a todos los artistas con el fin de que se produjeran obras artísticas de valores tanto estéticos como educativos. La UNEAC tiene secciones de literatura, artes plásticas, música, cinematografía, radio y televisión, teatro y baile. En cuanto a las publicaciones literarias, la política de la UNEAC requiere la unión de la libre creatividad con la rigorosa insistencia en la calidad. Al igual que la Casa de las Américas, organiza competencias anuales que apoyan a escritores establecidos y a los jóvenes. En 1962 se funda Ediciones Unión, la casa editorial de la UNEAC, y desde entonces se han publicado más de 350 títulos, en su mayoría obras de escritores cubanos. Las obras incluyen ensayos, novelas, cuentos, biografías y autobiografías, críticas, poesía, drama y literatura infantil y juvenil (véase Saruski, Mosquera, 1979:33).

Los años siguientes, es decir de 1971 a 1976, fueron denominados el *quinquenio gris* por el intelectual cubano Ambrosio Fornet[22]. La literatura de esa época, como afirma Lucien, estaba sometida a un proceso normativo y la censura. Los dos provocaron una disminución de la producción literaria y la estricta división entre los escritores en comprometidos y exiliados (véase Lucien, 2006:76).

La novela policíaca resurgió como género de la literatura comprometida y vivió un auge sin precedente en Cuba. Eran cuatro la funciones que esas novelas debían cumplir:

1. El crimen y la investigación debían dar comentarios explícitos sobre la lucha entre la Cuba revolucionaria y sus enemigos, situados esos dentro de un trazado interesante e innovador.
2. El héroe debía diferir del detective tradicional burgués en el sentido de que no es individualista, sino una persona común trabajando en un conjunto, cooperando con sus compañeros y compañeras. Además, debía llegar a la solución del crimen aplicando tecnologías modernas.
3. El ideal de la resolución colectiva del crimen se consigue al incorporar al pueblo

22: Ambrosio Fornet (*1932, Veguitas de Bayamo, Cuba) es crítico literario, ensayista, editor y guionista de cine. Uno de los críticos más notables e influyentes de la narrativa cubana, véase: http://www.ecured.cu/index.php/Ambrosio_Fornet (11/10/12).

directamente en el proceso de resolución, en muchos casos, a miembros de los Comités de la Defensa de la Revolución.

4. En su representación de la delincuencia y la legalidad, las novelas debían demostrar el carácter único y especial de la nueva sociedad socialista a través de recursos literarios.[23]

Cristóbal Pérez, uno de los autores de novelas policíacas, explica de la siguiente forma la divergencia entre la novela policíaca tradicional y la nueva cubana, poniendo énfasis en el carácter político de la delincuencia en Cuba:

"Para nosotros, decimos, tanto lo político como lo social están unidos. En nuestro caso […] si alguien va a un almacén y se roba diez cajas de cigarros, eso no es un simple caso de un robo común porque en las condiciones en que nos encontramos, esos cigarros tienen dueños porque cada persona sabe la cantidad de cigarros que les toca en la cuota, entonces a robarlos no estás robando **un** dueño […] Pero en el caso nuestro hoy día es un problema político porque hay un número importante de personas que viven en este lugar que no pueden consumir los cigarros que les tocaba y no hay de donde para sacar más porque no hay. Cuando alguien roba por lo tanto ese delito es social pero al mismo tiempo es político porque se afecta a las personas que viven en el lugar. No es un administrador que está robado pero la comunidad entera." (Pérez, 1992, en: Wilkinson, 2006:124, mi acentuación)

Según afirma el crítico cubano José Fernández Pequeño[24], la pobre calidad de las novelas policíacas de los años 70 se debe a cuatro razones principales. Primero, a la publicación indiscriminada de novelas de menor prestigio, y segundo, a la falta de una adecuada crítica, la que los mismos cubanos reconocieron en la década siguiente. En tercer lugar, la censura que llevó, en muchos casos, a la autocensura de los escritores y, por último, la competencia anual llevada a cabo por el Ministerio del Interior (MININT) de Cuba, cuyas elecciones no se regían según criterios literarios, sino según la representación de los miembros de la policía en las novelas. La principal función de las novelas era la educación de las masas, los autores eran predominantemente retirados policías, que no habían tenido previas experiencias literarias ni profundos conocimientos de las técnicas narrativas. Las consecuencias fueron caracteres inverosímiles y planos, la pérdida de la tensión y un lenguaje demasiado simple, sin

23: División de funciones véase Wilkinson, 2006:123-124.
24: José Fernández Pequeño (*1953, Bayamo, Cuba) es Licenciado en Letras de la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Es crítico literario y escritor, véase: http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/jose-m-fernandez-pequeno-santiago-de-los-caballeros-276776 (11/10/12).

símbolos, metáforas o demás recursos retóricos. El escritor cubano Onelio Jorge Cardoso, entre muchos, criticó el abierto didacticismo de las novelas policíacas:

"No es literatura, no cumple la función de la literatura, la destruye y se destruye a sí mismo, puesto que no comunica la verdad que quiere decir. El lema debe sacarse del hombre, no decirlo la literatura. De Patria o Muerte como lema se puede escribir un cuento, con tal de que no se diga Patria o Muerte dentro del cuento, sino que como consecuencia de su lectura, el lector se diga en su corazón Patria o Muerte, Venceremos." (Cardoso, en: ibidem:131)

Aparte del ya mencionado Cristóbal Pérez, otros autores de novelas policíacas de la época fueron Rodolfo Pérez Valero, Luis Rogelio Nogueras, Guillermo Rodríguez Rivera, Carlos Raúl Pérez y Daniel Chavarría (véase ibidem:123-158).

Por supuesto, no toda narrativa comprometida de esos años perteneció al género de la novela policíaca. Eran obras de escritores convencidos de la necesidad de concretizar los ideales de la Revolución en sus obras. Uno de ellos era Manuel Cofiño López, autor de *Cuando la sangre se parece al fuego* (1977). La novela trata de la lucha revolucionaria contra Fulgencio Batista y el mejoramiento de la vida del protagonista; él se convierte en un *Hombre Nuevo* por excelencia, comprometido sin condiciones en la lucha contra creencias consideradas dañinas para la construcción del socialismo. Cintio Vitier[25], un novelista de otra corriente, de una sensibilidad distinta, de una noción conforme a sus preferencias por la música de Bach y Beethoven, escribió *De Peña pobre* (1978/1980)[26], donde recuenta la rebelión de una muchacha miembro del M-26 contra su padre, un colaborador del dictador Batista. El texto llama aún más la atención por el hecho de que anteriormente se incluía a su autor al grupo intelectual de la burguesía decadente alrededor de José Lezama Lima y el grupo *Orígenes*. En la novela aparecen, bajo seudónimos, Lezama, María Zambrano, Eliseo Diego, Ángel Gatzelu, Julián Orbón y Virgilio Piñera, que en esa época estaban al margen de la cultura oficial y se vieron obligados a retirarse en el exilio, dentro o fuera de Cuba. El *quinquenio gris* fue la época de la cultura cubana con más censura, represiones y marginación .

Ni en el exilio, sobre todo en Miami, dejaron los artistas e intelectuales sus trabajos. Las primeras novelas escritas y publicadas en Miami trataron la nueva realidad de los *gusanos*, los contrarrevolucionarios, el ambiente represivo en la patria, la ausencia de la

25: Cintio Vitier (1921, Florida, EEUU – 2009, La Habana) era un narrador, poeta, ensayista y crítico cubano. Renovó la novelística cubana. En su época, vinculado con el grupo Orígenes, véase: http://www.ecured.cu/index.php/Cintio_Vitier#Bibliograf.C3.ADa_activa (11/10/12).
26: Vitier terminó la primera parte de la obra en 1978, pero la obra completa fue publicada en 1980.

libertad de expresión, la división de familias por razones ideológicas, la desintegración de viejos valores, principalmente los de la iglesia católica, el fratricidio y la deshumanización.

Uno de los primeros en abandonar el país fue el escritor Lino Novás Calvo, quién ya en 1959 buscó asilo político en Colombia y se instaló en Estados Unidos, donde falleció en 1983. En su obra, enfoca la posición de los marginados, cuyo único poder es el de atestiguar los hechos históricos y relata esa posición a través de sus protagonistas. En *Nadie a quien matar* (1968) y *Maneras de contar* (1970) ilustra, entre otros, el motivo del fratricidio, un símbolo de la disolución nacional (véase Lucien, 2006:89-92).

En 1965, después de la clausura de *Lunes de Revolución* y el 'caso Padilla', Guillermo Cabrera Infante decidió abandonar la isla para no volver más. En el exilio publicó la recopilación de textos *Mea Cuba* (1992) y la novela *Vista del amanecer en el Trópico* (1972). Reinaldo Arenas abandonó Cuba años más tarde, por el puerto de Mariel, en 1980. Marginado y penalizado por su homosexualidad, se frustró de la Revolución, se convirtió en uno de sus críticos más fuertes y recontó sus malas experiencias en su autobiografía *Antes que anochezca* (1992) (véase ibidem:93-96).

Como ya se ha mencionado, varios de los intelectuales y artistas marginados optaron por un exilio interior: se quedaron en Cuba sin la esperanza de ver sus obras publicadas, escribiendo en silencio y esperando por mejores tiempos. Fueron hombres como José Lezama Lima, Antón Arrufat o Virgilio Piñera, que se veían al margen de la cultura, cuyas obras no se publicaban porque eran homosexuales, que luego se convirtieron en modelos para otros escritores y hoy día se celebran en toda Cuba como grandes personalidades y grandes artistas (véase Lucien, 2006:99-102).

En la década de los 80 surgió una nueva generación de escritores, que produjo ciertos avances en la novelística de la isla, que optó por un cambio de tendencias. La novela *El Comandante Veneno* (1979) de Manuel Pereira trata el tema de la alfabetización de los campesinos en la sierra, pero ya no se ocupa principalmente en enaltecer el esfuerzo de los brigaderos, sino pone énfasis en las precarias condiciones de vida de los campesinos. El protagonista de *Un rey en el jardín* de Senel Paz (1983) es un joven sensible que habla con las flores. Por lo tanto no es precisamente un típico héroe revolucionario.

Behar destaca que esa generación nueva va incorporando una mayor experimentación lingüística y estructural en sus obras, sin chocar con la política cultural. En comparación con la década anterior, ésa fue mejor para los artistas y escritores, especialmente para

los homosexuales, ya que fueron readmitidos oficialmente todos esos que habían sido excluidos por su orientación sexual (véase Behar, 2009:18-19).

En esa misma década se publicaron varios escritores anteriormente desconocidos, como los alemanes Günter Grass o Heinrich Böll. La industria editorial vivió otro auge, su último antes del Período Especial (véase Strausfeld, 2000:14-15).

A finales de la década, en 1986, comenzó lo que Mesa-Lago denomina el 'Proceso de Rectificación de Errores'. En ese ciclo ocurrieron la eliminación de las granjas privadas, la prohibición de los mercados libres campesinos y del trabajo por cuenta propia, la reintroducción del trabajo voluntario, la expansión del racionamiento y la creación de brigadas de construcción. El optimismo del gobierno no logró expandirse en la población, que sentía cada vez más descontento por la peor situación económica del país. Es probable que Fidel Castro ya preveía la disolución del campo socialista en Europa y decidió independizarse de él, al menos en el campo cultural, como afirma la siguiente observación de Behar:

> "El proceso de rectificación de errores requiere mayor control gubernamental y una estricta ortodoxia ideológica, que contrastaban marcadamente con la tendencia hacia las reformas de tipo liberal que se producían en la Unión Soviética durante el gobierno de Gorbachev." (Behar, 2009:19)

Con la desaparición del CAME (Consejo de Ayuda Mutua Económica), empezó en Cuba lo que Fidel Castro denominó *período Especial en Tiempos de Paz*: disminuyó el comercio exterior notablemente, surgió una escasez de alimentos, de manufacturas y de combustible, en total, la economía cubana fue deteriorada en pocos días tras la caída del bloque socialista europeo. Entre la población se expandió un desencanto, que llevó a la muerte del ideal del Hombre Nuevo. Los problemas sociales, como el ausentismo y el desempleo, resultados de los económicos, frustraron las aspiraciones de gran parte de la población, sobre todo de los jóvenes. El racionamiento extendido a todos los productos dio paso al crecimiento del mercado negro y de las actividades ilícitas. La respuesta del gobierno fue inmediata: reformas. Reformas económicas y la apertura del país al turismo de países capitalistas.

En los años del período Especial la narrativa cubana vivió un nuevo auge, a pesar de los problemas económicos y de publicación, y a los escritores se les denominó Novísimos. La generación de los Novísimos apareció en el campo cultural en la década de los 80 con la intención de abrir un espacio público de discusión, según afirma Ana

Belén Martín Sevillano de la Universidad Complutense de Madrid (véase Martín Sevillano,2002:296) . La producción narrativa de la generación se concentró sobre todo en los géneros testimonial, la narrativa realista, y la ficción de corte ensayístico, que en muchos casos contiene una reflexión filosófica. Los principales difusores de la ficción corta se agruparon en el proyecto *Diáspora(s)*. El proyecto se fundó en 1993 en la capital cubana y era protagonizado por Carlos Alberto Aguilera, Gerardo Fernández Feo, Pedro Marqués de Armas, Rolando Sánchez Mejías, Ricardo Alberto Pérez y Rogelio Saunders, entre otros. Es una narrativa antirealista y, por lo tanto, es antagónica a la novela testimonial. En su narrativa frecuentemente se presenta una metaficción literaria, en sus textos los parámetros de orden y desorden se subvierten con el fin de favorecer reflexiones por parte de los lectores. Los cuentos están protagonizados por figuras que desvían, de una forma significativa, los conceptos establecidos del propio texto, del autor y del lector (véase ibidem:296-298).

Los escritores de esa generación nacieron y se formaron todos después del triunfo de la Revolución y han vivido los altibajos de la Revolución, desde el quinquenio gris hasta la caída del campo socialista europeo. Son testigos de la diferencia entre la historia real, la historia que viven a diario, y la oficial, divulgada a través de los medios de comunicación y la prensa, según declara Mateo Palmer de la Universidad de La Habana (véase Mateo Palmer, 2002:52-53).

Los Novísimos exploran campos temáticos omitidos por las generaciones anteriores. Reaparece el tema del homoerotismo, las experiencias de jóvenes cubanos, alejados en su modo de ser del *deber ser* de la adolescencia cubana, es decir de adolescentes rockeros, frikis, marginados, balseros, la prostitución, el SIDA, las drogas, entre otros.

Su género predilecto, al principio, fue el cuento corto, pero ya a partir de la segunda mitad de la década del 90 se publicaron sus primeras novelas (véase ibidem:52-53). Son precisamente esos temas que se desarrollan de una forma realista en la literatura testimonial. En la literatura testimonial se les da voz a los subalternos[27] y se relatan sus historias (véase: Martín Sevillano, 2002:298).

Jean Franco define el género de la forma siguiente:

"[...] una historia de vida relatada por un miembro de las clases subalternas a un transcriptor que, a su vez, es miembro de la intelectualidad. Pertenece a un género que emplea 'lo referencial' para legitimar la memoria colectiva de los desarraigados, de los sin techo, de los torturados. Este es, también, el género que registra con mayor claridad

27: Los marginados y oprimidos, veáse: Spivak, G.C.1988: Can The Subaltern Speak?

el surgimiento de una nueva clase de participantes en la esfera pública." (Jean Franco, 1996, en: ibidem:298-299).

La principal característica del relato testimonial es el "cambio de sujeto de enunciación" con respecto a la literatura tradicional (véase Martín Sevillano, 2002:299).

En cuanto a los Novísimos cubanos, los protagonistas de sus cuentos son subalternos en el sentido de que su posición social o ideológica los sitúa en los márgenes de la sociedad. Mientras que en América Latina la literatura testimonial era, sobre todo, una literatura de protesta y resistencia, en Cuba fue institucionalizada por la *Casa de las Américas* en 1970. Su objetivo era promover la literatura relacionada a los documentales y diarios surgidos durante el proceso revolucionario. En ese sentido, la literatura testimonial iba mano a mano con el realismo socialista. Los Novísimos entraron en diálogo con la literatura establecida para reformular sus paradigmas y reescribir el género. Retoman los ideales primigenios del género y brindan pensamientos alternativos. Representan discursos tradicionalmente silenciados, como el de las mujeres, de las distintas religiones, de enfermos psíquicos y físicos, de la población de color, de activismos de índole ideológica y política.

En cuanto al cuento, prevalece la inclinación por la fragmentación y la ruptura, lo que le da una nueva y diversa fuerza. Martín Sevillano distingue entre minicuento y micro-relato; el último es, usualmente, marcado por su extrema brevedad y su tendencia por difuminar la acción, los personajes y la tensión. Mientras que el minicuento relata hechos más o menos realistas, el desenlace en un micro-relato se basa en un pensamiento, una idea, y es caracterizado por la ambigüedad (véase ibidem:303-304).

Algunos cuentistas "novísimos" son: Ernesto Santana, Radamés Molina, Rolando Sánchez Mejías, Jorge Luis Arzola, Enrique del Risco o Pedro de Jesús López (véase ibidem:299-310).

El rasgo estilístico de la intertextualidad es uno de los más destacados en las novelas de los Novísimos y, a veces, hasta es llevado a primer plano y tematizado, según afirma Mateo Palmer. Algunas relaciones se establecen con concretas obras y personajes de la literatura cubana, otras establecen relaciones con la propia obra del autor, constituyendo la así llamada auto-intertextualidad. Destaca Mateo Palmer la auto-intertextualidad en la obra de la escritora Ena Lucía Portela (véase Mateo Palmer, 2002:56).

El tema predilecto de los Novísimos parece ser la sexualidad, a la cual los escritores

recurren frecuentemente. Es preciso destacar el sentido emancipador que subyace en este discurso erótico, ya que rechaza la imagen heterosexual y homogénea establecida por la ideología cubana. El erotismo brinda posibilidades de penetrar profundamente a lo más íntimo y privado de los personajes, estableciendo así un contraste con la dimensión social.

En la década de los 90, es decir durante el período Especial, el contraste entre el proyecto utópico y el desengaño surgido entre la población, producto de los problemas de realización del primero, está más evidente y se refleja en la novelística. En general, pocas de las novelas de los Novísimos aluden al desengaño, más bien reflejan con desenfado la nueva y devastadora realidad del período Especial, la cual tratan de hacer menos dramática a través del juego, la burla y la ridiculización.

Reconocidos novelistas de esa época son, por ejemplo, Alberto Garrandés, Ronaldo Menéndez, Ena Lucía Portela, Alejandro Álvarez Bernal, Alberto Garrido y Raúl Aguiar (véase Mateo Palmer, 2002:54-64).

4.3. Revistas cubanas

En el siglo XX las revistas literarias jugaron un papel primordial en la evolución de la literatura hispanoamericana, que culminó en el así llamado *boom*, a partir de la década de los 60, cuyos representantes más famosos son Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes.

En la década de los 40 de ese mismo siglo se fundaron también en Cuba varias revistas literarias que más adelante formarán la oposición abierta o escondida al arte oficial tanto del dictador Fulgencio Batista como del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, puesto que antes del triunfo de la Revolución en la víspera del año 1959 en ese país había una significante escasez de editoriales, las revistas literarias se convirtieron en el vehículo más importante de la propagación de las nuevas tendencias literarias de la época. Además, las revistas no sólo les posibilitaron a los escritores identificarse con ciertas corrientes literarias y políticas, sino también a promover sus ideas e ideales (véase Davies, 1997:117-118).

Entre las revistas literarias resalta *Orígenes*, fundada en 1944 (véase Luis, 2003:19). Fueron hombres tan conocidos y, en ciertas épocas, marginados como José Lezama Lima, Alfredo Lozano, José Rodríguez Feo, Virgilio Piñera, Eliseo Diego y la escritora

Fina García Maruz. La revista es una prueba de la armónica convivencia de los principios cristianos con el pensamiento del filósofo español José Ortega y Gasset. “Roberto González Echevarría interprète ces solides liens entre les intellectuels cubains et espagnols comme une affirmation de l'hispanité, ressentie alors comme l'un des fondements de l*a cubanía*, hostile à l'influence des Etats-Unis.” (Lucien, 2006:55).

En las obras de los integrantes del grupo *Orígenes* la afirmación de la *cubanía* se manifiesta en la reivindicación tanto de las raíces españolas como de los personajes heroicos de la lucha por la independencia, sobre todo, de José Martí.

Frustrados en el dominio político, esos escritores se propusieron explorar nuevas vías espirituales y artísticas para recuperar sus voces literarias. Su preocupación principal se dirigió hacia la expresión de valores espirituales. Todos ellos meditan sobre la *cubanía* y descuidan por completo cualquier interés por lo folclórico y el costumbrismo literario (véase ibidem: 55-56). Confirma Luis: “*Orígenes* representaba la frustración política del momento. Ya no se buscaba el ensayo político de otros tiempos sino la esencia de Cuba por medio de la metáfora.” (Luis, 2003:19-20).

En el memorable año 1953 – año del Moncada – José Rodriguez Feo rompió con *Orígenes* y, apoyado por Virgilio Piñera, formó otra revista literaria: *Ciclón*. Esa revista era provocativa e iconoclasta desde su primer número, en el cual se publicó una traducción de *Les cent vingt journées de Sodome* del Marquis de Sade con el fin de desafiar la dictadura de Fulgencio Batista (véase Lucien, 2006:59). Su contenido era más social y político, en comparación con *Orígenes*, y atacaba los valores de la época protestando de esa forma contra la sociedad (véase Luis, 2003:20).

La revista más revoltosa y opuesta al régimen dictatorial fue, sin embargo, *Nuestro Tiempo*, fundada en 1952[28], el mismo año del golpe de Estado llevado a cabo por Batista. Ésa era la revista de los jóvenes comunistas del *Partido Socialista Popular* (PSP), en la cual colaboraron poetas, artistas del cine y del teatro, músicos y artistas plásticos. Su carácter netamente político y activista la convirtió en lo opuesto de *Orígenes*.

Era la época de la plena guerra fría, sin embargo, esos jóvenes militantes se esforzaron por sensibilizar a la nación cubana por su opinión contra el “imperialismo yanqui” reivindicando el nacionalismo a través del concepto de la *cubanía*, el cual más adelante se convertirá en uno de los fundamentos de la Revolución cubana.

28: Según Luis, la revista Nuestro Tiempo se fundó en 1954, es decir, dos años más tarde de la fecha propuesta por Lucien (véase Luis, 2003:20).

En el editorial del primer número de *Nuestro Tiempo*, los integrantes de la revista declaran su posición: “Inquietar al pueblo frente al espectáculo de la creación artística […] sacudir la indiferencia de unos, la inhibición de otros, contagiando a todos con nuestro entusiasmo.” (Lucien, 2006:60).

En los primeros años después del triunfo de la Revolución, las revistas literarias volvieron a vivir un gran auge. La más notable fue *Lunes de Revolución*, dirigida por Guillermo Cabrera Infante. *Lunes de Revolución*, el suplemento literario del periódico *Revolución*, órgano del M-26, no era simplemente una revista literaria. Acogía en sus brazos los ideales, la unión, la alegría y el entusiasmo de los primeros años después del triunfo de la Revolución. Se entregaba por completo a la tarea de crear una nueva cultura, una cultura de libre expresión, de libre pensamiento y de libre difusión. En sus páginas se recopilaban nombres cubanos tan famosos como Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, Heberto Padilla, Lydia Cabrera, Nicolás Guillén, Severo Sarduy y Virgilio Piñera, pero también los de Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Albizu Campos, René Marqués, Blas de Otero, Juan Goytisolo, Ernest Hemingway, Graham Greene, Richard Wright, Vladimir Mayakovski, Henri Alleg, Jean Paul Sartre, Nazim Hikmet, Hermann Broch y muchos más.

Los directores querían acercar al pueblo, a la masa cubana, no sólo el arte cubano, sino también el arte universal, por lo cual se publicaban numerosas y extraordinarias traducciones de varios idiomas extranjeros. Se imprimían ensayos literarios de todas partes del mundo, textos literarios, textos sobre música, artes plásticas, ballet, arquitectura, cine, historia, fotografía y agricultura. Ya que no se hacía prácticamente ninguna distinción entre arte y política, también se publicaban ensayos de Fidel Castro, Ernesto Guevara, Karl Marx o Carlos Rafael Rodríguez (véase Luis, 2003:9-10).

En cambio a otras revistas literarias de la región y del mundo, *Lunes de Revolución* no promovía una determinada filosofía, sino atrajo a escritores de diversas ideologías, géneros y generaciones. “ El deseo de escribir e identificarse con la Revolución eran los factores más sobresalientes que atrajeron a los escritores a *Lunes*. Ambos, la revista y el periódico, contribuyeron a una nueva manera de pensar que intentaba destruir los viejos valores para crear otros.” (ibidem:20).

La revista se fundó en el período del *boom* latinoamericano, en el cual floreció la actividad literaria en el continente y con ese auge de la literatura latinoamericana incrementó el número de revistas. *Lunes de Revolución* se publicó durante dos años y medio, desde el 23 de marzo de 1959 hasta el 6 de noviembre de 1961. Su función

fundamental era la promoción de la cultura en la Cuba postbatistiana. Los directores de la revista se propusieron crear una revista moderna que incorporase las ideas artísticas y literarias del momento, que a la vez participase y se adaptase a los valores del Movimiento 26 de Julio (véase ibidem:20-23).

En el primer número de la revista, los directores expusieron sus convicciones bajo el título *Una posición*:

> "Nosotros, los de Lunes de Revolución pensamos que ya es hora de que nuestra generación […] tenga un medio donde expresarse, sin comprometerse con pasadas posiciones ni con figuras pasadas […] Hasta ahora todos los medios de expresión habían resultado de vida demasiado breve, demasiado comprometidos, demasiado identificados. […] Ahora la Revolución ha roto todas las barreras y le ha prometido al intelectual, al artista, al escritor integrarse a la vida nacional, de la que estaban aislados. Creemos – y queremos – que este papel sea el vehículo – o más bien el camino – de esa deseada vuelta a nosotros." (ibidem:23)

Como ya se ha mencionado, la revista se clausuró en 1961, tras el incidente con *P.M.*

Poco tiempo después, los intelectuales cubanos en el exilio exterior trataron de colaborar, publicar y criticar. En septiembre de 1964 Mauricio Fernández fundó la revista *Cuadernos Desterrados* en Miami, revista que reunió a la primera generación de exiliados. Nunca tuvo más de una docena de colaboradores y, notablemente, su impacto principal no se concentraba en Miami, sino en América Latina. En sus once números los colaboradores reflejaron las preocupaciones del mundo y la literatura del momento, el papel del intelectual en la sociedad, el compromiso artístico, la relación entre el arte y la libertad y el papel del intelectual en el exilio. Después de haber cambiado su nombre dos veces – primero a *Cuadernos Del Hombre Libre* y luego a *Cuadernos 66* – la revista dejo de publicarse en 1967 por falta de recursos económicos. Entre 1965 y 1969 se publicó la revista *Nueva Generación* (dirigida en Miami), dirigida por José S. Prince y de tendencia 'social-cristiana'. Luego, entre 1970 y 1971 salieron a la luz dos números de la revista *El Alacrán Azul* (dirigida en Miami), donde Cabrera Infante, Lydia Cabrera, el poeta Eugenio Florit y Calvert Casey publicaron varios artículos y obras literarias. La revista más famosa de los exiliados cubanos fue, sin embargo, *Mariel* (dirigida en Miami), que salió trimestralmente entre el verano de 1983 y el invierno de 1985. Fue dirigida por Reinaldo Arenas, Juan Abreu y Reinaldo García Ramos. En sus artículos denunciaron las medidas tomadas por el gobierno cubano contra los homosexuales, publicaron obras de escritores que se habían quedado en Cuba en un exilio interior, sus propias obras y traducciones de poemas de T.S. Elliot o

Aimé Césaire (véase Lucien, 2006:96-98).

4.4. Literatura comprometida

A principios del siglo pasado surgió una aglomeración de corrientes literarias que se unieron bajo el término *vanguardia*. Las primeras manifestaciones vanguardistas en América Latina surgieron entre los años 1916 y 1935, después de esa época hubo un desplazamiento de sensibilidades y un aumento en el papel social del autor. Las vanguardias se opusieron abiertamente a la tradición literaria establecida y buscaron nuevas formas de expresión. Sus convicciones las publicaban en los numeroso manifiestos difundidos por revistas literarias como *Martín Fierro* (Argentina), *Contemporáneos* (México), *Amauta* (Perú) y *Revista de Avance* (Cuba) (véase Verani, 2006:138-140, 141).
Videla de Rivero destaca la distinción entre vanguardia artística y vanguardia revolucionaria en lo político-social (véase Videla de Rivero, 1994:161). Los miembros de la primera eran defensores del arte puro, como el chileno Vicente Huidobro, autor del primer manifiesto en el continente *Non serviam* (1914). Aquí desarrolla su nuevo credo poético, afirma su independencia de la naturaleza y la obligación del poeta de inventar nuevos mundos, como también destaca Verani (véase Verani, 2006:142).

> "El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente *a* la naturaleza. […] *Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. […] pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas." (Huidobro, 2009:29, acentuación en el original)

El peruano José Carlos Mariátegui fue un importante defensor de la corriente opuesta, pertenecía a los escritores revolucionarios, decididos de cambiar las injustas estructuras políticas, sociales y económicas, razón por la cual convirtió su literatura en un instrumento de la política (Videla de Rivero, 1994:161,168). En su manifiesto *Arte, revolución y decadencia* (1926) postula la estrecha relación entre el arte y la sociedad. Según su interpretación, la vanguardia no es solamente una manifestación de un arte nuevo revolucionario, sino también la de la decadencia de la sociedad burguesa (véase ibidem:169-170).

"La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos. […] La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. […] Las escuelas se multiplican hasta lo infinito porque no operan sino fuerzas centrífugas. […] En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir." (Mariátegui, 2009:167)

En Cuba, el poeta *negrista* Nicolás Guillén publicó, después de sus dos primeros libros *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931), *West Indies Ltd.* (1934), que contiene una poesía abiertamente política y demuestra un preocupación por los prejuicios raciales y la injusticia económica. Inició en la región caribeña la función de la literatura como protesta social (véase Verani, 2006:153). "[L]a Vanguardia sociopolítica […] subraya no sólo la idea de la interdependencia de arte y sociedad, sino también la doctrina del arte como instrumento de la acción y la reforma social." (ibidem:154).

5. Análisis formal de las tres novelas

5.1. Los autores

Alejo Carpentier nació en 1904 en La Habana de un padre francés y una madre rusa. En 1922 empezó a trabajar como periodista y un año más tarde se unió al *Grupo Minorista*, un grupo de artistas cubanos de la vanguardia. En 1926 ese grupo publicó su *Manifiesto Minorista*, en el cual expresó sus principios rebeldes, razón por la cual el entonces dictador Gerardo Machado[29] los detuvo. En la prisión Carpentier escribió la primera versión de su novela *¡Écue-Yamba-Ó!*. En 1928 logró escaparse de Cuba e instalarse en París, donde se acercó aún más al surrealismo. También en el exilio se dedicó al periodismo y la literatura. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, volvió a Cuba, donde publicó, entre otras, *El reino de este mundo* (1949), *Viaje a la semilla* (1944), *La música en Cuba* (1946) y *Los pasos perdidos (*1953). En esos años viajaba frecuentemente y no fue hasta 1959 que volvió definitivamente a Cuba, donde se comprometió con la creación de una nueva cultura revolucionaria. En 1966 volvió a París como colaborador de la embajada cubana en esa ciudad. En la década de los 70 publicó sus últimas novelas, *El recurso del método* (1974), *Concierto barroco* (1974), *La*

29: Gerardo Machado Morales (1862-1940), presidente desde 1925, dictador desde 1929, conocido por su régimen violento, después de una huelga general en 1933 perdió el control sobre las fuerzas armadas y se refugió en Estados Unidos, véase Zeuske, 2002:167.

consagración de la primavera (1978) y *El arpa y la sombra* (1979). Falleció en 1980 en París (véase Herlinghaus, 1991:171-175).

Cristina García nació en 1958 en La Habana, pero ya tres años más tarde la familia emigró a Estados Unidos. La Revolución dividió a la familia – puesto que unos apoyaban al nuevo gobierno, mientras que otros se convirtieron en sus fervientes opositores. García creció bilingüe en Queens, Nueva York. Es una de las representantes de la primera generación de cubano-americanos. Hasta ahora ha publicado dos novelas en inglés, *Dreaming in Cuban* (1992) y *The Agüero Sisters* (1997) (véase Herzog, 2003:149-150).

Lourdes de Armas nació en 1960 en La Habana y estudió Derecho y Teología. Ganó varios premios de literatura tanto nacionales como internacionales. Sus cuentos han sido publicados en revistas cubanas y extranjeras, algunos fueron traducidos al italiano. Actualmente vive en su ciudad natal.[30]

5.2. El contexto de las novelas

Para entender a fondo las tres novelas aquí analizadas es preciso situarlas en su contexto socio-político. ***La consagración de la primavera*** de Carpentier fue publicada por primera vez en 1979, el año 20 de la Revolución. Carpentier entonces ya era un escritor reconocido y colaborador activo en la política cultural cubana. Esta novela suya es *un canto a la Revolución*. En cuanto al contenido y la representación de la Revolución Carpentier sigue la corriente oficial, de la cual ya se ha hablado en el capítulo anterior, pero en cuanto al estilo queda fiel a sus propios conceptos. El lenguaje de Carpentier es lleno de metáforas, símiles, imágenes e ironía. En su obra une el argumento con las artes plásticas, la música, la arquitectura y teorías del arte. Frecuentemente utiliza un vocabulario especializado de esos campos. Su destinatario es un lector *doctus*, un lector que tenga por lo menos conocimientos básicos de las artes, y no la masa de la población, por lo tanto la obra no se puede considerar una que pertenezca a la corriente literaria del realismo socialista, aunque sí es una novela realista. Por la posición del texto hacia la Revolución y la representación del decaimiento de la burguesía y el arte tradicional, esta novela es un reflejo de la teoría lukásciana, como se verá más adelante, pero por su forma, una forma verdaderamente artística sigue la premisa del marxista italiano Antonio Gramsci: “Die Kunst erzieht als

30: La biografía fue tomada de la presente edición de la novela *Marx y mis maridos.*

Kunst, nicht aber als 'erzieherische Kunst', denn in diesem Falle ist sie nichts, und das Nichts kann nicht erziehen." (Gramsci, 1983:110). Carpentier está consciente del papel educativo del autor y lo ejerce sin descuidar de la elaboración artística de su obra literaria.

Dreaming in Cuban de Cristina García fue escrito en un contexto político-cultural diferente. Es la obra de una cubano-americana y una de las primeras manifestaciones de una literatura étnica. Es una novela realista, entremezclada con elementos mágicos. Dichos son las conversaciones telepáticas y diferentes ceremonias de la religión sincretista conocida como *santería*.

Según la definición del teórico Homi K. Bhabha, esta obra se puede incluir en el gran contexto de la literatura poscolonial:

"Postcolonial perspectives emerge from the colonial testimony of Third World countries and the discourses of 'minorities' within the geopolitical divisions of East and West, North and South. They intervene in those ideological discourses of modernity that attempt to give a hegemonic 'normality' to the uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, peoples." (Bhabha, 1994:245-246)

Como se verá más adelante, esta novela de García tematiza la lucha por una identidad cultural híbrida de una generación joven viviendo en un mundo de un diferente origen cultural. Aunque la búsqueda de una identidad cultural parezca, en una época tan globalizada como lo es la nuestra, superflua, afirma Bhabha que "[c]ulture as a strategy of survival is both transnational and translational." (ibidem:247). La cultura es *transnacional* debido a que discursos poscoloniales contemporáneos originan en historias específicas de dislocación cultural. Es *translacional* a causa de la complejidad del término cultura en el mundo de deslocación y globalización (véase ibidem:247-248). En *Dreaming in Cuban*, como se verá más adelante, se enfoca la lucha por una cultura propia e híbrida del *otro* en el contexto político y el migratorio. En el primer caso, son las voces de los oponentes a la Revolución y, en el segundo, los cubanos criados en Estados Unidos. A pesar de que Cristina García creció en Nueva York y escribió su novela en inglés, la obra forma parte de la cultura cubana, puesto que trata explícitamente de la *cubanía* en un sentido ortiziano.

Lourdes de Armas pertenece a la generación de los Novísimos, de la cual ya se ha hablado en el capítulo anterior. Su narrativa es realista, de una forma y un lenguaje simple, tal como se practican en los talleres de escritura. ***Marx y mis maridos*** es una

reflexión filosófica y, además, tiene rasgos de la literatura testimonial, puesto que se da voz a las mujeres, que como se verá más adelante todavía ocupan un lugar inferior en la jerarquía de la sociedad cubana. La novela evidencia la historia oficial de varias décadas de la Revolución y sus altibajos cotidianos. Dentro de la obra es implícita la crítica feminista, aunque sobresale la absoluta ausencia de parolas feministas. Es una narración destinada al público, puesto que, al final, la protagonista Lucía se dirige al lector y a la real vida en Cuba, y, por lo tanto, es preciso destacar *lo real* dentro de la novela. Al final de la obra, la autora y la narradora son idénticas y esperan una reacción en la vida real. La ficción traspasa a la realidad con una frase sútil: “Yo: No sé lo que vaya a pasar cuando publique esta novela.” (Armas, 2010:190). La autora/narradora ejerce en su relato una crítica de la política oficial cubana y reclama una reacción de la misma.

La novela *Marx y mis maridos* se puede situar en la tradición francesa de la *autofiction* (autoficción). El término se introdujo en el mundo literario en 1977, en el prólogo de la novela *Fils* del francés Serge Doubrovsky. La autoficción establece un pacto de veracidad entre el lector y el escritor, un pacto que pone énfasis en la intencionalidad de la obra frente a la veracidad, según afirma Sébastien Hubier: “ On le voit, l'autofiction serait donc, elle aussi, une affaire de pacte de vérité. Mais avec la certitude que celle-ci n'est jamais qu'une intention et non une réalité.” (Hubier, 2003:121). En la autoficción el autor, el narrador y el protagonista comparten la misma identidad onomástica, situada siempre dentro de una obra de ficción. Este género literario se caracteriza por la unión de la ficción con la referencia al mundo real y por la dificultad de distinguir entre el sujeto expuesto y el que expone, ya que el propio autor irrumpe en su ficción. La autoficción se puede ver como una reorganización de las experiencias personales llevada a cabo por el mismo escritor (véase ibidem:121-122). Escribe, en lo referente a esta definición del término, Serge Doubrovsky:

“[L']homonymat auteur-narrateur-personnage donne à ce texte un statut qui l'inscrit dans un pacte autobiographique. À y regarder de plus près, cependant, un 'je référent' (au présent) ne raconte pas l'experiénce d'un 'je référé' (au passé), ce qui est la structure normale d'une narration autobiographique. […] L'énonciation et l'énoncé ne sont pas séparés par un nécessaire intervalle, mais simultanés.” (Doubrovsky, 2010:387)

Destacan importantes diferencias entre la autoficción y la autobiografía: Mientras que la autobiografía sigue una cronología temporal, la autoficción rompe esa misma al relatar

episodios de la vida siguiendo asociaciones o el *stream of consciousness* (la corriente de la conciencia). El objetivo de la obra autoficcional no es el de narrar acontecimientos reales del pasado del autor/narrador/protagonista, sino de explorar el *yo* (véase Hubier, 2003:122-123). La invención de nuevas experiencias y características del *yo* es, para el autor, una forma de explorar y descubrir su identidad y su personalidad profundamente, afirma Hubier:

> "L'autofiction […] fait de la fictionnalisation du *moi* un moyen d'atteindre la vérité existentielle du sujet. Pénétrée des défaillances de la mémoire et des extraordinaires pouvoirs de l'imagination, elle se révèle être une méthode fascinante d'exploration des différentes couches du *moi*. Et, *ipso facto*, une technique inédite d'expression vraie se soi-même." (ibidem:125, acentuación en el original)

En cuanto a *Marx y mis maridos*, la novela sigue la definición de la autoficción hecha por Doubrovsky: "Fiction, de faits et d'événements strictement réels." (Doubrovsky, 2010:390). Como se verá más adelante, Armas sitúa su novela en las décadas del 80 hasta aproximadamente el año 2000. Menciona directamente o hace alusiones a acontecimientos históricos, reformas económicas, instituciones cubanas y discusiones públicas reales. La novela no tiene una cronología estricta, sino que la autora/narradora relata episodios de su vida, siguiendo su *stream of consciousness* y sus asociaciones. Frecuentemente, hay saltos considerables en el tiempo relatado y la narradora no precisa por qué se dan o lo qué pasa en el intermedio. Ella explica sus actitudes y convicciones anteriores, criticándolas implícitamente a menudo, pero lo hace ya poco tiempo después de que hayan sucedido. Refleja, por ejemplo, sus expectativas de y su comportamiento en un matrimonio en el momento de firmar la sentencia de divorcio. Es decir, la narradora no recuerda un pasado remoto, sino uno reciente. "Ser una mujer casada es algo muy serio, ya las cosas cambian. Pensaba en las palabras de mi madre mientras ponía la firma sobre la sentencia de divorcio." (Armas, 2010:71). Queda por acentuar, como último, que el nombre de la protagonista (Lucía) y el de la autora (Lourdes) no son idénticos; se parecen por el comienzo "Lu". Doubrovsky, en cambio, sí ha utilizado su propio nombre en su obra, según explica:

"Dans *Fils*, mon nom apparaît peu à peu, sous forme d'initiales sur un cartable, *J.S.D.*, puis dans la mise en abyme d'un double prénom, *Julien-Serge*, enfin par l'appellation *Professor Doubrovsky*, arrivé à mon bureau de New York University." (Doubrovsky, 2010:385).

Es preciso destacar que la intención de la autora, una revisión crítica de la Revolución, el rechazo de la misma y la virada a la religión como nueva ideología es la de una, para decirlo en palabras de Gramsci, “politischen Opportunist[in]” (Gramsci, 1983:112) puesto que tal representación y crítica está de moda en Cuba. Además, el nivel artístico de su novela no es muy elaborado. Se reduce a un simple reflejo de la realidad, sin mucha preocupación por la forma, y bien podría ser el relato autobiográfico de la vecina sobre una taza de café. A cambio de las novelas de Carpentier y García, que constan de una profundidad literaria y filosófica, el objetivo de la obra de Armas queda demasiado evidente al lector, sin que ese precise de ejercer mucha interpretación por su propia parte. Por lo tanto no es de extrañar que la novela, como obra literaria, no ofrezca tanto placer al lector como las dos anteriores. Ya constató Gramsci:

“Es ist ausgeschlossen, daß ein Werk aufgrund seines moralischen und politischen Inhalts schön sei oder allein aufgrund seiner Form, mit welcher der abstrakte Inhalt verschmolzen und identifiziert ist. Man kann auch untersuchen, ob ein Kunstwerk nicht gescheitert ist, weil der Autor von äußeren, praktischen, d.h. unechten, unaufrichtigen Besorgnissen abgelenkt worden ist.” (ibidem:111)

Armas enfoca demasiado su objetivo político y descuida el nivel artístico de su obra, hecho que disminuye considerablemente el valor de la novela *Marx y mis maridos*.

5.3. El contenido

Los protagonistas de ***La consagración de la primavera***, el cubano Enrique y la rusa Vera, se conocen en la España de la Guerra Civil. El primero es un feroz defensor del marxismo, luchando en las Brigadas Internacionales, la segunda es una bailarina apolítica, que desde su niñez se siente perseguida por las revoluciones. Al comenzar la Segunda Guerra Mundial los dos huyen juntos a Cuba, dejando atrás las atrocidades del fascismo europeo. En Cuba, el arquitecto Enrique se sumerge cada vez más en el mundo decadente de la alta burguesía cubana, de la que proviene, mientras que Vera se va alejando cada vez más de la misma. En el Vedado abre un escuela de baile para las señoritas de la buena sociedad, pero con ésas no logra satisfacer sus proyectos artísticos. En casa del famoso cantante Bola de Nieve, Vera llega a conocer los bailes afrocubanos y queda estupefacta ante las habilidades de los bailarines. Abre otra escuela de baile, esta vez en el barrio marginal La Habana Vieja, donde prepara una

nueva interpretación del ballet *La consagración de la primavera* del compositor ruso Igor Stravinsky junto con los bailarines afrocubanos y unas muchachas blancas. Inconscientemente, Vera se va alejando de sus posturas apolíticas y acercándose a la Revolución que ya se está luchando en la Sierra Maestra. En Enrique vuelven a despertarse los antiguos ideales revolucionarios y él se une a la lucha clandestina en La Habana, pero pronto lo vence el miedo a las represalias de Batista y se refugia en Venezuela. Tras el Triunfo de la Revolución y con la entrada de Fidel Castro, Ernesto "Che" Guevara, Raúl Castro y Camilo Cienfuegos en La Habana, Enrique vuelve a su patria.

Al final de la novela, los dos protagonistas logran realizar sus ideales artísticos en la Revolución. A Enrique se le ofrece la oportunidad de proyectar edificios útiles y liberar sus ideas arquitectónicas. Vera vuelve a las preparaciones del ballet *La consagración de la primavera* con sus bailarines afrocubanos y blancos y, esta vez, con la perspectiva de poder estrenarlo en Cuba, puesto que la discriminación racial ha sido aniquilada con el triunfo de la Revolución.

En su novela ***Dreaming in Cuban***, la cubano-americana Cristina García relata la historia de tres generaciones de la familia cubana del Pino, concentrándose en las protagonistas femeninas. La narración no sigue una cronología ni tiene una sola voz; son la voces de primera persona de Pilar y Herminia, las cartas de Celia, y una voz omnisciente. Las tres se entremezclan a lo largo de la novela y nos permiten a los lectores entrar en la vida de la familia del Pino, una familia dividida.

Celia, su hija Felicia, sus nietos las gemelas Luz y Milagro e Ivanito viven en Cuba, Lourdes, la mayor hija de Celia, su marido Rufino y su hija Pilar en Nueva York. Jorge, el marido de Celia, también abandona Cuba y se va a Nueva York al enterarse de que padece de cáncer. Durante el relato fallece en los Estados Unidos. Javier, el hermano de Felicia y Lourdes, está ausente en la mayor parte del relato, puesto que se encuentra en Checoslovaquia donde enseña química en la universidad. Después de que su esposa, la checa Irina, decide dejarlo, vuelva a Cuba y se entrega al alcohol. Termina muriendo refugiado en las montañas.

Celia es abandonada por su primer amante, Gustavo, un español, y, poco después de su boda con Jorge, ése la deja sola en La Habana con su madre y hermana para viajar por Cuba y vender aspiradoras norteamericanas. Las dos mujeres torturan emocionalmente tanto a Celia que ella rechaza a su recién nacida hija Lourdes. Jorge la ingresa en un sanatorio, donde la tratan con terapia de choque eléctrico. Tras su salida,

Jorge, Lourdes y Celia se mudan a Santa Teresa del Mar, cerca de La Habana, donde Celia pare a Felicia y Javier.

A los quince años Felicia decide trasladarse sola a La Habana, donde se prostituye y conoce a su primero marido, Hugo Villaverde. Del matrimonio no salen solamente los tres hijos Luz, Milagro e Ivanito, sino también el estado inestable de Felicia. Después de que Hugo la contagia con sífilis, ella se va enclaustrando más y más en su propio mundo y sus depresiones, que culminan en un intento de suicidio. Finalmente, Felicia acude a la religión afrocubana, la santería, pero ni ésa la puede salvar y Felicia fallece.

Celia, una abnegada revolucionaria, dedica su vida a El Líder, una alusión directa a Fidel Castro, aislándose así del mundo y sus pasados dolores.

Lourdes, ferviente anti-fidelista, se exilia ya en la década de los 60 del siglo XX en los Estados Unidos y guía a su pequeña familia hasta Nueva York, lejos del enclave cubano de Miami. Ahí se convierte en convencida capitalista y nacionalista norteamericana que, abriendo dos pastelerías exitosas, cumple su sueño americano. Por razones políticas, aparentemente, se aleja de su madre Celia y entra en conflicto con Pilar, la cual busca su identidad entre su pasado en Cuba y su presente en Nueva York.

Al final de la novela, las dos, madre e hija, viajan brevemente a Cuba, donde presencian el suicidio de Celia y la salida de Cuba por el puerto de Mariel de Ivanito. Antes de su muerte, Celia le confía a Pilar sus cartas de amor y su historia para que ésa las guarde del olvido.

Pilar representa a la tercera generación, a la generación de los cubanos nacidos o criados en Estados Unidos, influidos por el exilio de sus padres, pero sin una propia memoria de Cuba, la generación de los cubano-americanos, a la cual la misma escritora, Cristina García, también pertenece (véase Alvarez-Borland, 1994:47).

La novela ***Marx y mis maridos*** consta de siete capítulos y un epílogo. Cada capítulo es dedicado a uno de los maridos de la protagonista Lucía, con excepción de Jose [sic!], el primer novio de la muchacha, que juega un papel primordial en los primeros dos capítulos de la novela.

El lenguaje es claro y refleja la orientación ideológica del momento de Lucía. Es decir, al describir sus años de fuerte creencia marxista, la narradora en primera persona se prevale de una retórica revolucionario-comunista. Al final de la novela, la protagonista se convierte en una persona más espiritual y religiosa, lo que también se percibe en su elección de palabras.

Al principio de la novela nos encontramos aproximadamente a finales de la década de

los 70, cuando la narradora en primera persona, Lucía, es adolescente y experimenta su primer amor. La escritora no precisa las fechas, mas insinúa la época relatada. Lucía y Jose viven su primer noviazgo en los primeros años después del triunfo de la Revolución. Mientras que entre muchos de los cubanos reina la euforia por el proceso revolucionario y sus logros, otros anhelan ya los tiempos anteriores, con su abundancia y su vida burguesa. La familia de Jose, abiertamente en contra del gobierno revolucionario, decide solicitar la salida del país. Cuando en la universidad se enteran de eso, suspenden a Jose y a su hermano de ahí, después de que una multitud de estudiantes los ataca verbalmente. Los vecinos de su barrio demuestran la misma antipatía: se reúnen frente a su casa, con carteles y huevos, para manifestar en contra de los *gusanos* – los cubanos que prefieren irse a países capitalistas. Cuando, por fin, la familia de Jose se va a Estados Unidos, Lucía queda devastada. Se sumerge en su trabajo de secretaria y sufre bajo las miradas acusadoras de sus colegas, debidas a conexiones con un *gusano*. Lucía asiste a las clases obligatorias de marxismo. Progresivamente, va incorporando los ideales marxistas y enamorándose de su profesor, Ernesto. Los dos se casan y tienen un hijo, Ernestico. Mientras que Lucía, cada vez más asimilando esos ideales, se convierte en militante de la UJC, la Unión de Jóvenes Comunistas, realiza que Ernesto no actúa como un *hombre nuevo* guevariano, razón por la cual decide divorciarse de él.

Un tiempo después de su divorcio, conoce al militar Javier, un subalterno obediente, con quien se casa. Viven felices los cuatro, Lucía, Javier, Ernestico y la recién nacida Laura, hasta la proclamación del Período Especial en Tiempos de Paz. De nuevo, le toca a Lucía sola luchar por la supervivencia de su familia. De nuevo, se divorcia de su marido. Pronto conoce a Freddy, un licenciado de Derecho, que trabaja en diferentes negocios ilícitos. Además, es creyente de una religión afrocubana. A los tres meses de casados, Lucía le pide divorcio, debido a los celos exagerados de Freddy. Durante el Período Especial la protagonista va perdiendo la fe en el marxismo.

Debido a las reformas económicas Lucía consigue un trabajo de secretaria en una empresa extranjera y conoce a su cuarto y, último, marido Carlos. De él también se divorcia y se dedica a la literatura. Ya no cree en el marxismo, y su interés por la religión y el esoterismo crecen.

5.4. La estructura

La consagración de la primavera es, en palabras de Pérez Blanco de la Universidad Complutense de Madrid, un canto a la Revolución cubana (véase: Pérez Blanco, 1980:1). En esta novela histórica los ideales políticos y artísticos de Alejo Carpentier llegan a unirse bajo el lema "el socialismo, libertador de la cultura y el arte", una exposición del concepto de Revolución del propio autor. !!!

Las dos voces narrativas coinciden con los dos protagonistas: Vera es la narradora central en primera persona, cuyas partes semejan, parcialmente, a un monólogo interior y, en algunas ocasiones, evocan características de la corriente de conciencia. Enrique, también es un narrador central en primera persona, cuyos pensamientos y sensaciones nos están transmitidas en gran parte a través del estilo indirecto libre. Los dos narradores diegéticos se alternan por capítulo y, mediante la confluencia de las perspectivas, transmiten una descripción más objetiva de los acontecimientos históricos relatados en la novela y la evolución de los protagonistas. En cuanto a la temporalización de la obra, queda por destacar que el tiempo, que abarca la novela empieza en aproximadamente 1917, año de la Revolución Rusa, y termina en 1961, tras el triunfo de los cubanos en Playa Girón. El tiempo relatado, sin embargo, no comienza hasta 1939 con el fin de la Guerra Civil Española y el estallo de la Segunda Guerra Mundial. El relato primero, que abarca los años 1939 hasta 1961, es narrado en un tiempo lineal, interrumpido de numerosas analepsis homodiegéticas, que relatan las vidas de Enrique y Vera antes de su encuentro en España. Son frecuentes, además, escenas, resúmenes, sobre todo en lo referido a distintos acontecimientos históricos, y ralentizaciones. Diferentes ciudades juegan un papel importante en la novela: Bakú, San Peterburgo, Londres, Paris, Benecassim, Caracas, Baracoa. Las principales, sin embargo, son La Habana y Nueva York.

Al lado de los protagonista narradores, hay numerosos personajes secundarios (Mirta, una alumna de Vera, Calixto, un bailarín afrocubano, Gaspar, un militante comunista, Teresa, la prima de Enrique y la Condesa, la tía de Enrique y representante de la alta burguesía cubana). Todos de ellos son simples, definidos a través de su afiliación a o rechazo de la Revolución. Entre los personajes ficticios se mezclan algunos históricos, que se mantienen en el trasfondo y no participan activamente en la acción principal: Gerardo Machado, Fulgencio Batista, Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y Ernesto Guevara, entre otros.

Son interesantes las correlaciones estéticas, que giran alrededor de las parejas opuestas cultura/Revolución y decaimiento/burguesía. Todo lo relacionado con la Revolución, como se verá más adelante, está relacionado con el arte moderno y la realización artística. En cambio, todo lo referido a la burguesía y el orden tradicional en Cuba tiene la connotación de decaimiento y precipicio.

También en ***Soñar en cubano*** (*Dreaming in Cuban*) tenemos una confluencia de perspectiva de varios narradores. Pilar y Herminia son dos narradores centrales en primera persona, el tercero es un narrador personal, un narrador heterodiegético, que nos relata las historias de Lourdes y su hermana Felicia, aplicando frecuentemente el estilo indirecto libre. Otro narrador central es Celia en las cartas dirigidas a su primer amante, el español Gustavo, en las que se dirige directamente a él. La diversidad de narradores nos ofrece a nosotros los lectores una perspectiva múltiple y más objetiva de las protagonistas y, además, nos permite una mirada intrínseca tanto al mundo de los cubano-americanos como de los cubanos en la isla.

El tiempo relatado en la novela abarca aproximadamente los años 1940 hasta 1980, sin embargo, queda por destacar que el relato primero se desarrolla solamente en los últimos ocho años, de 1972 a 1980. Las épocas anteriores se transmiten a través de las cartas de Celia, recuerdos de las protagonistas (analepsis homodiegéticas) y las conversaciones telepáticas entre Celia y Pilar. Como en las otras dos novelas, no se precisan las fechas, sólo nos podemos orientar mediante alusiones a acontecimientos históricos. La excepción son, en *Dreaming in Cuban*, las cartas de Celia, que llevan fechas exactas.

Las protagonistas son Celia, Lourdes y Pilar – tres generaciones de mujeres de una familia. Los personajes secundarios se dividen en personajes simples y complejos; entre los primeros se encuentran Herminia, Luz y Milagro, Javier, Rufino y Hugo. Entre los segundos hay que nombrar a Felicia e Ivanito y Jorge. Al lado de esos personajes ficticios nos enfrentemos a menudo con un personaje histórico llamado en la novela *El Líder*, quien, como en *La consagración de la primavera* no actúa activamente, sino se mantiene en el trasfondo. El Líder es una paronomasia de Fidel Castro. Resulta interesante que Carpentier se atreva mencionar al líder de la Revolución por el nombre en su novela y García no.

La trama se sitúa en La Habana con sus alrededores y Nueva York. Entramos como lectores a menudo al mundo íntimo de las casas y los dormitorios de las protagonistas, hecho que nos ofrece una mayor intimidad con los héroes ficticios de la novela.

Marx y mis maridos es una novela que consta de siete capítulos y un epílogo. Los primeros dos son dedicados a la primera relación de la protagonista Lucía, mientras que de los demás cada uno relata la historia de sus distintos matrimonios. Esta novela comienza, donde la de Cristina García termina, en el año 1980, y termina aproximadamente en 2000. El orden es lineal, son ausentes las anacronías, pero abundan las elipsis, en especial, en el tiempo entre un matrimonio y el siguiente. No sabemos como lectores exactamente cuánto tiempo transcurre entre los mismos. Como Carpentier y García, tampoco Lourdes de Armas precisa las fechas y, de nuevo, tenemos que regirnos por la situación político-económica del país y la actual ideología del gobierno.

La protagonista es, a la vez, la narradora central en primera persona y relata su propia historia. Según precisa Nikolić, el uso de la primera persona facilita la pérdida de la distancia entre los hechos relatados y el sujeto que los vive. La narración se torna más lírica, íntima o psicológicamente provocativa. Las situación de la vida y los acontecimientos despiertan la ilusión de cercanía y autenticidad (véase Nikolić, 2009:460). Los personajes secundarios son principalmente los maridos de Lucía, quienes son complejos, puesto que reflejan las etapas ideológicas de la protagonista y, como tales, sus caracteres están sometidos a cambios significantes. Los demás personajes, como sus padres, hijos y amigos, son personajes simples sin un papel importante dentro de la obra.

El espacio es uno sólo: la provincia de La Habana, desde la capital hasta Alamar, a unos diez kilómetros de distancia.

5.5. El lenguaje

„Jezikom se manje stvaraju, a vise *prenose* originalna viđenja i očuđenja. Njime se ispoljavaju prethodno već stvorene, sećanjem ili maštom izazvane, doživljene i konkretizovane slike.“ (Nikolić, 2009:201, acentuación en el original).[31] Sigue Nikolić que el lenguaje literario está marcado por la experiencia propio y socio-cultural del autor y, por lo tanto, se ha convertido en un código, que el lector debe decodificar. Para la decodificación no es suficiente que el lector tenga conocimientos del idioma y sus

31: „A través del idioma no se crean tanto, sino más bien se *transmiten* opiniones y convencimientos originales. Con él se manifiestan imágenes anteriormente establecidas, provocadas por el recuerdo o la imaginación, experimentadas y concretizadas.“ (mi traducción).

estructuras gramaticales, sino que también precisa de conocer los signos extralinguales, los cuales llevan en sí la cultura, la sapiencia y la experiencia de la humanidad (véase ibidem:201-202). Sobre todo en las novelas aquí analizadas es imprescindible conocer a fondo las circunstancias histórico-culturales de los autores y el contexto literario en las cuales las obras fueron concebidas, escritas y publicadas.

Los tres escritores, Alejo Carpentier, Cristina García y Lourdes de Armas, no están obligados a explicar la postura política de sus personajes, lo pueden hacer simplemente a través del vocabulario de los mismos.

Lucía, que trascurre los cambios ideológicos de la Revolución Cubana, usa en sus fases de fuerte afiliación la retórica revolucionaria tanto en el relato de su novela como en los diálogos con otros personajes:

"[Lucía a Ernesto:] -Hoy es Domingo de la Defensa. -¿Conque Domingo de la Defensa? […] Su irresponsabilidad me hizo hervir la sangre. Me molesta la gente que no cumple con su deber." (Armas, 2010:68-69)
"Concluí, que además de valeroso, es modesto. Buena combinación de virtudes." (ibidem:73)
"Él también es marxista y está de acuerdo con la incorporación de la mujer a la sociedad." (ibidem:76)

También para describir a Celia y sus acciones, García en *Dreaming in Cuban* recurre frecuentemente al uso del vocabulario revolucionario:

"Se rumoreaba que los yanquis habían rociado con veneno nuclear los alrededores de la isla para provocar el hambre entre la gente e inducirles así a la contrarrevolución. […] Celia estudia las palmeras que rodean la playa. ¿Podrían estar siendo utilizadas como señal intermitente por algún enemigo invisible?" (García, 1993:15-16)

Yanquis, *contrarrevolución*, *enemigo* y parecidas fueron frecuentemente usadas por Fidel Castro en sus discursos de la época[32]:

"Contra nuestro pueblo se centró todo el odio del imperio yanki. [...] Conspiraciones, conjuras, sabotajes y agresiones de todo tipo se sucedieron durante muchos años. Tenebrosos planes de eliminación física de los líderes de la Revolución, hoy reconocidos públicamente por los propios autores, fueron elaborados y puestos en práctica por las más altas autoridades de Estados Unidos. No hubo medios, procedimientos, recursos, por ilícitos y sucios que fuesen, que no hayan sido utilizados contra nuestro país. Enfermedades y plagas capaces de aniquilar plantas y animales

32: Son numerosos los discursos de Fidel Castro, en los cuales emplea dicha retórica. Aquí se limitará a un sólo ejemplo, puesto que son parecidos en otros discursos.

útiles fueron introducidas por los imperialistas en nuestra tierra.“ (Castro, 1978: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1978/esp/f260778e.html 13/01/13)

Celia emplea las palabras escuchadas de El Líder. El uso de estas palabras la sitúa indudablemente en las filas de los defensores de la Revolución y el gobierno de Fidel Castro.

Carpentier, cuidadoso de su lenguaje literario elaborado, pone las palabras de la retórica revolucionaria sólo en boca de sus personajes:

“La Revolución – decía yo [Vera] – era cosa sumamente seria. Y lo sabía yo mejor que nadie (mejor que muchos de los que aquí hablaban de revoluciones) puesto que había asistido […] al *nacimiento de la máxima revolución de todos los tiempos* (y la frase me venía de Enrique). Aquello había funcionado como un mecanismo de relojería, lográndose, *en diez días que conmovieron el mundo* (frase de Gaspar), ante el asombro de la humanidad, *un vuelco de todos los valores establecidos* (frase de José Antonio). La burguesía cubana era larvada por *una creciente pérdida de estilo, de vergüenza, debida a su perpetua apetencia de dinero* (frase de Teresa), y la muerte de Batista debía verse como posible efecto de *un sobresalto de la conciencia colectiva* (Gaspar).” (Carpentier, 2008:366, acentuación en el original)

Asimismo, se refleja el rechazo de la Revolución y del gobierno revolucionario en las palabras de distintos personajes. Al final de la novela de Armas, Lucía se ha alejado ideológicamente de la Revolución y acercado a la religión y el espiritualismo, lo que se refleja en su lenguaje:

“Cuando se alejó me quedé pensando en que quizás Carlos fuera un ángel en forma de persona que me había enviado Dios.” (Armas, 2010:173)
“La presencia de Dios estaba rondándome, o tal vez me circundó siempre y no pude notarla por temor a que en otros tiempos ello conllevaba a la frustración del futuro. Odio comparecer cobarde, y para no demostrarlo tanto, puedo dar otro pretexto: fui adoctrinada en los principios marxistas.” (ibidem:175)

Lourdes es una ferviente anti-comunista y usa la terminología adecuada para demostrar su afiliación política conservadora:

“Mi madre dice que Abuela Celia ha tenido un montón de oportunidades de salir de Cuba, pero que es terca y que El Líder le ha sorbido el seso. […] El año pasado, cuando El Líder encarceló a un famoso poeta cubano, ella, tratando de salvarle, se burló con desprecio de 'esos izquierdosos intelectuales hipócritas' […] ¡¡Son subversivos peligrosos, rojos hasta el tuétano!!' “ (García, 1993:45)

La Condesa, la tía de Enrique, expresa con unas pocas palabras un desprecio parecido:

"Esa negrería tuya [a Vera], de la Plaza Vieja, no podía parar en otra cosa sino en un centro conspirativo […] En cuanto a ti, expliqué a Fulgencio [Batista] que eras una comemierda, una bailarina fracasada, una Doña Nadie incrustada la cañona en nuestra familia por el loco de mi sobrino, 'rojillo' en buena hora arrepentido […]" (Carpentier, 2008:394)

También en un nivel más sutil del lenguaje nos encontramos con oposiciones marcadas por distintas ideologías políticas. En *La consagración de la primavera* destacan redes semióticas, que acentúan dichas oposiciones:[33]

lo revolucionario/ libertad artística – lo tradicional burgués/ sumisión artística

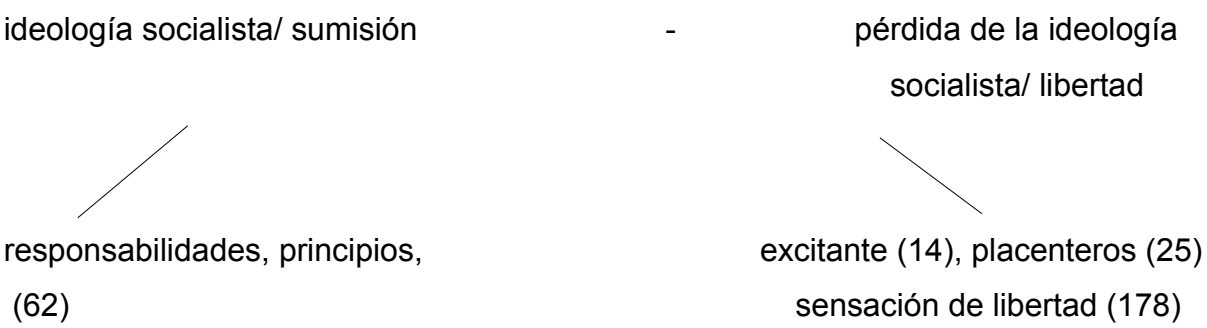
arquitectura, baile y socialismo	arquitectura, arte plástico, burguesía
originalidad, realización (502)	muerta al nacer, pobre (278)
levitación, impulso (9)	excesivo, aseo urbano (47)
justicia (151), intelectuales (64)	castigo (35), show (36)

La *libertad artística* con frecuencia está directamente relacionada con palabras pertenecientes al campo de la *arquitectura*, que expresan *libertad*, creación y realización artística. Las descripciones del *baile* (tanto el ballet como los bailes afrocubanos) se efectúan a través de palabras como *levitación* e *impulso*, palabras que se asocian con la *libertad*. El *socialismo*, muchas veces nombrado explícitamente, y casi siempre lleva connotaciones relacionadas con *justicia* e *intelectuales*. En cambio, todo lo referido a la burguesía tiene asociaciones negativas, como se puede ver en el gráfico.

En *Marx y mis maridos* encontramos también el campo semántico de *libertad* y *sumisión*, pero esta vez distinto:[34]

33: Entre paréntesis están las páginas, donde se encuentran las palabras, todas tomadas de Carpentier, 2008.

34: Entre paréntesis están las páginas, donde se encuentran las palabras, todas tomadas de Armas, 2010.



En esta novela *ideología socialista* equivale a *sumisión* y lleva consigo nada más que *responsabilidades* y *principios*, a los que hay que seguir. La *pérdida de la ideología socialista*, en cambio, equivale a *libertad* y *placer*.

Un símbolo común de las tres novelas es el de la ciudad en decaimiento, que representa a la próxima destrucción del sistema socio-político actual. En *La consagración de la primavera* Enrique, en un viaje a Nueva York, percibe el decaimiento de la sociedad capitalista a través de la arquitectura.[35] En *Dreaming in Cuban* y *Marx y mis maridos* es, en cambio, La Habana con sus casas destruidas que anuncian el decaimiento de la sociedad socialista:

"Lo único que Mamá comenta es que los edificios de La Habana están completamente en ruinas, que se sostienen mediante unos complicadísimos armazones de madera. […] Las casas están pintadas de amarillo chillón, astilladas y con la pintura desconchada. Parece como si estuvieran recubiertas de confeti." (García, 1993:284-285)
"La Calzada de 10 de Octubre [una calle de La Habana] era un penoso recorrido […] No puedo controlar la sensación que provoca en mí la destrucción y el deterioro de las personas, de las calles." (Armas, 2010:169)

Mientras que en *La consagración de la primavera*, el protagonista Enrique, al contemplar Nueva York, vuelve a afirmar sus ideales socialistas y su rencor con la sociedad capitalista, Pilar (*Dreaming in Cuban*) va realizando, al ver la destrucción de La Habana, que la Cuba de sus recuerdos no existe y que ella ya no pertenece a ese país. Lucía (*Marx y mis maridos*) es, en los momentos de percibir el decaimiento de su barrio natal, ya apartada de la ideología marxista y ve, en las calles y personas deterioradas, la confirmación de la caída del socialismo.

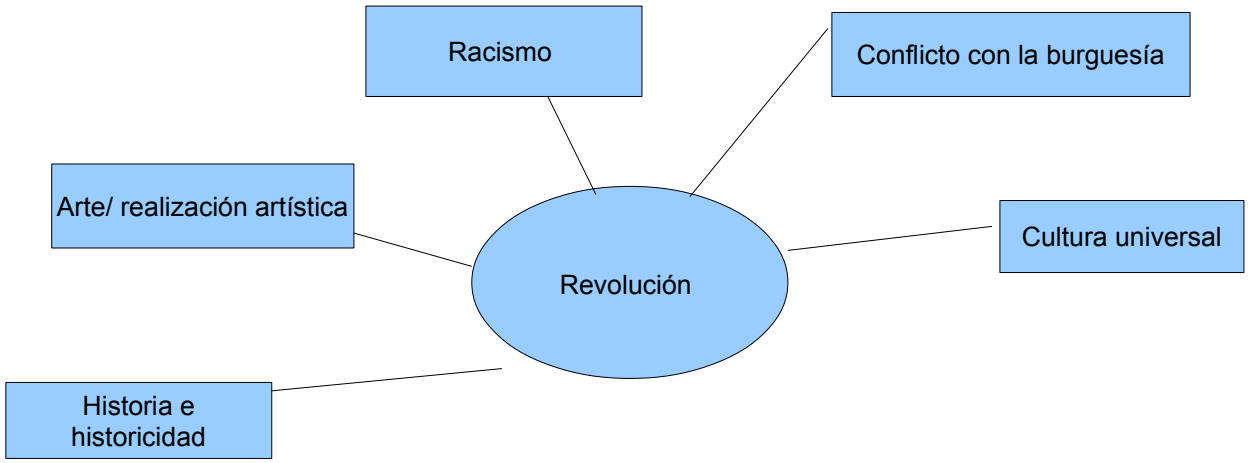
35: Para más detalles véase el capítulo 6.1.

6. Los motivos

Según Nikolić, toda obra literaria contiene un cierto número de motivos artísticamente elaborados y funcionalmente adoptados. Entre ellos existen lazos, que pueden ser estrechos o distantes, pero juntos forman una red de motivos, que determinan la esencia de la obra (véase: Nikolić, 2009:320).

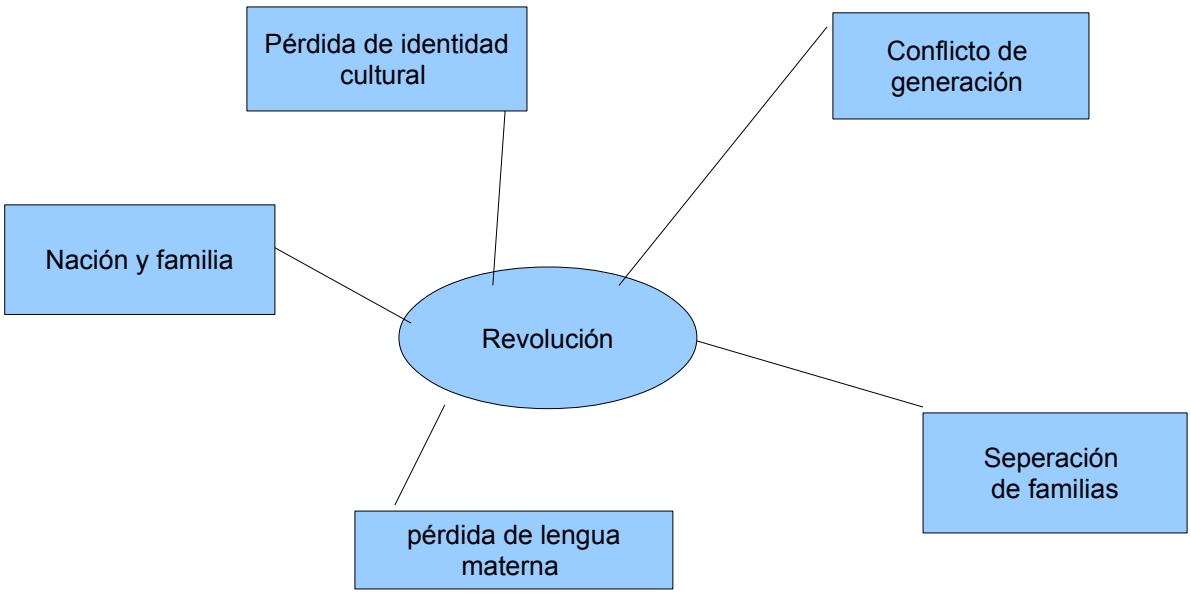
En las tres novelas analizadas en este trabajo destaca un motivo central común, el de la Revolución. Para demostrar que la Revolución Cubana es el motivo central de las novelas y que ella determina los demás motivos se propone la siguiente visualización[36]:

La consagración de la primavera de Alejo Carpentier:

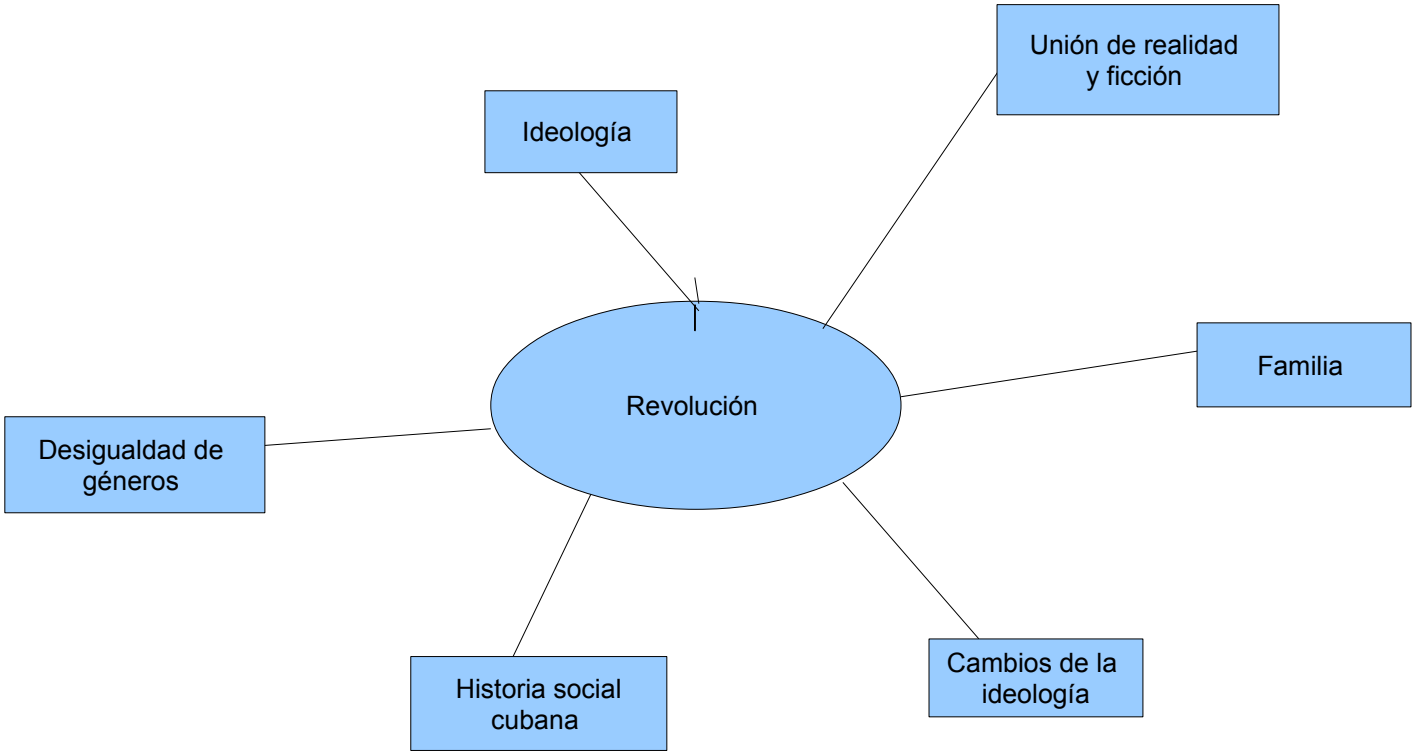


Dreaming in Cuban de Cristina García:

36: Los diagramas se presentan aquí, puesto que sirven, como todo este capítulo, de modo de introducción al análisis del motivo de la *Revolución* en las tres novelas. Para una explicación profunda de las relaciones de los motivos véase los capítulos siguientes, que constituyen el foco de este trabajo.



Marx y mis maridos de Lourdes de Armas:



La Revolución como motivo central es otra, aparte de las funciones del lenguaje, paralela entre las tres novelas, a pesar de que se formaron en tiempos y contextos diferentes. Esto ya demuestra que la Revolución no es un factor determinante

solamente en la historia de Cuba, sino también en su creación artística desde hace más de cinco décadas.

De aquí en adelante se analizarán más a fondo ciertos motivos conectados con el motivo central la *Revolución*. El orden será cronológico, se empezará con la primera, *La consagración de la primavera*, luego se pasará a *Dreaming in Cuban* y al final se dedicará tiempo a *Marx y mis maridos*.

6.1. La consagración de la primavera

El arte – un motivo recurrente de La consagración de la primavera

Es imprescindible, al analizar la novela *La consagración de la primavera* y la Revolución dentro de ella, tener en cuenta el concepto del arte de Alejo Carpentier. La conexión entre el arte y la Revolución no se distingue solamente en el plano del contenido, sino también en el plano formal y conceptual de la novela.

Carpentier vivió gran parte de su vida en Europa, principalmente en Francia, donde, según afirma Anke Birkenmaier de la Universidad Yale de Estados Unidos, experimentó también la época del surrealismo. El arte surrealista es un arte dedicado al desajuste conceptual, a la sorpresa y al concepto de *l'art pour l'art*, un arte, que Alejo Carpentier mezcló con la estética latinoamericana para describir los mundos "maravillosos" del continente americano en sus cuentos y novelas. Busca, en su distanciamiento del surrealismo europeo, el realismo socialista y el grupo *Orígenes*, la revolución espiritual. Su concepto de arte y la estrecha conexión con un cambio radical social y espiritual son semejantes a las ideas del artista plástico cubano Wifredo Lam[37], como destaca Birkenmaier:

> "La estética de Lam y de Carpentier es una de distanciamientos continuos y, sin embargo, radicalmente comprometida con la causa cubana. Ambos buscan un arte que lleve, mediante un imaginario propio, a concebir una sociedad 'otra' que la existente, es decir, una sociedad verdaderamente revolucionaria." (Birkenmaier, 2003:207)

Sin embargo, por causa del cosmopolitismo, la rareza de sus temas y los experimentos formales, muchos no consideraban las obras de Carpentier auténticamente cubanas. Por supuesto, el concepto surrealista llevó a Carpentier a ver en *lo cubano* más que

37: Wifredo Lam (1902-1982), pintor cubano, mezcló en su obra el modernismo occidental con símbolos de las culturas africanas o caribeños véase: Wifredo Lam, 2011-2012.

meramente un mundo exótico, a buscar lo autóctono, los fundamentos y los principios de la cultura nacional. Su preocupación artística no se limitaba a categorías como lo local, según aclara Birkenmaier, sino que pasaba a otras: lo histórico y lo revolucionario (véase ibidem:206-208).

Julio Ariza González afirma que la actitud artística carpentierina es la consecuencia de un proceso ideológico y que Carpentier estaba consciente del papel social del artista en general y del escritor en particular (véase Ariza González, 1983:161). Eduardo San José va aún más lejos afirmando que Carpentier hizo grandes esfuerzos por reconciliar su escritura ficcional con la ideología de la Revolución cubana, una opinión que no se debería dejar de al lado por completo (véase San José, 2007:239). Sin embargo, es necesario destacar nuevamente que Carpentier tenía sus propios ideales y no seguía ciegamente la línea propuesta por la política cultural cubana. Según acentúa el inglés Dominic Moran el ideal de la Revolución era “perhaps the single most important, but equally the most vexed principle in Carpentier’s entire *oeuvre*.“ (Moran, 2002:83). Es decir, la Revolución como motivo no entra en la obra carpentierina sólo después del triunfo de la Revolución Cubana en 1959, sino que se percibe ya en sus primeras obras. La estrecha relación entre arte y Revolución no se distingue solamente en el plano estructural de la novela o en la ideología de la obra de Alejo Carpentier, sino también en la misma novela, puesto que es precisamente a través del arte que Enrique se torna revolucionario.

Su tía, a la cual él llama irónicamente *Condesa*, la representante de la alta burguesía cubana en la novela, adorna su casa con numerosos cuadros y se considera a sí misma aficionada a la pintura. El arte, que aprecia, refleja su postura conservadora:

> “Y mi tía, al regreso de sus acostumbrados viajes a Madrid, se traía cuadros que, colgados en galerías y salones, representaban la mejor pintura de nuestro tiempo – en todo caso: la más *estimada*, la más *apreciada*, pensaba ella. Así, convivían con nosotros los picadores y toreros de Zuloaga, los pescadores mediterráneos de Sorolla, los *Amantes de Teruel* de Muñoz Degráin, las embutanadas andaluzas de Romero de Torres, los remeros vascos, con bodegón en mesa, de los Hermanos Zubiaurre, bien alabados, estos últimos, y bien enterada de ello estaba mi tía, por Don José Ortega y Gasset [...]” (ibidem:45)

El arte aceptado y alabado por los burgueses cubanos es un arte conservador y realista, que se limita a mostrar un mundo pacífico, sin perturbaciones e injusticias. Es un arte que conforma a la burguesía, proponiendo un mundo sin peligros ni derrumbes,

un mundo en el cual su posición, su fortuna y su poder están seguros y conservados. Incitado por su amigo José Antonio, Enrique comienza a distanciarse de ese arte, que antes apreciaba. Llega a la conclusión que el arte conservador ya no es apto para representar el mundo cambiante, pero todavía no logra aceptar el arte nuevo, el surrealismo, inmediatamente, por lo tanto se vira hacia el arte clásico, en un principio. La apreciación de distintas corrientes en las artes plásticas reflejan los cambios internos de Enrique. En su juventud es aficionado de los cuadros colocados en la casa de su tía, una prueba de que en esa época es enteramente burgués, sumergido en los lujos y el confort que le brinda su posición social privilegiada. Al iniciar sus estudios en la Universidad de La Habana y al conocer a jóvenes de distintas ideologías, comienza poco a poco a analizar la situación política del país y a distanciarse de su capa social. El cambio de ideología se refleja en su predilección por determinados artistas como El Greco o Leonardo Da Vinci y hasta Cézanne o Picasso:

"Buscando un antídoto contra la mierda [el arte plástico tradicional burgués] – ésa era la palabra – que se acumulaba en casa de mi tía, me alimentaba, como en hambre atrasada, con las manzanas de Cézanne, alguna legumbre de Chardin, una anguila de bodegón neerlandés, y lo que podía hallar, desde luego, en los fruteros de Picasso, Braque y Gris... Creo que ése fue el momento en que empecé a aborrecer la mansión de la Calle 17 [la casa de su tía], sus pompas vanidades [...]" (Carpentier, 2008:48)

El objetivo de su amigo José Antonio es abrirle los ojos a Enrique para que perciba el arte como tal y no como una reproducción del mundo, una percepción surrealista del arte:

"Conténtate con lo que se vea, y con la quieta satisfacción que te procura el goce de una armonía de líneas, de un equilibrio de colores, de una serena – o atormentada – combinación de texturas, de intensidades, de valores, de tensiones. Mira un cuadro como se escucha una sonata clásica […] No hay nada menos erótico que la *Appassionata* de Beethoven. […] Lo importante, para Beethoven, era situarse en *un clima sonoro*. Nada más." (ibidem:47)

Es sólo tras haber aceptado el arte surrealista, el arte de la nueva generación, que Enrique empieza verdaderamente su vida de revolucionario y se une a la lucha contra el dictador cubano Machado.

En las décadas del 40 al 60 Enrique se esfuerza de realizar sus proyectos arquitectónicos en Cuba, pero la burguesía cubana, su única clientela, se niega a aceptar sus propuestas y prefiere que simplemente copie edificaciones

norteamericanas. En esa época el arquitecto se siente fracasado, se aleja de su arte y vuelve al mundo burgués, del cual huyó de joven. Después del triunfo de la Revolución Enrique trata de acercarse a los jóvenes, de compartir sus proyectos y esperanzas, ya que no los apoyó lo suficiente durante la lucha contra el régimen dictatorial de Batista. Decide aportar al proceso revolucionario de dos formas: como arquitecto y como luchador.

Ofrece sus servicios al Ministerio de Obras Públicas y es mandado a un viaje por las partes campestres de Cuba para que haga un inventario de las edificaciones en varias provincias cubanas. Es la primera vez que conoce los lugares remotos de ese país tropical y es la primera vez que percibe que la Revolución le posibilita su plena realización como artista:

> "Volvía a meterse en mí el *daïmon* de la arquitectura. Una arquitectura de verdad, que no fuese arquitectura-para-negocios, sino arquitectura-para-la-Arquitectura. Lo que jamás había logrado, hasta ahora, pero que ahora se me hacía posible." (ibidem:509, acentuación en el original)

Vera, la apolítica, que se aparta de la Revolución rusa y la Guerra Civil Española, trata de revolucionar el arte de la danza, pero triunfa en su arte sólo al unirse a la Revolución Cubana.

La razón de ser de Vera es bailar, se siente más bailarina que otra cosa y, mientras que ella mantiene la convicción de que pronto volverá a bailar, Enrique teme por su bienestar en Cuba, sabiendo que allá, el baile no es considerado ni arte ni oficio: "No tuve [Enrique] el valor de decirle que, en mi país, no había un ballet constituido, ni creía que mis compatriotas tuviesen una especial afición a la danza clásica." (ibidem:183).

Al abrir su escuela de danza clásica para las señoritas habaneras, se propone transmitir sus ideales y su entusiasmo a otra generación, pero falla en su intento. Para la burguesía cubana, el ballet es solamente una vía de afinar las siluetas y movimientos de sus hijas, cuyo destino es hacer buenos enlaces matrimoniales: "[...] para cumplir un banal destino de burguesas destinadas al parto o al adulterio, a ser 'buenas amas de casa' después de un intensivo adiestramiento en eso que aquí llamaban 'vida de sociedad' [...]" (Carpentier, 2008:272). Vera, que al principio se sintió acogida por la burguesía cubana, puesto que ella misma proviene de la burguesía, percibe ahora que los burgueses la consideran inferior a sí mismos. Su entusiasmo original con la escuela de danza disminuye, en cuanto Vera va enterándose de la falta de prestigio de la danza

clásica en la sociedad cubana. Con la llegada a la escuela de danza de Mirta, llena de aspiraciones de ser una verdadera bailarina, el entusiasmo de Vera vuelve. Además, logra reunir a algunos bailarines afrocubanos de Guanabacoa y pretende re-interpretar *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Vera se aleja del concepto tradicional y burgués optando por una vía revolucionaria en el mundo del ballet: “Y, bajando la aguja de mi pick-up, la coloqué en la espira inicial de *La danse sacrale* de *La consagración de la primavera*. […Vera a Calixto:] 'Se trata de que hagas lo que se te ocurra. Que improvises. Que inventes sobre la marcha'. (ibidem:285).

Teniendo en la mente esa postura suya, ese rechazo de lo político, no sorprende que la narradora Vera no relate nada acerca de las represiones y dificultades impuestas a la población cubana por la dictadura militar del general Fulgencio Batista. Como el golpe militar, el fracasado asalto al cuartel Moncada en Santiago de Cuba el 26 de julio de 1953, llevado a cabo bajo el liderazgo del joven Fidel Castro, la toma por sorpresa, sólo se entera de ese acontecimiento a través del bailarín afrocubano Calixto y la bailarina blanca Mirta. El interés de ambos por los acontecimientos del 26 de julio, la persecución de los líderes y el juicio de Fidel Castro extrañan aún más a Vera. En esos momentos, *La consagración de la primavera* es el objetivo capital de su vida y, sin duda, está convencida de que sus bailarines sienten lo mismo. No llega a entender, hasta muy avanzado el proceso revolucionario, cuán profundamente involucrados en la política están los jóvenes que frecuentan sus escuelas de baile.

Con su decisión de ignorar todo lo político, Vera trata de protegerse a si misma, no quiere permitir que otra revolución vuelva a poner pie en su vida y en su danza, pero su resolución parece ser ilógica, puesto que son solamente razones socio-políticas que le impiden estrenar su interpretación de *La consagración de la primavera* en La Habana. Su sucesiva sumersión en el ballet la distrae tanto que no se da cuenta en qué medida se extiende el poder de Batista y la mano de los Estados Unidos en Cuba, con qué rapidez el capitalismo se expande por la isla y hasta qué punto sufre, sobre todo, la juventud cubana bajo esas circunstancias.

A pesar de su estatus social, la avaricia y el derroche de la burguesía no afectan a Vera, puesto que su interés primordial está en el arte; Vera, en palabras de José Antonio es inmune a esas enfermedades socio-culturales y su vacuna está en la Plaza Vieja, en su escuela de baile de La Habana Vieja (véase ibidem:324).

A pesar de distintos indicadores, no se percata de que varios de sus bailarines que su escuela de baile en La Habana Vieja poco a poco se va convirtiendo en un nido del M-

26; a pesar del extraño comportamiento de Enrique, no se da cuenta de su apoyo activo al ejército rebelde y a los clandestinos en La Habana. Todos los cubanos, tanto revolucionarios, clandestinos, trabajadores como burgueses, están al tanto de los avances del ejército rebelde, de los contraataques de Batista, de la profunda penetración de los Estados Unidos en la cultura y política cubana; todos menos Vera, abstraída en sus propios proyectos. Es, según José Antonio, precisamente el ideal artístico que salva a Vera de todas las malicias del capitalismo, que Cuba les ofrece a los adinerados en esos años de la primera mitad del siglo XX:

"[José Antonio:] 'A esto hemos llegado al cabo de cincuenta y cinco años de burguesía cubana en el poder!' [a Vera:] 'Tú, al menos, escapaste a las contaminaciones de este mierdero por tu apego a un ideal'. […] Pero, con lo que gana tu marido hubieras podido poner una casa suntuosa, para llevar una vida de señorona entre partidas de canasta y recepciones de gran estilo'. " (ibidem:387)

A través de ese personaje habla el propio autor de la novela y nos transmite sus razonamientos y convicciones que, en palabras de Portuondo, "la liberación del intelectual, incorporado plenamente a la Revolución" (Portuondo, 2011:404) es la única forma posible de superar la crisis del arte y la conciencia burguesa (véase ibidem:405). Vera, sin darse cuenta, ha rechazado por muchos años los ideales de la burguesía: disfrutó del amor libre con Jean-Claude y, luego, con Enrique; prefirió su trabajo con los bailarines afrocubanos a las comodidades y la compañía de la alta burguesía ; y, ahora, en otro momento decisivo de su vida no se entristece por su pérdida de prestigio en el mundo burgués cubano, sino por la pérdida de su objetivo artístico. Inconscientemente, ya es revolucionaria en un sentido carpentierino. Su cercanía a los ideales de la Revolución Cubana sólo los distingue en su aislamiento en Baracoa, un pueblo en el oriente del país, donde se libera de su temor de la política y empieza a informarse sobre Fidel Castro y el Movimiento 26 de Julio. Crece su simpatía por los revolucionarios, pero es sólo al triunfar la Revolución, al huir Batista, al unirse casi todo el pueblo cubano a la alegría de la victoria, que Vera también se incorpora al proceso histórico de su época:

"Me rindo. Estoy cansada de huir, de huir siempre. He querido ignorar que vivía en un siglo de cambios profundos y, por no admitir esa verdad, estoy desnuda, desamparada, inerme, ante una Historia que es la de mi época – época que quise ignorar. […] no se puede vivir contra la época, ni volver siempre una añorante mirada hacia un pasado que se arde y se derrumba […] Al menos, si no he estado con la Revolución, no he estado contra ella, prefiriendo ignorarla. Pero se terminaron, para mí, los tiempos de la

ignorancia.” (ibidem:470)

La pareja de burgueses de dos distintas partes del mundo, la bailarina Vera y el arquitecto Enrique, que durante muchos años ha intentado desarrollar su arte hasta tal punto de sentirse unido a él, y cuyos planes y proyectos han sido frustrados por la irrupción de revoluciones en varias ocasiones, llega, finalmente, a su desarrollo artístico pleno en cuanto se pone a servicio de la revolución. La Revolución libera a la sociedad cubana del racismo amplio y con tal facilita el estreno del ballet *La consagración de la primavera* con bailarines de tez oscura, cosa imposible en la Cuba prerrevolucionaria. Como ya se ha mencionado y como se verá en el capítulo siguiente, Carpentier considera la conexión entre arte y Revolución una estrecha, por lo cual no es de extrañar que sus protagonistas lleguen a realizarse plenamente en la Revolución. Al unirse a la Revolución, Vera finalmente *conquista su derecho a crear* (véase ibidem:323), que por tanto tiempo ha buscado en Rusia, en Inglaterra, en Francia y en Cuba.
Es Vera la que en la novela resume su propia sorpresa ante ese destino inesperado:

“Yo, burguesa y nieta de burgueses, había huido empeñosamente de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución. […] Enrique, burgués y nieto de burgueses, había huido de su mundo burgués, en busca de *algo* distinto que, a la postre, era la Revolución que volvía a unirnos ahora. […] Ocurre hoy lo que nunca creí posible: que yo hallase mi propia *estabilidad* dentro de lo que se enunciaba en español,en francés, en inglés, con una palabra de diez letras – sinónimo para mí, durante tantos años, de caldero infernal.” (ibidem:530, acentuación en el original)

El concepto del arte de Carpentier evoca algunas ideas del húngaro Georg Lukács. En su artículo <*Alte Kultur und neue Kultur*> (1919) afirma que la cultura vieja – la cultura de las épocas anteriores al socialismo – era una cultura elitista, puesto que solamente los ricos tenían la posibilidad de realizarse como artistas debido a su riqueza:

“Der Begriff Kultur umfaßt sämtliche wertvollen Produkte und Fähigkeiten, die in Bezug auf den unmittelbaren Lebensunterhalt zu entbehren sind. […] Wo also freie Energien zur Verfügung der Kultur stehen. Eine jede alte Kultur war daher die Kultur der herrschenden Klassen.” (Lukács, 1985:194)

La cultura nueva, sin embargo, acentúa Lukács, pierde su función de mercancía y recupera su valor como expresión de un individuo y una nación: “Das Sich-Anknüpfen

an die Arbeit des anderen, die Fortsetzung der Arbeit des anderen […] wird wieder möglich." (ibidem:206). Los creadores de la cultura ya no son sólo las élites adineradas y poderosas, sino el conjunto de todas las personas de una nación o una época.

"Mit dem Enstehen der Produkte als Selbstzwecke werden diese sich unwillkürlich der Gesamtheit des menschlichen Lebens, den letzten Fragen des menschlichen Lebens anschmiegen. Mit der Aufhebung der menschlichen Isolierung, des anarchischen Individualismus, wird die menschliche Gesellschaft sowohl in ihren Individuen als auch in ihren Produkten ein organisches Ganzes bilden, dessen einzelne Teile, einander unterstützend und sich ergänzend, ihrem gemeinsamen Ziele: der Idee der menschlichen Höherentwicklung dienen werden." (ibidem:207)

Carpentier demuestra en su novela que la plena realización del hombre como artista no se consigue en una sociedad burguesa. La burguesía cubana no aprecia ni la arquitectura práctica y apta para las condiciones climáticas y geográficas, que propone Enrique, sino que prefiere copiar los edificios estadounidenses. Rechaza también la danza clásica de Vera, por simple ignorancia y, al enterarse de la incorporación de diversos elementos afrocubanos en el ballet *La consagración de la primavera*, por prejuicios raciales.
Llegamos a la conclusión que un arte nacional, en la cual todos puedan participar, es posible sólo en un estado socialista, donde el racismo, el desprecio por el arte y la noción del mismo como mercancía han desaparecido, puesto que sólo en ese sistema el arte es apreciado por su valor cultural y no por su valor material.

La burguesía – un hincapié de la sociedad

El cubano José Antonio Portuondo destaca en su análisis de la novela *Los pasos perdidos* de Carpentier el motivo de "la tragedia del intelectual contemporáneo, la crisis de la conciencia burguesa" (Portuondo, 2011:402). Éste mismo lo podemos encontrar en su novela *La consagración de la primavera*. Los revolucionarios son principalmente, tanto en la novela aquí analizada como en la realidad histórica, burgueses e intelectuales. Ambos protagonistas provienen de la alta burguesía y se van alejando de ella para ir acercándose a la Revolución, cada uno a su propio paso, sobrellevando sus dudas y costumbres. La joven Vera, tras haberse ido sola a París para cumplir su sueño de ser una bailarina profesional, conoce ahí a Jean-Claude, un joven intelectual comunista, quien se convierte en su primer amante. Vera, quien huyó de la Revolución

rusa, en cambio considera a esa ideología una simple equivocación de la humanidad:

"*Y aquella tarde me dijo Jean-Claude con extraordinaria suavidad, como para amortiguar el sonido de sus palabras, que era comunista, comunista convencido y militante, […] En su boca, el nombre de Marx no me resultaba más subversivo que el de Platón o Santo Tomás de Aquino. Era francés, veía las cosas de lejos, y algún día se convencería de su error [...]*" (Carpentier, 2008:465, acentuación en el original)

Pronto, Jean-Claude la abandona para unirse a las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil Española para luchar por sus ideales comunistas, y cae herido. Al enterarse de su grave estado de salud, Vera opta por viajar a España.

Rita Gnutzmann destaca en su artículo <*La consagración de la primavera: historia y ficción*>: "Vera tampoco es una activista que venga a España por propia decisión, e incluso se opone a la participación de su amante en la lucha contra los franquistas." (Gnutzmann, 1986:171).

Para la protagonista es otra revolución más, que, después de la Revolución Rusa, que le arrebató la vida antigua en su patria, trastorna su vida. Es una revolución que se lleva a su amante, acaba con su vida en Francia e introduce al cubano Enrique en su vida, con quien huye del fascismo en Europa a la isla caribeña.

La burguesía cubana, en cuyos círculos la pareja fue admitida enseguida, tiene fuertes vínculos con los Estados Unidos, como la tía de Enrique observa: "[...] pero es que entre cubanos y yankis de buena sociedad hay muchos ideales comunes [...]" (ibidem:201). Tales ideales comunes no los constituyen solamente las mismas preferencias culinarias y de moda, sino, sobre todo, los mismos ideales políticos. Tanto la oligarquía y los medios de comunicación cubanos como los estadounidenses se oponen eufóricamente y con severidad a la *amenaza roja*, el comunismo. Con tal de defender sus bienes y su fortuna, los burgueses cubanos apoyan a dictadores como Machado o Batista y les abren las puertas de sus casas, imitando a los políticos estadounidenses.

Vera, desde su punto de vista foráneo, no distingue diferencias entre la antigua burguesía rusa y la cubana, sino que declara la universalidad de la forma de vida burguesa: "Burgueses todos que […] se asemejaban a todos los burgueses del mundo. Sus defectos eran los mismos: excesivo respeto a la riqueza, apego a los bienes adquiridos, vanidad a flor de piel y atávica frivolidad ante todo lo que no fuese cuestiones de dinero." (ibidem:211). Sin embargo, ninguno de los dos protagonistas siente formar parte de esa burguesía, por lo menos en un primer momento: Enrique por sus ideales políticos y Vera por su afición al baile y su declarado estado de *apolítica*.

Sus posturas cambian durante el transcurso de la novela. En algunos momentos, Enrique se aleja de sus ideales políticos, se acerca más a las ideas burguesas y disfruta de sus comodidades. Pero, al ver el avance de la Revolución cubana liderada por Fidel Castro, vuelve a sus raíces revolucionarias y, al final de la novela, se opone en Playa Girón a la invasión extranjera. Vera, quien se considera burguesa, va alejándose de esa capa social debido a su dedicación al arte e, inconscientemente, va incorporando los ideales de la Revolución cubana ya durante la insurrección de la década del 50.

Al volver a Cuba Enrique trata de mantener su independencia frente a la burguesía cubana. Antes de avisar a la familia de su regreso a la isla, camina por La Habana; es la mirada del cubano vuelto de Europa que "re-descubre" su patria, para expresarlo en las palabras del mismo autor (véase ibidem:184). Son sorpresa, asombro y la sensación de estar en casa lo que experimenta Enrique al pasear por su ciudad natal después de tantos años de ausencia. En los primeros momentos de regreso en Cuba, se aferra a su rebeldía discreta y evita frecuentar los círculos burgueses. Decide terminar su carrera universitaria interrumpida y trabajar de arquitecto en su país natal, a sabiendas que sus únicos empleadores serán burgueses cubanos. Su ambigüedad no queda oculta a lo largo de la novela, así exclama Gaspar, quien también luchó en España: "Digamos que eres un rico con vergüenza, cojones y alguna preocupación social. Por eso, tarde o temprano, si no te malea tu gente, estarás con *nosotros*." (ibidem:235, acentuación en el original). Sin embargo, es un camino difícil, lleno de desviaciones, hasta que Enrique llega a sentir la satisfacción de una revolución triunfante y su plena realización como hombre y artista, como se pudo ver en el capítulo anterior y como se verá enseguida.

Todavía tiene presentes las memorias de la lucha en Europa y sus ideales revolucionarios cuando viaja a Nueva York. Sus descripciones de la ciudad deprimida, gris, agresiva y violenta evocan los poemas de Federico García Lorca de su poemario *Poeta en Nueva* York (1929-1930). Tanto Carpentier a través del personaje Enrique como García Lorca en sus poemas recurren a la exposición de la arquitectura neoyorquina para proclamar su decepción con el ambiente estadounidense.

"Era urbe que *sacaba de quicio* […] y llegaba yo a preguntarme cómo había hombres que pudiesen vivir normalmente […] donde todo se oponía al encuentro del hombre consigo mismo en una aglomeración de construcciones dispares, de casas sin estilo […]. Y los famosos rascacielos – a veces hermosos cuando se les consideraba como *unidades sin contexto* – se erguían en medio de todo ello como mundos cerrados, ufanos de sí mismos, aislados en su propia unicidad […]. Nada tenía este rascacielos que ver con el otro, clausurando a los humanos en sus entrañas egoístas de mundo

aparte […]. [C]alles en las cuales el transeúnte se sentía preso, oprimido, angustiado, por la sensación de que, arriba, se iban a cerrar las cornisas sobre su cabeza en un desplome apocalíptico [...]" (ibidem:249, acentuación en el original)

La Aurora[38]

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.

(Federico García Lorca)

La ciudad descrita por el cubano es, además de egoísta, gris y encerrada en sí misma, la gran difusora del consumismo, su única y principal "decoración" es la publicidad, que a Enrique le resulta agresiva, opresora y amenazadora. Aborrece el consumismo y la forma de vida en los Estados Unidos, pero eso no le impide disfrutar de los mismos, frecuentar los lugares de diversión de la oligarquía neoyorquina y asociarse a la misma. Su desgarro interno se le revela al escuchar *La Internacional* en un cabaret en Nueva York, hecho que lo ofende y hace exclamar, al darse cuenta de su postura ambigua: "Por eso es que no soy nada. Ni burgués ni proletario." (ibidem:258). Desde que José Antonio le dio a conocer el arte nuevo, surrealista, Enrique ha estado desgarrado entre sus orígenes, la burguesía, y sus ideales, que encontró en el proletariado, al cual quisiera pertenecer, aun a sabiendas que nunca será plenamente aceptado por esa casta social a causa de sus raíces burguesas. Está frustrado consigo mismo, puesto que no logra liberarse por completo de sus lazos con la capa social más alta, a la cual aborrece tanto. Su prima Teresa no solamente destaca que como arquitecto en Cuba tendrá que someterse a los gustos burgueses de los adinerados cubanos, sino que también vive con una mujer de origen burgués que le teme a todo lo que recuerde a revolución, dos hechos que, en los ojos de los demás, lo alejan a él aún más del proletariado, de los revolucionarios, de los socialistas y lo acerca más a su propia

38: El poema es de dicho poemario; aquí se presentan sólo algunos versos; el poema completo se encuentra en el anexo.

familia y casta social. Y, de hecho, ocurre lo que Teresa prevee: Enrique va incorporando a su vida, poco a poco, las costumbres de la alta burguesía. Uno de los primeros pasos es la boda con Vera. Los dos han mantenido una relación de varios años sin sentir la necesidad de contratar matrimonio, pero para ser más exitosos en sus respectivos oficios (la escuela de baile, la arquitectura) en Cuba, una legalización de su estado se torna necesaria. Tristemente, Enrique reconoce: “Nos vamos aburguesando“ (ibidem:278).

También en el plano profesional queda frustrado, puesto que el pronóstico de Teresa se cumple y él se ve obligado a someter sus ideales artísticos a los deseos de los burgueses cubanos. Mientras que Vera se realiza, hasta cierto punto, como artista con la puesta en escena de *La consagración de la primavera*, Enrique se distancia de su propio arte para convertirse en un burgués cubano típico, no sólo en cuanto a sus raíces y su fortuna, sino también en cuanto a su preocupación por los acontecimientos políticos actuales. Se conforma con su vida y su *vida revolucionaria* se limita a palabras y deseos de contribuir al triunfo de la revolución liderada por Fidel Castro. Sin embargo, no se une a la lucha armada ni al asalto fracasado al palacio presidencial, pero sí esconde a uno de los guerrilleros en su oficina y le ayuda a escaparse de la ciudad. A pesar de que su participación en el proceso revolucionario es mínima y secreta, siente un inexpugnable temor a las represalias del régimen batistiano, razón por la cual decide abandonar Cuba precipitadamente e instalarse en Caracas.

Ahí compara la burguesía venezolana con la cubana, una burguesía más abierta al arte moderno, pero igualmente aferrada al dinero y al poder. Tras haber vivido por unos instantes la ya casi olvidada vida de un revolucionario en sus últimas semanas en La Habana, Enrique se adapta rápidamente a su ambiente burgués, esta vez en Venezuela. Encaja perfectamente en ella. Por supuesto, sigue atento a las noticias de Cuba y siente orgullo por los logros de sus compatriotas, pero a la vez vuelven la desolación y la decepción de no haber participado él mismo en el proceso revolucionario, de haberse reconfortado con una vida cómoda burguesa lejos de los peligros y las represalias del antiguo régimen dictatorial.

“Así, otros habían hecho lo que era necesario que se hiciera; otros, habían llevado a la acción lo que yo, a veces, hubiese anhelado, sin pasar del anhelo; otros habían actuado, combatido, sufrido, caído, vencido, en mi lugar; otros, habían pensado por mí; otros, habían logrado una victoria, dejándome fuera de esa victoria. Yo era el hombre parado en la acera que asiste a un desfile triunfal, avergonzado al pensar que hubiese

podido ser uno de los que marchan entre aplausos en vez de ser uno de los que aplauden." (ibidem:481-482)

En este momento histórico del triunfo de la Revolución, Enrique se entrega a la autocompasión, la autocrítica y el arrepentimiento de no haber participado activamente en la lucha. Son esos sentimientos los que le impiden un regreso inmediato a la Cuba libre, pero al llegar a su patria logra, finalmente, realizarse como arquitecto y defensor de sus ideales. Ya no es obligado a copiar mansiones norteamericanas y logra participar activamente en una lucha gloriosa: la de Playa Girón en 1962.

Racismo y afrocubanismo en La consagración de la primavera

Como escritor Carpentier se distanció en su creación artística del surrealismo, a pesar de haber vivido muchos años en Europa, puesto que no lo consideraba apto para describir la realidad americana, una realidad más mágica que la europea y como tal no puede ser expresada a través de los conceptos artísticos europeos. Llegó a la conclusión que debería buscar la forma de *contar* América Latina, y en especial Cuba, a través de sus estéticas "primitivas", originarias, esenciales: la fe y el milagro (véase Paz Soldán, 2008:36-38). Esas estéticas las encontró en la cultura afrocubana, y sobre todo en la música afrocubana, por la cual desarrolló una gran fascinación. En la década del 20 del siglo XX, empezó a expandirse el movimiento afrocubano, iniciado por Don Fernando Ortiz, que capturó el interés de Carpentier. También el último hizo sus contribuciones al movimiento, ante todo en el ambiente artístico: publicó libretos para dos ballets afrocubanos, una novela y varios poemas musicalizados. La cultura afrocubana llamó su atención a causa de "la voluntad de interpretar y valorizar la cultura afrocubana dentro del contexto político del momento" (Birkenmaier, 2003:208). Sin embargo, no dejó al lado la investigación científica de la cultura afrocubana, la cual dio fruto a obras como *La música en Cuba*. En la distancia de su patria crece su apreciación de lo propio cubano que encuentra en la cultura afrocubana y emerge, de su impulso político anti-imperialista, su deseo de incorporar esa misma cultura a una nueva identidad nacional.

En la novela aquí analizada la música también juega un papel decisivo, como se percibe ya en el título *La consagración de la primavera*. Esa consagración es una obra del compositor ruso Igor Stravinsky. En cuanto al plano de contenido, la música está estrechamente conectada con la protagonista Vera y con la cultura afrocubana.

Stravinsky compuso su *Consagración de la primavera* en apego a la música y los ritos de la Rusia pagana. Para Carpentier, el mito de *La consagración de la primavera* es un ritual universal que aparece y re-aparece en distintos tiempos y en distintas partes del mundo; por lo tanto es posible llevar el rito de la antigüedad eslava a la Cuba africana y adornarla con otros movimientos y conceptos culturales, sin que pierda su esencia y su poder. Para expresarlo en palabras de Moran, Carpentier subordina lo particular a lo general, creyendo en la existencia de una suave transición de un polo a su contrario (véase Moran, 2002:100-101).

Moran, sin embargo, critica al concepto del negro/indio de Carpentier a lo largo de su obra. En su opinión, Carpentier percibe a los latinoamericanos de origen africano e indígena desde una perspectiva eurocentrista, a pesar de su vehemente crítica de la misma. Reprocha Moran que “Indian and black musics are treasured not for their intrinsic properties, but because they promise an injection of cultural capital – in the form of rhythm, energy, a sense of existential 'nearness' of which a debilitated West is in dire need.” (ibidem:87). Los afrocubanos y la cultura afrocubana descrita por Carpentier son, según Moran, símbolos del “primitivismo” y prototipos del “salvaje noble”, que ya se adoró durante el período del Romanticismo. Sirven únicamente como fuente de la magia buscada por el autor cubano. “In his depiction of the primitive, Carpentier never really hints that its reinvigorating qualities might be anything other than amenable to and salutary for the ‘civilized’ bourgeois subject whose rootlessness they supposedly expose.“ (ibidem:89). Mas, para los críticos de Stravinsky está claro que el compositor tenía en la mente algo separado de lo humano, algo más natural y originario al componer *La consagración de la primavera*.

Vera asiste a una fiesta afrocubana, donde puede observar a los bailarines :

“Aquí – y esto la [Vera] maravillaba – las gentes – bailaban por bailar, por el placer de bailar, por el júbilo de bailar, con una tal ausencia de malicia que los mismos movimientos de hombros, de caderas, las ondulaciones de los cuerpos, las intencionadas persecuciones a la hembra que a tiempo, con ágil escamoteo de sí misma, esquivaba en pícara voltereta un excesivo acercamiento del varón a las cadencias de su grupa, conservaban la honestidad de ciertos ritos antiguos, donde los simulacros eróticos de la fecundación obedecían a las leyes de una armonía corpórea que era, a su vez, acción significante de una cierta sacralidad primordial.” (Carpentier, 2008:238)

Al ver sus bailes y su 'innato' sentido de ritmo (véase ibidem:321) - al que Carpentier se refiere varias veces en esta novela a través de su protagonista femenina, según Moran

(véase Moran, 2002:97), Vera queda convencida de que el verdadero sentido de la música de Stravinsky se puede expresar solamente a través de la manifestación danzaria afrocubana, puesto que llevan la misma esencia mágica y ritual como la obra de Stravinsky (véase Ruiz Baños, 1986:61):

"[Vera:] 'Si Nijinsky hubiese contado con bailarines así, su coreografía primera de *La consagración de la primavera* no hubiese sido el fracaso que fue. Era *esto* lo que pedía la música de Stravinsky: los danzantes de Guanabacoa, y no los blandengues y afeminados del ballet de Diaghilev' " (Carpentier, 2008:239, acentuación en el original)

Destaca Ruiz Baños que, dada la posibilidad de interpretar la música de Stravinsky, inspirada en la Rusia pagana, con bailes afrocubanos, los ritos deben pertenecer no a una cultura específica, sino a una cultura universal; conclusión a la que Vera también llega. Según expone ella en la novela, tanto la danza de saltos de hombres como la *caída en posesión* por alguna deidad forman parte de un rito universal y antiguo, probablemente tan antiguo como la misma humanidad (véase ibidem:240-241). Aclara Ruiz Baños que

"los 'Ritos de la Rusia pagana', como reza el subtítulo de la obra musical, traducen una universalidad, en la que todas las culturas son la Cultura, y todos los ritos, el Rito, en una total convergencia de aspiraciones, cuyo corpus puede integrarse en lo uno: la consagración de lo siempre renovado en un nuevo nacimiento. La primavera como epifanía de lo total." (Ruiz Baños, 1986:61)

Lo que muchos coreógrafos europeos no han logrado entender, lo percibe Vera inmediatamente: la existencia de una cultura universal, cuya exposición no le es posible en el momento de su iluminación. Cabe señalar que el propio Carpentier defendió la existencia de una cultura universal y, según acentúa Ruiz Baños, el hecho de que transfiera sus convicciones a la protagonista de su obra, no disminuye el valor artístico de la novela, sino que la eleva a otro plano, y da prueba de la incorporación completa del autor a su obra (véase Ruiz Baños, 1986:62).

Charles Larson, un teórico poscolonial, sin embargo, considera la existencia de una cultura universal imposible. En su artículo <*Heroic Ethnocentrism: The Idea of Universality in Literature*> compara las literaturas africanas y europeas y llega a la conclusión que la interpretación de la literatura también es determinada por la cultura propia del lector y que, aunque llegue a ciertas conclusiones, ésas no tienen que, necesariamente, concordar con las intenciones del autor y su cultura (véase Larson,

2001:64-65). “The time has come when we should avoid the use of the pejorative term 'universal'. What we really mean when we talk about universal experiences in literature are cultural responses that have been shaped by our own Western tradition.” (ibidem:65). Es preciso tener en cuenta que Carpentier fue educado en un contexto eurocentrista y que vivió gran parte de su vida en Europa, por lo tanto es fácil de creer que su definición de *lo universal* sea, en realidad, una definición eurocentrista, según declara Larson. Destaca en la novela el hecho que el autor no le da voz a los personajes afrocubanos. Nos ofrece una mirada extrínseca a la vida y cultura de la población de color. No son los mismos afrocubanos los que explican sus propios bailes a Vera, sino otros, como Gaspar, José Antonio o Enrique.

“Y señalaba [Gaspar] hacia la otra orilla del puerto, refiriéndose, con tono algo misterioso, a ciertas ceremonias de religiones sincréticas, ceremonias musicales y danzarías que se celebraban, de tiempo en tiempo, en los pueblos Regla y de Guanabacoa en los días de San Lázaro, de Santa Bárbara, y de la Virgen de la Caridad del Cobre, muy especialmente.” (Carpentier, 2008:236-237)

Los afrocubanos aparecen solamente como personajes secundarios y sirven, sobre todo, para el fin de demostrar los logros de la Revolución (la abolición del racismo y la incorporación de las tradiciones afrocubanas a la cultura nacional).

Al mencionar una interpretación de *La consagración de la primavera* con bailarines afrocubanos, el marido y los más íntimos amigos de Vera la hacen entender que semejante estreno sería, en la Cuba burguesa y profundamente racista, una empresa destinada a fracasar y arruinar tanto su reputación como maestra de danza clásica como la de Enrique como arquitecto. Ella, una europea criada en un país poblado por diferentes grupos étnicos y religiosos, se niega a aceptar la situación establecida del país y tratar el racismo como un problema político, aunque Gaspar afirma que el racismo en Cuba se debe a su situación política y la jerarquía oligárquica: ” 'Si Cuba fuese un país socialista, nada se opondría a que formases un ballet de moros y cristianos.' “ (Carpentier, 2010:289). A pesar de todas las advertencias, Vera no desiste de su proyecto. En La Habana Vieja, barrio menos burgués que el Vedado, abre otra escuela de baile, una escuela que albergue a todas las personas, sin importar su capa social ni su color de piel – decisión revolucionaria en la Cuba descrita en la novela carpentierina. Con la iniciación de ese proyecto, la postura de Vera cambia poco a poco, aunque ella no se da cuenta. La indicación más evidente de ese cambio es su ruptura

con la burguesía.

Re-interpreta *La consagración de la primavera*: desecha la idea de que el desenlace de la obra sea un rito sacrificial, asegurando que es un rito vernal, que culmina en una Danza de la Vida (véase Carpentier, 2008:286-287). Para ella, el ballet debe terminar en un enérgico final, un final fuera de los estrechos límites de lo convencional amoroso, sino un rito, una danza y una pareja "más natural, más universal […] sin razas determinadas" (ibidem:287). Aquí vemos lo verdaderamente revolucionario de su empresa: elevar la cultura afrocubana a un plano universal, que represente a toda la humanidad. Así, la pareja central es formada por la mujer blanca y burguesa Mirta y el hombre negro y humilde Calixto. Además, entremezcla bailes afrocubanos dedicados a los orichas, deidades de las religiones afrocubanas, con pasos y figuras de la danza clásica. Pero cuanto más se consolida el poder de Fulgencio Batista y cuanto mejor Vera llega a conocer a la burguesía cubana, ella también se da cuenta que su ballet no se podrá estrenar en La Habana, sino que tendrá que llevarlo a Nueva York o Europa. Es sólo después de los acontecimientos de Playa Girón que Vera vuelve a ensayar el ballet *La consagración de la primavera*, ya que el ámbito hostil lleno de racismo y desprecio por el arte se ha tornado en uno que no subestima ni a las personas de color ni al arte contemporáneo ni a la danza clásica, todos logros de la Revolución.

La Revolución elimina el racismo y convierte a blancos y negros en iguales "y que los negros pueden bañarse en playas de blancos, y que yo [Camila] voy con mi novio a la del *Yat-clú*, y hasta merendamos en *El Carmelo* que era, antes, de la aristocracia" (ibidem:486). La Revolución ha devuelto a los afrocubanos su dignidad, sus derechos y sus influencias culturales, que forman una parte integrante de la cultura cubana, como observa Enrique:

> "Y me parecía que esto sólo hubiese merecido el esfuerzo de una revolución, puesto que el negro, a pesar de sus muchas miserias y humillaciones, había enriquecido nuestra tradición con su creadora presencia, contribuyendo poderosamente a darnos una fisonomía propia." (ibidem:487)

Destaca aquí Enrique el papel primordial que los negros y las negras han jugado en Cuba desde su llegada. Su influencia va más lejos de algunos bailes y canciones, crearon religiones propias, como la así llamada santería, dejaron huellas en la variedad cubana del español y hasta cambiaron las apariencias de los cubanos, los han *criollizados*, han hecho de ella una nación distinta a la española, que llegó a

independizarse de sus antiguos colonizadores.
Es sólo en ese ambiente revolucionario, que abarca a todos los cubanos, que un estreno de un ballet con bailarines de color y blancos juntos puede realizarse y ser un éxito.

Historia e historicidad en La consagración de la primavera

Es esta una de las pocas novelas de Alejo Carpentier que nos da muchas informaciones históricas acerca de los acontecimientos en Europa y Cuba en la primera mitad del siglo XX. No sólo hace alusiones a hechos y personas, sino que los nombra de una forma explícita. En las otras novelas, que se analizarán a lo largo de este trabajo, a Fidel Castro, Ernesto Che Guevara y otros revolucionarios se les evoca a través de descripciones, apodos o paronomasias, pero Alejo Carpentier les cede espacio en su novela y nos revela sus verdaderos nombres tanto como sus acciones revolucionarias tal como se conocían en la época relatada en *La consagración de la primavera*. Como se verá en los capítulos siguientes, en la mayoría de las novelas desde los años sesenta hasta hoy día, los nombres tanto de personas como de lugares suelen ser descritas con paronomasias, metonimias o metáforas. Un ejemplo es el uso de "El Líder" al tratar de Fidel Castro en la novela *Soñar en cubano* de Cristina García.
La novela, calificada como una novela histórica, no relata solamente los sucesos de la Revolución Cubana, sino que gira alrededor de tres acontecimientos de suma importancia en el siglo pasado: la Revolución Rusa de 1917, la Guerra Civil Española de 1936 hasta 1939 y, finalmente, la Revolución Cubana. Puesto que ninguno de los personajes principales participa de modo activo en el proceso revolucionario, los narradores-protagonistas no nos pueden dar una mirada intrínseca al mismo. El lector llega a conocer la lucha guerrillera de la misma forma que los personajes de la novela: a través de los medios de comunicación o comentarios de personajes secundarios, aunque casi siempre sin las fechas exactas. La introducción de los revolucionarios a la novela llega mediante comunicados de la radio y fragmentos de artículos de periódicos, tales como los perciben los protagonistas.

"ORIENTE (diario de Santiago de Cuba que había sido traído a Gaspar, el día 27, por un músico amigo suyo llegado en un avión de la tarde): *Sesenta y un muertos y veintiocho heridos. Trágico balance del asalto al cuartel Moncada por varios grupos de revolucionarios que se dice estaban mandados por el doctor Fidel Castro* [...]"

(Carpentier, 2008:299, acentuación y nota entre paréntesis en el original)

El lector se entera de los acontecimientos más importantes de la lucha guerrillera y el proceso revolucionario: el relato comienza con el asalto al cuartel Moncada, sigue con el famoso juicio de Fidel Castro, en el cual dio su famoso discurso *La historia me absolverá*; llega al desembarque de la *Granma*, el asalto fracasado al palacio presidencial, menciona la Sierra Maestra y la batalla de Santa Clara. Finalmente, culmina con la entrada del ejército rebelde en la capital cubana. El desenlace lo constituye la Invasión de la Bahía de Cochinos, de la cual sabemos tanto a través del participante Enrique como a través de los medios de comunicación.

Los hechos históricos de la Revolución Cubana se entrelazan con la narración de los dos protagonistas Vera y Enrique y, de tal forma, vincula los individuos con la Historia.

Según destaca Gnutzmann, la novela pone énfasis en la relación entre el individuo y la sociedad para demostrar la imposibilidad de que los seres humanos se sustraigan a la historia (véase Gnutzmann, 1986:169). Es precisamente eso lo que trata Vera inútilmente: apartarse de la historia, de la política, vivir en el mundo del arte, de la música y de la danza.

Sin darse cuenta, ha rechazado por muchos años los ideales de la burguesía: disfrutó del amor libre con Jean-Claude y, luego, con Enrique; prefirió su trabajo con los bailarines afrocubanos a las comodidades y la compañía de la alta burguesía ; y, ahora, en otro momento decisivo de su vida no se entristece por su pérdida de prestigio en el mundo burgués cubano, sino por la pérdida de su objetivo artístico. Inconscientemente, ya es revolucionaria en un sentido carpentierino. Su cercanía a los ideales de la Revolución Cubana sólo la distingue en su aislamiento en Baracoa, un pueblo en el oriente del país, donde se libera de su temor de la política y empieza a informarse sobre Fidel Castro y el Movimiento 26 de Julio. Crece su simpatía por los revolucionarios, pero es sólo al triunfar la Revolución, al huir Batista, al unirse casi todo el pueblo cubano a la alegría de la victoria, que Vera también se incorpora al proceso histórico de su época.

A contrario de Vera, Enrique está consciente de los acontecimientos políticos de su época y, en más de una ocasión, forma parte activamente. Pero, al igual que Vera, tiene que luchar contra sus raíces burgueses para llegar a ser la persona, que el quiere ser.

En varias ocasiones en la novela, la historia se conecta estrechamente con el tópico del viaje, tópico seguido en la obra de Carpentier, según confirman el investigador alemán Otto Dill (veáse Dill, 2010:104) y la española Selena Millares (véase Millares,

1999:1007)[39]. Y, su concepto de la Historia sigue la tradición hegeliano-marxista, como destaca San José en su análisis de la novela *El siglo de las luces*, pero lo que, de igual manera, es válido para *La consagración de la primavera* (véase San José, 2007:238). Esa preocupación por la Historia, que se manifiesta con frecuencia a lo largo de *La consagración de la primavera* se debe al

> "deliberado propósito de mostrarle al hombre de hoy, dentro de la historicidad de su obra, su inmutable imagen, balanceándose siempre entre grandezas y miserias en este espacio terrenal. Dicho de otro modo, las instituciones cambian en sus estructuras y denominaciones, pero el hombre sigue siendo el mismo." (Mocega-González, 1976:254)

En total, *La consagración de la primavera* se puede considerar realmente un canto a la Revolución Cubana. Carpentier retoma la suposición de Lukács de que el arte verdadero solamente se puede lograr en una sociedad socialista , donde las obras se aprecian por su valor artístico y no por su valor material. Los dos protagonistas Enrique y Vera, ambos de origen burgués, no llegan a realizarse como artistas sino al abrazar los ideales de la Revolución Cubana y el socialismo. La alta burguesía cubana, tal como está descrita en la novela, simboliza el decaimiento del capitalismo. Demuestra una preferencia por el arte tradicional y una aversión al surrealismo, un consumismo enorme y se une a líderes políticos sangrientos para mantenerse en el poder.

Aunque la novela acentúa explícitamente que la Revolución impone la igualdad de razas en un nivel institucional en Cuba. Sin embargo, la mirada a la cultura afrocubana ofrecida en la novela queda extrínseca y eurocentrista, puesto que no hay ningún personaje mayor perteneciente a esa cultura. Los afrocubanos siguen siendo sin una voz propia. Carpentier muestra, al entremezclar la vida privada de los protagonistas con acontecimientos históricos, la profunda conexión de los seres humanos con la historia.

La lucha guerrillera en Cuba juega un papel primordial en *La consagración de la primavera*, aunque la vista siempre queda extrínseca. A lo largo de la novela es la mirada de los intelectuales hacia la Revolución la que se nos presenta.

39: El tópico del viaje aparece, p.ej. en sus novelas *El siglo de las luces* (1962), *El recurso del método* (1974) o *El arpa y la sombra* (1978) y es primordial en el cuento *Viaje a la semilla* (1971), donde destaca ya en el título.

6.2. Dreaming in Cuban

¿Cubanos, americanos o cuban-americans?

Aunque los Estados Unidos desde hace siglos han sido un país de inmigración, los inmigrantes se veían obligados a asimilarse a y adoptar los principios de los colonizadores de origen anglo-sajón. Sobre todo los inmigrantes latinoamericanos son marginados hasta hoy día, debido a las relaciones políticas y económicas entre el norte y el sur del continente americano, según afirma Ciani Forza. Los Estados Unidos emergieron temprano como una fuerza económica e imperialista y han considerado a América Latina inferior a sí mismos, por lo tanto no es de extrañar que los latinoamericanos residentes en Estados Unidos ocupen una situación marginal (véase Ciani Forza, 2006:59-60). Las relaciones américo-cubanas han sido diferentes, puesto que Cuba siempre ha representado una potencial extensión del territorio estadounidense. “While North-America looked at Cuba as a prosperous source of economic income, political control over the Caribbean Sea and an ideal vacation resort, Cuba looked at the United States as a means for the development of its material and intellectual conditions.” (ibidem:64). Ya durante la época colonial un número considerable de cubanos residía en Norteamérica. El enclave cubano después de 1959 creció significativamente, ya que llegaron los opositores del gobierno revolucionario e se instalaron sobre todo en Miami. Los exiliados cubanos no se consideraban inmigrantes “nor did they feel the need for ethnic acknowledgment.” (ibidem:76). La segunda generación de cubanos en Estados Unidos, los hijos de los exiliados, ya no tenían los lazos con Cuba, que sólo conocían a través de los cuentos de sus padres y abuelos. Creciendo en ese país, sintieron la necesidad de definir su identidad cultural: “To be 'one-and-a-half-generation' implies the conscience of belonging to both cultures, not to withdraw into an ethereal past of memories [...]” (ibidem:77).

La tradición literaria cubana en Estados Unidos surgió ya en el siglo XIX con los primeros exiliados, los cuales llegaron durante la Guerra de Independencia, en las décadas 80 y 90 del siglo XIX. Entre ellos se encontraba José Martí, quien compuso muchos de sus poemas y discursos políticos precisamente en Nueva York (véase: Herzog, 2001:73). Otro exiliado fue Cirilio Villaverde, el autor de la famosa novela *Cecila Valdés*, cuya segunda parte fue escrita en Estados Unidos, de la cual se hablará más adelante (véase Luis, 1996:202).

Bajo el término *segundo exilio cubano* se une a los cubanos que abandonaron la isla durante la dictadura de Batista o en los primeros años tras el triunfo de la Revolución. El *tercer exilio cubano* (décadas 80 y 90 del siglo XX) incluye a otra generación de refugiados, cuyos motivos de emigración ya no eran predominantemente políticos, sino económicos y profesionales (véase Herzog, 2001:73-74).
Ya en las décadas 60 y 70 escritores cubanos empezaron a componer y publicar sus obras en los Estados Unidos. Entre ellos destacan Salvador Díaz-Versón, Rivero Collado, Raoul A. Fowler y Luis Ricardo Alonso. Herzog clasifica la literatura de esa época en cuatro categorías:

1. Haß- und Pamphletliteratur
2. verklärte Erinnerungsliteratur
3. kostumbristische Briefliteratur
4. Prosa der Vaterlandsbewältigung[40]

La primera categoría tiene, según Herzog, una función exorcista y terapéutica, "[i]n reportagenartiger, romanhafter Verkleidung ging es hochsentimental auf Groschenheftniveau um Abrechnung." (ibidem:128). Las obras pertenecientes a la segunda categoría recuerdan la Cuba prerrevolucionaria, los personajes frecuentan las localidades de diversión de la antigua Cuba, las creaciones literarias celebran la nostalgia y lamentan la pérdida de la *cubanía*.
A partir de la segunda mitad de la década de los 60 se iban estableciendo los disidentes.

"Als Ausgestoßene ihrer Heimat und Schützlinge der westlichen Medien thematisieren sie ihre Exilerfahrung in zum Teil zwielichtiger ideologisch-propagandistischer Machart öffentlichkeits- und marktwirksam. Themen der Emigration, Assimilation, die Klage über den Verrat der USA und der westlichen Demokratien nach der Schweinebucht-Invasion, Guerrilla- und Spionageunternehmen füllen die inhaltliche Palette ihrer Werke aus." (ibidem:128-129)

Lourdes Casal es una de las representantes de la literatura de exilio. Luchó activamente contra la dictadura batistiana y apoyó la Revolución hasta el año 1961, cuando, debido a criticas de la ideología revolucionaria, se exilió en los Estados Unidos. Sin embargo,

40: Categorización ibidem:127-128. En adelante sólo se comentarán las primeras dos categorías, puesto que Herzog las considera más interesantes para el contexto de la primera ola de emigrados después del triunfo de la Revolución.

no se convirtió en enemiga de la política cubana, mas intervino a favor de un diálogo entre los cubanos exiliados y el gobierno de Fidel Castro. Parcialmente, su poesía y prosa son manifestaciones de una identidad cubano-americana, aunque Casal nunca dejó de escribir sobre el exilio y la alienación, el encuentro con una cultura fría, lo artificial y la soledad de una gran ciudad como Nueva York. En su obra provee una visión bicultural con una referencia a una posible y dolorosa pérdida de identidad. En 1979 volvió a Cuba, donde falleció dos años más tarde.

Las siguientes generaciones de escritores y poetas continuaron la literatura de los disidentes, poniendo nuevos acentos en la misma. Severo Sarduy es conocido por su estética experimental e innovadora, Heberto Padilla o Jesús Díaz por su énfasis en temas políticos y contemporáneos, Reinaldo Arenas por sus motivos principales, la homosexualidad y el exilio, y, la más joven entre ellos, Zoé Valdés por sus motivos eróticos y de exilio.

Es difícil establecer una división cronológica entre una literatura cubana de exilio, de migración y de minoría étnica. Mas, son notables las diferencias en la temática, la orientación cultural y un cambio de generación entre los autores (véase ibidem:129-130).

Junto a los disidentes emergió a partir de 1970 una literatura de migración, “die sich kaum mehr dem Exil und der kubanischen Vergangenheit verpflichtet fühlte, stattdessen Anerkennung bei einem jüngeren Publikum in den USA und auf dem englischsprachigen Buchmarkt such[t].” (ibidem:131). Unos de los primeros representantes de esa literatura fueron Celedonio González, Roberto Fernández y Oscar Hijuelos. Tanto Hijuelos como Cristina García, entre otros, se consideran los fundadores de una nueva literatura basada en lo étnico-autobiográfico. Los escritores cubano-americanos contemporáneos demuestran preocupaciones político-culturales de establecer una propia corriente literaria y un propio canon.

“Aufgrund ihres Aufwachsens in den USA sieht sich Cristina García in einer Gruppe mit ihrem kubamerikanischen Kollegen Oscar Hijuelos, mit der Chicana-Autorin Sandra Cisneros und der dominikanisch-amerikanischen Autorin Julia Alvarez. Gemeinsam folgten sie einer Tradition nicht hybrider, sondern ethnischer SchriftstellerInnen.” (ibidem:132)

Son, como ya se ha mencionado, preocupaciones poscoloniales y de hibridez cultural las que esos autores analizan en sus obras.

La Revolución – separadora de familias

A diferencia de Alejo Carpentier, la novela *Dreaming in Cuban* transmite, predominantemente, una imagen negativa de la Revolución Cubana de 1959 y su impacto en la historia y el pueblo cubano. La novela muestra tanto la vida de los cubanos residentes en Cuba como la de los cubanos que después del triunfo de la Revolución abandonaron Cuba (véase Luis, 1996:202). Es necesario destacar que la identidad literaria de la autora Cristina García está determinada por la Revolución Cubana y la experiencia del exilio, al que fue llevada de niña por sus padres, vehementes adversarios de la política del gobierno revolucionario. Ese hecho se refleja en su novela *Dreaming in Cuban* y en una de las protagonistas, Pilar, que se siente desgarrada entre dos países, dos naciones y dos culturas, la cubana y la estadounidense. La crisis del exilio es un motivo frecuente y definitorio en la literatura cubano-americana escrita en inglés, según afirma Alvarez-Borland en su artículo <*Displacements and Autobiography in Cuban-American Fiction*>.

"For Cuban-American writers, this crisis originates in two basic issues which they share with other cultures in exile: how do they reconcile their past experiences in their country of birth with present experiences in their adopted country, and how do they negotiate between bicultural and monocultural readers?" (Alvarez-Borland, 1994:43)

En la novela *Dreaming in Cuban*, Cristina García documenta la fragmentación familiar cubana de la segunda mitad del siglo XX y trata de describir las diferentes realidades cubanas del comienzo del siglo XX hasta el año 1980 (véase Luis, 1996:203, Alvarez-Borland, 1994:46).

A través de las diferentes voces narrativas en la novela, García da paso a la posibilidad de establecer una conexión entre la historia general y los individuos. Es decir, *Dreaming in Cuban* nos ofrece una vista personalizada de los acontecimientos de la reciente historia cubana. Y, la ruptura de la cronología narrativa permite una inmersión más profunda en la vida y la personalidad de los protagonistas. Maya Socolovsky de la Universidad de Oxford destaca en su artículo <*Unnatural Violences: Counter-memory and preservations in Cristina García's* Dreaming in Cuban *and* The Agüero Sisters> lo siguiente:

"Each character articulates a different version of personal and political history and thus

disrupts the possibility of a chronological linear narrative, presenting an alternative narrative of nation which undoes borders, measured time, history, storytelling, and language, as well as deconstructing and performing the birth of and seductive nature of a dictatorial political regime.“ (Socolovsky, 2000:147)

Según aclara O'Reilly Herrera, García interpreta la historia de Cuba con la ayuda de la memoria colectiva y los recuerdos de tres generaciones de mujeres y, de esa forma, establece paralelas entre la vida privada y el contexto político-histórico en el cual se desarrolla la primera. Al entremezclar las cartas de Celia, escritas antes del 1959, la escritora facilita la entrada de comentarios personales y opiniones subjetivas de los acontecimientos históricos en el siglo XX en Cuba y conecta eventos importantes personales con ellos: Pilar nace once días después del *triunfo de la Revolución*, Felicia se casa por primera vez durante la crisis de 1962, y Lourdes y Pilar visitan Cuba en los días del asalto a la embajada del Perú en 1980 (véase O'Reilly Herrera, 1997:72-73). Alvarez-Borland, también, se pronuncia a favor de una lectura parecida de las relaciones de los relatos de los diferentes personajes. Cristina García le da voz a cada uno para que muestre su propia interpretación de los acontecimientos. La conexión de todas esas voces nos ayuda a los lectores a entender mejor el presente de los protagonistas y de establecer los nexos entre pasado y futuro (véase Alvarez-Borland, 1994:46-47).

El norteamericano Mitchell pone énfasis en la estrecha relación de nación y familia en la novela. Según él, tanto la familia como la nación crean en los individuos la sensación de pertinencia, y, por lo tanto,

“they exist in parasitic relation to one another by virtue of a shared desire for a unity that inevitably proves to be illusory and contradictory. In other words, family and nation paradoxically coexist because neither grouping succeeds in sustaining the singularity to which each necessarily aspires.” (Mitchell, 1996:52)

El sentido de pertinencia a una nación u otra (a la cubana o a la norteamericana) provoca disonancia y conflictos en las tres generaciones de la familia del Pino (véase ibidem:53).

Celia, la representante de la primera generación, nacida a principios del siglo XX, recuerda la presencia norteamericana, que era un factor determinante en la vida y política de Cuba. De esa época y de la lucha revolucionaria sabemos, en la novela, sobre toda o través de las cartas dirigidas a Gustavo, el primer amante de Celia. Desde

niña ha notado las desigualdades sociales y la explotación de su patria por los Estados Unidos. Su toma de conciencia ocurre muchos años antes del triunfo de la Revolución, en los años 40. En la carta del 11 de diciembre de 1942 escribe: “La guerra civil vino y se fue y ahora tenemos dictaduras[41] en nuestros dos países [Cuba, España]” (García, 1993:137). En la carta del 11 de noviembre de 1945 recuerda la pobreza que ella y Gustavo vieron con sus propios ojos:

> “Recuerdo nuestros paseos primaverales por La Habana. Había mendigos por todas partes, desparramados sobre los bancos del Parque Central, dormidos sobre los periódicos del día anterior. […] recuerdo que en ese tiempo todos los hombres llevaban sombreros de paja. Hasta los más pobres de entre los pobres los llevaban – sucios, rasgados, sin alas -, […] ¿Por qué la mayor parte de la gente aspira a algo más que la mera comodidad?” (ibidem:138-139)

Ya en esos años destacan su preocupación social, su sentido de justicia y su anhelo de igualdad y moderación, sentimientos que comparte con la Revolución Cubana y sus líderes. En 1952 Fulgencio Batista llega al poder con un golpe militar e impone una dictadura sangrienta en el país. En su carta del 11 de marzo, Celia expresa su indignación frente a tal audacia y aclara: “El mes pasado hice campaña a favor del Partido Ortodoxo. Felicia me ayudó a pegar propaganda en la plaza [...]” (ibidem:221). A pesar de su oposición a Batista y su aprobación de la causa rebelde, no se une a la lucha activa. Comenta el asalto al cuartel Moncada y el triunfo de los rebeldes en sus cartas y nos da a los lectores una vista limitada del proceso revolucionario, sin siquiera dar detalles de la lucha, como lo hace Carpentier. Simplemente, hace alusiones a los hechos históricos, como en su carta del 11 de agosto de 1953: “Ayer cogí el autobús a La Habana para unirme a la protesta. Nos manifestamos por la liberación de los rebeldes que habían sobrevivido al asalto a Moncada.” (ibidem:222). Celia redacta la última carta a su primer amante el 11 de enero de 1959, a once días del triunfo de la Revolución y el nacimiento de su nieta Pilar. Ya no siente la necesidad de seguir escribiendo las cartas, puesto que está segura que la nueva miembro de su familia se acordará de su historia. Además, encontró a un nuevo amante, a quien dedicar su vida: la Revolución.

Las diferencias ideológicas entre Celia y Lourdes, su hija primogénita, se perciben temprano. Lourdes se casa con Rufino, un representante de la oligarquía cubana colaboradora del sistema opresor y aprovechadora de la colaboración con los Estados

41: Aquí Celia se refiera a la Guerra Civil Española, las dictaduras de Franco y Machado.

Unidos. A pesar de que Celia la estima por su modestia, desprecia a su familia por su comportamiento burgués. Lourdes abandona Cuba ya en los años 60, mientras que su madre se queda y, poco a poco, se convierte en una seguidora fanática de El Líder y la Revolución. De sus hijas espera la misma dedicación a y confianza en sus ideales: "Celia veneraba a El Líder y quería que Felicia se diera por entero a la revolución, confiando en que sería lo único capaz de salvarla. Pero Felicia no iba a poder ser apartada de los *orishas*[42]." (ibidem:249, acentuación en el original). Felicia opta por aislarse dentro de sus mundos sobrenaturales, aunque físicamente se queda en Cuba.
Destaca Davis que la relación entre madre e hija está estrechamente conectada con el sentimiento de pertinencia a la isla:

"In the same movement, Lourdes abandons her mother and motherland, physically and emotionally, rejecting the communism that both espouse. […] Celia's other daughter, Felicia, abandons her through her consistent indifference to the revolutionary cause, and her eventual sinking into madness [...]" (Davis, 2000:62)

El único contacto directo con la Revolución y la vida revolucionaria que tiene Felicia es en forma de castigo. Tras su intento de suicidio, es mandada a la sierra a un entrenamiento de guerrilla: "Todas están allí por la misma razón, lo acepten o no lo acepten. Es una unidad de gente descontenta, una tropa de inadaptados sociales. La misión de la teniente Rojas es transformarlos en revolucionarios." (García, 1993:147). Otros también, aparte de su madre, tratan de convencerla de la necesidad de convertirse en una nueva mujer socialista, pero Felicia mantiene su actitud escéptica hacia la Revolución y sus logros. Cuando era una cría, ella y su madre eran unidas, pero El Líder y sus ideales las han separado:

"Ahora las dos discuten constantemente, especialmente sobre El Líder. ¡Cuánto le venera su madre! Tiene una foto enmarcada de él junto a su cama, donde antes había estado la de su marido. Pero para Felicia El Líder no es más que un vulgar tirano. Ni mejor ni peor que cualquier otro tirano del mundo." (ibidem:151)

Sin embargo, la relación entre Lourdes y Celia es peor, puesto que ambas defienden fervientemente sus propios ideales y viven en países políticamente enemigos. Rufino poseía en Cuba una finca, la cual fue nacionalizada tras el triunfo de la Revolución como parte del proyecto socialista del gobierno, a pesar de que tanto él como su

42: Los *orishas* son deidades de las religiones afrocubanas.

esposa se opusieron vehementemente. Soldados de las fuerzas armadas revolucionarias violaron a Lourdes. Después de ese incidente, la familia abandonó Cuba en fuga. Afirma Herzog que los Estados Unidos en *Dreaming in Cuban* cumplen una función política y no se asocian estrechamente con el *American Dream*. “So fungieren die USA im Roman von Cristina García mehr als ideologischer und kultureller Gegenentwurf zu Kuba denn als anvisierte Vorstellungswelt.” (Herzog, 2003:177). Los personajes de la novela no emigran hacia Estados Unidos con el objetivo de cumplir su *sueño americano*. Escogen ese país porque simboliza el capitalismo y, con tal, todo lo contrario de los ideales de la Revolución Cubana y sus líderes.

En Estados Unidos Lourdes busca un refugio, que por un lado la acuerde de la Cuba prerrevolucionaria, pero que por otro lado esté diferente de su país natal, que quiere olvidar. Esto se refleja en su búsqueda del frío en el país de acogida (véase Davis, 2000:62). Decide no quedarse en Miami, en el enclave cubano, sino buscar un clima y un ambiente que en nada se parezcan a Cuba:

“Transcurridos unos días, salieron de Miami en un *Chevrolet* de segunda mano. […] 'Quiero irme donde haga frío.', le dijo Lourdes a su marido. Comenzaron a conducir. 'Más frío', dijo ella al pasar por las marismas apenas saladas de Georgia […]. 'Aquí hace suficiente frío', dijo finalmente cuando llegaron a Nueva York.” (García, 1993:101)

Mientras que Celia nos presenta a nosotros los lectores la Cuba posrevolucionaria como un país desarrollado social y políticamente, Lourdes divulga odio y rencor contra la isla y su gobierno (Herzog, 2003:163,167). Aprovecha cada oportunidad que se le ofrezca para criticar el gobierno de El Líder. Al abrir su segunda pastelería en Nueva York, periodistas la entrevistan y preparan un artículo sobre sus éxitos. Su reacción no es la de orgullo y alegría, sino de molestia: “ -¿Por qué no van y hacen un reportaje sobre las cárceles en Cuba? - espetó Lourdes socarrona a unos periodistas que habían ido a entrevistarla. […] ¿Por qué pierden el tiempo conmigo?” (García, 1993:230). Después de su muerte, Jorge, su padre, sigue visitando a Lourdes como espíritu. Los dos se alían y forman una oposición política a Celia, según destaca Herzog (véase Herzog, 2003:166).

“Por encima de todo, Lourdes y su padre continúan denunciando la amenaza comunista en América. Cada día se convencen más de que la escasez de malas noticias sobre Cuba es producto de una conspiración de los medios de comunicación izquierdistas para fortalecer el apoyo internacional a El Líder. ¿Por qué los americanos son

incapaces de ver que tienen a los comunistas en su propio patio, en sus universidades, corrompiendo las mentes maleables de sus jóvenes? Los demócratas son los responsables, los demócratas y esos dos mentirosos, los Kennedy, cada cual en su momento. Lourdes y su padre coinciden en que lo que América necesita es otro Joe McCarthy que vuelva a poner las cosas en su sitio. *Él* nunca los hubiese abandonado en la bahía de Cochinos." (García, 1993:230, acentuación en el original)[43]

Destaca aquí el lenguaje fuerte empleado por el narrador personal. Conociendo el carácter y las opiniones políticas de Lourdes, estamos seguros de que éstas son sus palabras, copiadas de la retórica de varios políticos anticomunistas en la época de la Guerra Fría. Mas, puestas en la boca del narrador personal, se vuelven irónicas y exageradamente fuertes, dos recursos retóricos empleados para ridiculizar el fanatismo político de Lourdes.

Los acontecimientos en Cuba en la década de los 50 traumatizaron a la protagonista de tal modo que teme volver a vivir esos momentos[44]. Sabe que en su patria la Revolución empezó en las universidades, que fue llevada por la juventud intelectual y por eso mira a los estudiantes en Estados Unidos con sospecha. Su anti-comunismo llega tan lejos que su pastelería se convierte en un lugar de reunión de extremistas cubanos residentes en Nueva York.

No se aparta de su imagen de la patria ni para mejorar la relación con Pilar, su hija, ni al visitar la isla en 1980, año en el cual una multitud entró en el patio de la Embajada del Perú en La Habana reclamando una posibilidad de salir del país.

"Por todas partes, mire donde mira, Lourdes no encuentra más que destrucción, sólo decadencia. 'Socialismo o muerte'. Las palabras le duelen […] 'Socialismo es muerte' escribiría ella una y otra vez hasta hacer que la gente se lo crea, hasta hacer que se rebelen y que saquen de su país a ese tirano." (ibidem:294)

En fin, en la novela *Dreaming in Cuban*, la Revolución es representada como la culpable de la separación la familia del Pino, como de numerosas otras familias cubanas. Las divergentes opiniones políticas de las protagonistas no pueden llegar a ningún acuerdo. Las relaciones entre madre e hija y esposa y marido se vuelven conflictivas. Finalmente, tenemos a dos fracciones dentro de la familia: la que apoya el proyecto revolucionario y la fervientemente anticomunista y opuesta a toda lo que

43: Como ya se ha mencionado en el análisis formal de la novela, la historia de Lourdes es narrada por un narrador personal.

44: La violación de Lourdes por soldados del ejército rebelde hace el trauma más evidente, aunque el trauma principal es la instauración de un nuevo sistema político en su país natal.

represente la nueva política cubana.

Mas, el tropo de la familia dividida cumple la función de metáfora del nuevo estado cubano, en el cual el papel de la mujer en la sociedad es reformado y re-definido, como destaca O'Reilly Herrera. Ella hace alusión a la forma de la cual la estructura de la familia cubana empezó no sólo a cambiar, sino a destruirse a principios de la década de los 70. Antes del triunfo de la Revolución, el poder y la actividad femenina estaban reducidas al espacio doméstico, pero el proceso revolucionario les dio la oportunidad de participar en campos decisivos y públicos. Según sugiere el personaje de Celia, las mujeres están integradas en todos los aspectos de la Revolución. Por vez primera en la historia de la isla, se les concedió la posibilidad de participar en el mercado laboral y cumplir funciones en las fuerzas armadas, la economía y en círculos intelectuales, campos, de los cuales tradicionalmente habían sido excluidas. A pesar de los efectos positivos, el cambio del papel de la mujer es responsabilizado por la subida de los divorcios en Cuba. Sin embargo, García también retrata una nueva generación emancipada. Luz y Milagro, las hijas de Felicia, representan a las *nuevas mujeres cubanas*. A cambio de casi todas las demás mujeres de su familia, Luz y Milagro son independientes económica y emocionalmente de los hombres y se ofrecen mutuamente fuerza y consuelo (véase O'Reilly Herrera, 1997:78). Son la educación libre, la nueva autodeterminación femenina y, por supuesto, la influencia de Celia que se reflejan en su comportamiento y pensamiento:

> “Abuela Celia nos dice que, antes de la revolución, las niñas brillantes como nosotras no iban a la universidad. Se casaban y tenían niños cuando todavía eran unas niñas también. Me alegro de que eso no nos vaya a pasar a nosotras. Yo seré veterinaria, y trabajaré con los animales más grandes del planeta.[…] Ella [Milagro] quiere ser micóloga y especializarse en hongos tropicales.” (García, 1993:166)

Sin embargo, Herminia, la amiga de Felicia, acentúa que la igualdad de géneros no es completa todavía: “Una cosa no ha cambiado: los hombres aún continúan ejerciendo el poder. Cambiar eso tomará mucho más de veinte años.” (ibidem:248).

Es evidente que, a pesar de todos los mejoramientos, una cierta desigualdad de género se mantiene también en la Cuba revolucionaria, que proclama la igualdad de todos. Este es un motivo que Lourdes de Armas explora intensamente en su novela.

La Revolución – identidad híbrida, aislamiento y racismo

Pilar es una de las representantes de la tercera generación de la familia del Pino y la primera cubano-americana de la misma. La antítesis política que dividió su familia, trasciende toda su memoria de Cuba.

"Cuando salí de Cuba tenía sólo dos años, pero recuerdo todo lo que pasó desde que era una cría, cada una de las conversaciones, palabra por palabra. Estaba sentada en la falda de mi abuela jugando con sus pendientes de perlas, cuando mi madre le dijo que nos iríamos de la isla. Abuela Celia la acusó de haber traicionado la revolución. […] Mi madre dice que Abuela Celia ha tenido un montón de oportunidades de salir de Cuba, pero que es terca y que El Líder le ha sorbido el seso. Mamá dice 'comunistas' de la misma manera que alguna gente dice 'cáncer', lenta y rabiosamente. Lee los periódicos página por página intentando detectar las conspiraciones de la izquierda […] ¡¡Son subversivos peligrosos, rojos hasta el tuétano!! (García, 1993:45)"

Esa disputa inicial representa la esencia de la familia en la memoria de Pilar. "In introducing the question of national loyalty and political affiliation, Celia and Lourdes deploy available national counter-narratives in order to locate a more 'public' arena for their competing senses of familial disloyalty and personal invasion." (Mitchell, 1996:54). Tanto Celia como Lourdes evaden discutir sus conflictos personales existentes ya desde la temprana infancia de Lourdes. La hija se siente rechazada por la madre, mientras que la madre le reprocha aliarse con el parte contra ella. Prefieren anteponer la polémica, que dividió a la nación entera, y explicar su ruptura definitiva con afiliaciones políticas inconciliables.

La historia de Pilar, en cambio, así como la de Ivanito, mantiene la distancia de los argumentos públicos (de la Revolución y del exilio) y, con tal, se transforma en un metadiscurso sobre la naturaleza y los modos de la identificación nacional, y trata de analizar desde un punto psicológico la motivación individual de la elección de una nacionalidad (ibidem:54). Pilar se distancia tanto de la ideología de los revolucionarios como de los contrarrevolucionarios, un hecho que también se refleja en su lenguaje y su percepción del lenguaje de los demás, ante todo el de su madre. Pilar busca su propia cultura, su país, y sólo en momentos de rebelión contra su madre y añoranza de su abuela se acerca a la Revolución.

Pilar nació en Cuba, pero crece en Brooklyn, mantiene una relación conflictiva con su madre Lourdes y siente añoranza por su abuela Celia. Para ella, Celia encarna Cuba y la parte perdida de su propia identidad.

“Mi madre lee mi diario, lo busca bajo el colchón o en el forro de mi abrigo de invierno. […] Me deja notas repugnantes sobre la mesa de la cocina recordándome que debo presentarme a trabajar, o cosas por el estilo.” (García, 1993:46)
“Abuela Celia y yo nos escribimos de vez en cuando, pero la mayoría de las veces la escucho hablarme por las noches, justo antes de dormirme. Me cuenta historias de su vida y me dice cómo se ve el mar en ese momento. Parece saber todo lo que me ha pasado y me aconseja no hacerle demasiado caso a mi madre. Abuela Celia me dice que quiere verme otra vez. Me dice que me quiere.” (ibidem:49)

Según aclara la especializada en literatura canadiense y estadounidense Rocío G. Davis, la mezcla de detalles históricos en la narración es esencial en la búsqueda de Pilar de sí misma, puesto que el llegar a un acuerdo con su propia posición frente a la Revolución es el conflicto central en su relación con Lourdes (véase Davis, 2000:61). Al comienzo del relato, Pilar rechaza vehemente los valores patrióticos estadounidenses de Lourdes:

“Ha comprado [Lourdes] una segunda pastelería y tiene planes de vender magdalenas tricolores y marzapanes con figura del Tío Sam. […] Está convencida de que puede combatir al comunismo desde detrás del mostrador de su pastelería.” (García, 1993:185)
“El día de Acción de Gracias, Mamá nos [a Pilar y su padre] despierta temprano y nos arrastra hacia la calle cargados con neveritas de plástico, como si fuéramos a morir de hambre ahí mismo, en la Quinta Avenida. El día de Año Nuevo se sienta frente a la televisión y hace un comentario sobre cada una de las carrozas del Desfile de las Rosas. Creo que sueña con llegar a ser algún día la patrocinadora de alguna de ellas. Como, por ejemplo, una gigantesca efigie en llamas de El Líder.” (ibidem:186-187)

El patriotismo y la identificación con símbolos nacionales de Lourdes son ridiculizados en las descripciones de Pilar a través de exageraciones e ironía. Contrapone de una forma irónica el amor por los Estados Unidos y el odio por El Líder, símbolo de la Revolución y el socialismo cubano. En esos momentos todavía simpatiza con la causa cubana (aunque no es afiliada a la misma), representada por Celia. Pilar establece las conexiones entre la familia, entre los dos países y los tiempos. Ya su apellido “Puente” indica su función como *puente* entre el pasado y el presente. “Thus, the recounting in Pilar's voice acquires a forceful emotional tone that rings clearly through the entire novel, transforming the story into a female bildungsroman.” (Davis, 2000:62). Decisiva en la evolución de una relación con el pasado es, en la novela, la relación con la madre, la lengua materna y la patria (motherland, en inglés), según afirma Davis. La figura de la madre es primordial en la novela, ya que no solamente representa el lazo familiar, sino

también la unión entre individuo y nación.

La oposición de generación, el conflicto entre madre e hija se repite. Primero lo experiencia Celia con Lourdes y Felicia, sus hijas, luego ellas entran en desacuerdo con sus propias niñas Pilar, y Luz y Milagro. Sin embargo, las semejanzas entre las madres e hijas son evidentes y ni ellas mismas las pueden negar (véase ibidem:63). Pilar reconoce en un momento la presencia de su madre en su personalidad: “Si no me gusta alguien, lo demuestro. Es la única cosa que tengo en común con mi madre.” (García, 1993:184)

En cambio, con Celia Pilar mantiene una comunicación, aunque sea de una manera sobrenatural, es decir, a través de la telepatía. Así, la adolescente re-establece los lazos maternales con su familia, su país natal, y el español, el idioma que Pilar va perdiendo y que recupera sólo al final de la novela (véase Davis, 2000:64).

“Celia recuerda las tardes en el porche cuando su nieta, siendo aún niña, parecía leerle sus propios pensamientos. Durante años, Celia estuvo manteniendo conversaciones con Pilar en lo más oscuro de la noche, pero luego repentinamente perdieron la conexión que las unía.” (García, 1993:163-164)

En cuanto al idioma, acentúa Davis que los distintos idiomas enemistan a madres e hijas, tal como la retórica revolucionaria separa a los exiliados de su patria. Es por causa de la pérdida de lenguas que los personajes toman formas inconvencionales para comunicarse como lo hemos visto en el caso de Celia y Pilar. Su desasosiego por la pérdida de comunicación con Celia y su olvido de la lengua española se manifiestan en el interés por la pintura y la obsesión con colores (véase Davis, 2000:65). En ellos, la pintura y los colores, la joven encuentra su propio lenguaje:

“Hubiese querido decirle [a su abuelo paterno] que la pintura posee su propio lenguaje y que cualquier intento por traducirlo a palabras lo vuelve confuso, lo diluye, como las palabras que se traducen del español al inglés. Algunas veces llegué a envidiar los insultos en español de mi madre. Hacen que mi inglés se desplome por completo.” (García, 1993:87)

Ella, joven y privada de su vida en Cuba, de su memoria, de sus raíces, incorpora sin duda la suposición que la política separó a su familia.

La novela muestra la vida cubana desde dos perspectivas: la intrínseca y la extrínseca, es decir, la vida de los cubanos en la isla y de los exiliados. García evoca los sufrimientos de los que se quedaron y la nostalgia de los que se fueron y desean volver.

Además, sobresale que, según Davis, todas las protagonistas femeninas están aisladas de la realidad cubana de una u otra forma. Pilar idealiza el país que su abuela le transmite, Lourdes desprecia vehementemente al y lucha contra el comunismo, mientras que Celia dedica toda su vida a la Revolución y Felicia, simplemente, no le hace caso a la Revolución (véase Davis, 2000:66). Pilar cree encontrar la parte ausente de su identidad en Cuba: "No obstante, yo había vivido toda mi vida en Brooklyn, y no sentía que aquello fuera mi patria. Tampoco estoy muy segura de que Cuba lo sea, pero quisiera averiguarlo. Si pudiera volver a ver a Abuela Celia, sabría adónde pertenezco." (García, 1993:87).

De adolescente, tras saber que su padre tiene una amante, Pilar intenta escaparse a Cuba y volver a ver a su abuela. Llega hasta Miami, donde viven parientes de su padre Rufino, exiliados políticos. La familia Puente forma un enclave, ya que el odio al comunismo y el gobierno revolucionario los une. Son los típicos exiliados que llegaron en la oleada de cubanos en los años 1960: trajeron dinero y poder, apoyan el bloqueo contra Cuba y luchan contra la *amenaza roja*. Viven juntos, esperando la caída de Fidel Castro y la restauración de la Cuba prerrevolucionaria para volver ahí.

"A través de las cortinas del cuarto de estar veo a cinco de mis tíos alineados en dos sofás y una silla reclinable, refunfuñando comentarios sobre las noticias. Discuten si Ángela Davis, que está siendo juzgada por asesinato en California, es una de las agentes de El Líder o una emisaria directa de Moscú." (García, 1993:91)

Según destaca Socolovsky, el recordar y el imaginar su propio pasado son estrategias esenciales de mantener su identidad personal y cultural en la emigración y el exilio. Por un lado, las protagonistas de *Dreaming in Cuban* tratan de recordar su propio pasado y su vida en Cuba, por otro intentan olvidar episodios desagradables. Pilar, que casi no se acuerda de su vida en la isla, rellena los vacíos con su imaginación. Los actos de reminiscencia y olvido forman una dialéctica, en la cual los dos están conectados y dependientes el uno del otro; esa dialéctica consta de contra-memorias, que avivan a los muertos y no sólo los recuerdan (véase Socolovsky, 2000:144).

Sobre todo para escritores de origen cubano, el acto de recordar es de primordial importancia, al igual que la adquisición y la conservación de la *cubanía*. A través de los recuerdos, la historia de un pasado cubano se mantiene, hasta entre las generaciones que no han vivido en Cuba. "[T]he memory of Cuba fades and crosses generations, the memory of having a memory of Cuba continues to be narrated." (ibidem:144). En

Dreaming in Cuban, Cuba forma una parte integral de la identidad de cada uno de los protagonistas, también de Pilar, quien crecida en Brooklyn, sin embargo, se aferra a sus recuerdos de Cuba.

En la sección final de la novela logra cumplir su sueño y visita Cuba por unos días. Durante ese viaje hereda las cartas de su abuela, las conservadoras del pasado, pero también encuentra lo que buscó, la parte perdida de su identidad (véase Davis, 2000:62). Recupera el idioma de su infancia, el español:

"He comenzado a soñar en español, cosa que no me había pasado nunca. Me despierto sintiéndome distinta, como si algo dentro de mí estuviese cambiando, […] Y quiero a La Habana, […] Pero tarde o temprano tendré que regresar a Nueva York. Ahora sé que es allí donde pertenezco (y no *en vez* de a Cuba, sino *más* que a Cuba)." (García, 1993:311, acentuación en el original)

Su viaje a Cuba, según acentúa Davis, la hace entender que pertenece tanto a su familia como a la historia y cultura cubana. A pesar de esa conclusión, para la cubano-americana su país de origen queda una isla aislada, debido a su posición geográfica y situación política. Este párrafo hace alusión al título de la novela. Pilar es capaz, después de muchos años, de volver a *soñar en* español *cubano* (*Dreaming in Cuban* Spanish).

Elena Machado Sáez está de acuerdo con los científicos mencionados y citados anteriormente en cuanto al papel separador de familias que tiene la Revolución, pero acentúa que la Revolución también aisló a Cuba del mundo globalizado. "In effect, the novel's Cuba is isolated because it is not part of the global marketplace; the Revolution severed its ties to the world market, and therefore it is not involved in this westward progress, a globalism reconnecting the world's continents and nations." (Machado Sáez, 2005:139).

Celia, una revolucionaria ferviente, siente también el aislamiento de la isla: "¿Qué era lo que él [su marido Jorge] le había leído una vez? ¿Que el Nuevo Mundo, hace mucho tiempo, había estado unido a Europa y Asia? Sí, y que los continentes se separaron lentamente, dolorosamente, después de millones de años. Las Américas continúan avanzando poco a poco y eventualmente chocarán con Japón. Celia se pregunta si Cuba se quedará atrás, sola en el mar Caribe, con sus montañas imperfectas y entrelazadas, con sus conquistas, con sus recuerdos." (García, 1993:74-75)

Celia y Cuba se convierten para su nieta en idealizados objetos de la realización personal y estabilidad. Encima de la conexión que abuela y nieta sienten y su sensación

de aislamiento, las dos viven, por un tiempo, aferradas al pasado (véase Davis, 2000:66). Pilar añora a Cuba y Celia a su primer amante, el español Gustavo. La joven se dedica a la pintura, mientras que la adulta se consagra a la Revolución y a El Líder. Después de la muerte de Jorge, su esposa está libre de vivir plena y abiertamente su fervor revolucionario.

"Celia toma una decisión. Los diez años o los veinte, o los años que le queden de vida, se los dedicará a El Líder, se dará por completo a su revolución. Ahora que Jorge ha muerto, podrá ofrecerse como voluntaria para todas y cada uno de sus proyectos: campañas de vacunación, tutorías, las microbrigadas." (García, 1993:69)

La protagonista participa en la cosecha de la caña de azúcar, custodia la costa cubana desde el portal de su casa y actúa de juez civil. Son sus recuerdos del tiempo prerrevolucionario que determinan su posición política. Creció en una época en la cual la abundancia y la escasez vivían lado al lado: "Había olvidado la pobreza del campo. Desde el tren se puede ver toda su miseria: los pies descalzos, las espaldas dobladas, las dentaduras estropeadas." (ibidem:84).
Además, según destaca O'Reilly Herrera, las relaciones amorosas de las protagonistas fracasan, las mujeres sienten el abandono, pero más que nadie sufre Celia. En su temprana infancia sus padres se divorcian y la mandan a vivir con su tía en La Habana. Luego, es abandonada por su primer amante, el español, y, finalmente, es decepcionada de su matrimonio con Jorge. El último no la abandona sólo en la vejez, sino también en la juventud, poco tiempo después de contratar el matrimonio. Viaja por Cuba, mientras que Celia está obligada a quedarse en la capital con su madre y su hermana, dos mujeres que la desprecian y torturan emocionalmente. Tras el nacimiento de Lourdes, Jorge la ingresa en un sanatorio; ya en ese entonces la relación entre madre e hija fracasa, pero es sólo con el pretexto de divergencias de opinión política que se separan tanto física como emocionalmente (véase O'Reilly Herrera, 1997:74-75). Acentúa Socolovsky que para Celia Cuba era como país "el hazmerreír del Caribe, un lugar en el que todo y todos están a la venta" (García, 1993:223), pero la Cuba actual reproduce y refleja las visiones de El Líder, en el cual la protagonista participa. Su talante y su carisma son sexuales, tanto Celia como Felicia, ambas abandonadas por padres y maridos, lo imaginan como amante (véase Socolovsky, 2000:149).

"Desde su porche, Celia podría detectar una nueva invasión de la bahía de Cochinos

antes de que ésa ocurriese. Sería festejada en palacio, deleitada con una serenata musical […] y seducida por El Líder […].” (García, 1993:15)
“No obstante, se pregunta Felicia, ¿cómo será él [El Líder] en la cama? ¿Se quitará la gorra y las botas? ¿Dejará la pistola sobre la mesilla? […] ¿Cómo serán sus manos? ¿Su boca, la dureza de su entrepierna? ¿Se moverá dentro de ella lentamente, como a ella le gusta?” (ibidem:152)

Para Socolovsky es evidente que el desvestir de El Líder se parece al denudar del mito que formó la nueva nación cubana, la nación posrrevolucionaria, dividida acerca de la política del país, como pocas naciones de la época actual. Al fantasear de estar con El Líder, Felicia, por un momento, percibe a la isla antillana como su verdadera patria, siente estar dentro de ella y no fuera, sobre todo en el momento que Celia cambia la foto de su marido en la mesilla de noche por una de El Líder, hecho que provoca repugnancia en Lourdes (véase Socolovsky, 2000:149). Esa desmitifica el personaje de El Líder, sacando a la luz sus crímenes, mientras que su madre, hasta la muerte, lo sigue glorificando. Lourdes llega a ver a El Líder en vivo, en el patio de la embajada del Perú:

“El *jeep* entra a la embajada y un hombre con el pecho en forma de barril baja de él. Lleva puesta una gorra verde oliva y un uniforme de fajina, y su barba crespa y canosa flota por debajo de su barbilla, alargando su rostro cansado. Se le ve más viejo que en la foto que tiene su madre, la que sustituyó la cara de su padre, la que Lourdes arrojó al mar. Parece más bajo también, más vulnerable, una caricatura de sí mismo.” (ibidem:312, acentuación en el original)

Destaca Socolovsky que para Celia el mito de Fidel Castro persiste puesto que es exento de las memorias del comienzo de la nación, “and the Cuban nation's writing of itself depends on repetitious narrative strategies by which it spreads its own myth.” (Socolovsky, 2000:150). Las estrategias narrativas forman dos campos binarios: el mito de Cuba de Fidel Castro y el de Lourdes, quien revela y recuerda al hombre detrás la foto, y la violencia que acompañó el nacimiento de la nación cubana, según persigue Socolovsky. Las cartas de Celia permiten tener una idea de la violencia en la Cuba prerrevolucionaria, mientras que las reminiscencias negativas de Lourdes – su violación por soldados de las fuerzas armadas revolucionarias y la pérdida de su hijo no nacido – están estrechamente relacionadas con la Revolución. Para olvidar esos acontecimientos Lourdes embraza la *Americanness* de una forma extrema, sustituyendo los ideales cubanos rechazados por el mito americano (véase ibidem:150-152).
Un personaje menor es Herminia Delgado, la amiga afrocubana de Felicia e hija de un

santero, un sacerdote de la santería. A pesar de que sus apariciones en la novela son escasas, se le concede un espacio en este trabajo, ya que toca un tema importante: el racismo. En un corto capítulo en *Dreaming in Cuban*, Herminia nos ofrece una vista de la vida de los afrocubanos. Recuerda que en los tiempos prerrevolucionarios, el tema del color de la piel no se tocaba, era considerado un tabú, pero el racismo y las diferencias entre blancos y negros eran palpables.

> "Durante muchos años, nadie ha hablado en Cuba sobre el problema entre negros y blancos. Ha sido considerado un tema un tanto incómodo para sentarse a discutirlo. […] En los viejos tiempos […] los políticos nos decían que todos formábamos parte de lo mismo, que todos éramos una misma familia. Sin embargo, el día a día era otra historia. Cuanto más blanco fueras, mejor la tenías." (García, 1993:247)

Acentúa que con el triunfo de la Revolución los afrocubanos han tenido más oportunidades, han sido más respetados y han participado en todos los ámbitos de la vida, cultura y política. Sin embargo, destaca que la desigualdad de género se ha mantenido, que el hombre sigue siendo un ser humano privilegiado, algo que también podemos ver en la novela *Marx y mis maridos* de Lourdes de Armas.

La literatura acerca de la novela *Dreaming in Cuban* destaca la conexión intertextual con la novela *Cecilia Valdés* de Cirlio Villaverde.

William Luis está convencido de que la familia del Pino y las dificultades, a las cuales se ven enfrentados sus miembros, evocan las de las familias Valdés y Gamboa, los protagonistas de *Cecilia Valdés*. Ambos escritores, García y Villaverde, observan Cuba desde la lejanía viviendo en los Estados Unidos y dan cabida a temas concerniendo los dos países. Villaverde escribió sobre la esclavitud, cuya abolición tuvo lugar en Cuba en 1886 y en los Estados Unidos en 1865. García no solamente ofrece un vistazo a los acontecimientos alrededor del proceso revolucionario hasta el asalto a la embajada del Perú y la salida por el puerto de Mariel, sino también a la obsesión con la contrarrevolución de los cubanos exiliados.

Ambos autores sitúan los problemas de Cuba en un ámbito familiar. Villaverde describe una relación incestuosa entre el blanco Leonardo Gamboa y la mulata Cecilia Valdés, hermanos por parte del padre. García también se refiere a problemas entre las generaciones viejas y jóvenes y las distintas culturas.

> "The trauma that develops [el abandono de Celia por el español Gustavo], perhaps of Spanish origin, takes on national characteristics. Celia does not go to Granada; rather,

she stays with Jorge and his family, the Ameidas, who persecute her [los del Pino son una familia de color]. These actions are expressed in racial terms – another link between Villaverde's novel and García's." (Luis, 1996:211)

Ambas novelas reflejan las complejidades raciales en la sociedad cubana y en ambas las protagonistas Celia y Cecilia, cuyos nombres son similares, están rechazadas por sus padres (véase ibidem:209-211).

"Yo [el padre de Cecilia, Don Cándido] no podía ni debía darle [a Cecilia] mi nombre. […] Vd. [la abuela de Cecilia], que es mujer de razón, conocerá y confesará que así tenía que ser. Es preciso que la chica lleve un nombre, nombre de que no tenga que avengozarse mañana […] yo no la he visto desde la noche en que la hice pasar por el torno... Los ojos se me fueron tras ella. Es indecible cuánto me costó ese paso..." (Villaverde, 2005:18-19)

Como Celia, también Cecilia es mandada a vivir con unos parientes, en este caso con la abuela materna, sin liderazgo o recursos económicos. La relación de Celia y Jorge también es biracial, Celia es blanca y Jorge negro (véase Luis, 1996:211). Además, ambas protagonistas pasan por un sanatorio:

"Persiguió [Doña Rosa, la esposa legítima de Don Cándido], pues, a la muchacha [Cecilia] con verdadero encarnizamiento, y no le fue difícil hacer que la condenaran como cómplice en el asesinato de Leonardo, a un año de encierro en el hospital de Paula." (Villaverde, 2005:553)
"La [a Celia] dejé [Jorge] en un asilo. Le dije a los médicos que la hicieran olvidar. Usaron electricidad. Le dieron pastillas." (García, 1993:260)

García muestra dos lados extremos de la afiliación política en Cuba desde 1959 hasta hoy día: el fanatismo revolucionario y el fanatismo contrarrevolucionario. La protagonista Pilar se distancia de los dos y los analiza críticamente. Con ironía y exageraciones se describen los dos grupos (revolucionarios y contrarrevolucionarios). Además, la novela refleja cómo la Revolución desde hace ya más de medio siglo ha dividido no solamente a la nación cubana, sino también a familias. La afiliación a la Revolución cambia de una generación de mujeres de la familia a la otra. Celia, crecida en tiempos prerrevolucionarios, es testigo de la pobreza y la miseria de esa época y, por lo tanto, apoya a la Revolución, que resalta el ideal de la *igualdad de todos*. Felicia y Lourdes, en cambio, nacieron en un entorno burgués antes del triunfo de la Revolución y se oponen al sistema político cubano (Lourdes lo hace, por supuesto, más radical). Luz y Milagro, nietas de Celia, nacen después de 1959. Demuestran una plena

incorporación de los ideales revolucionarios. Pilar es la representante de la generación joven crecida fuera del contexto revolucionario cubano y, como tal, queda relativamente neutral hacia la Revolución.
La novela comprueba lo que ya José Martí y Fernando Ortiz constataron: el *ser cubano/cubana* no se define por el lugar de nacimiento o la ciudadanía, sino por la adopción de la cubanía y la voluntad de *ser cubano/cubana*.
Destaca que la lucha guerrillera de la Sierra Maestra ya ha perdido de importancia, en comparación con la novela de Carpentier, puesto que se menciona sólo en pocas palabras en las cartas de Celia.

6.3. Marx y mis maridos

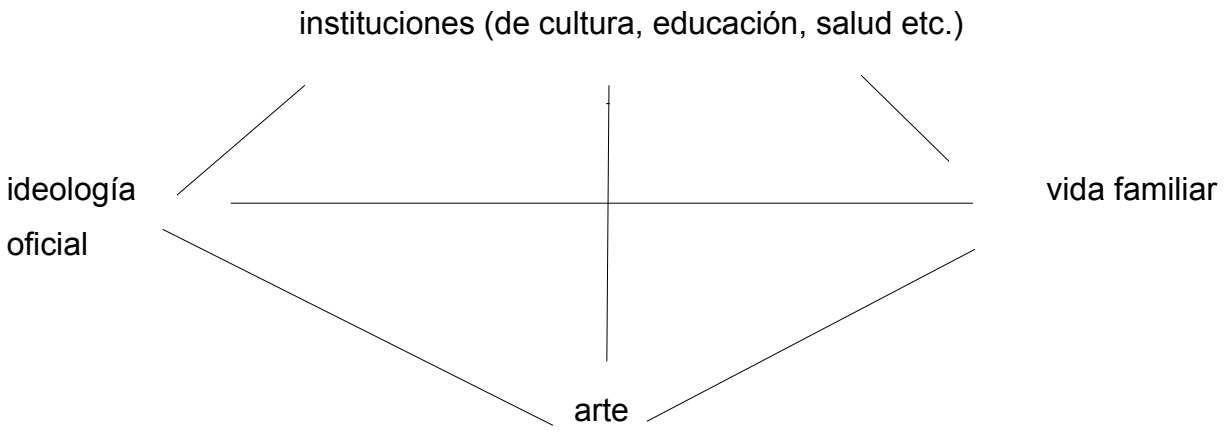
En su corta novela Lourdes de Armas nos ofrece una mirada intrínseca en los cambios de ideología y economía de la Revolución y expone sus efectos en la vida personal de, principalmente, la población femenina cubana.
Los cambios ideológicos de la Revolución los percibimos como lectores a través de la misma protagonista Lucía, quien va incorporando los ideales, y los pone en relación con sus diferentes maridos. Al observar que los maridos no se comportan conforme a los ideales de la Revolución o la situación socio-económica del país, la protagonista se divorcia de ellos. Las circunstancias ideológicas y económicas rigen la vida de las parejas. La nueva posición de la mujer, su plena incorporación en la sociedad, le brinda nuevas posibilidades, pero también más responsabilidades y trabajo.

Los cambios ideológicos de la Revolución y su reflejo en la protagonista

“Los tiempos cambian. Según el marxismo nada es estático. Los movimientos son ascendentes y en forma de espiral. Soy marxista y defiendo esta teoría con todas mis fuerzas.” (Armas, 2010:92), Lucía está consciente y, en esos momentos todavía, convencida de la certeza de la filosofía marxista.
En esta novela se posiciona la vida individual frente a la sociedad y la ideología oficial del gobierno. Nos da la impresión de que el Estado trata de regir la vida privada de los cubanos. La ideología se entremezcla hasta con las relaciones amorosas. La familia ya

no es el núcleo básico del país, pierde su estatuto de micro-estructura para convertirse en el campo sobre el cual el gobierno, la macro-estructura, ejerce directamente su poder.

La influencia y el poder del gobierno y la Revolución no llegan sólo hasta la familia, sino también hasta las artes, donde se convierten en un motivo decisivo. El arte, por su parte, se convierte en el arma de la ideología oficial del Estado:



Como se puede ver en este gráfico, la ideología oficial influye directamente a las instituciones, el arte y la vida familiar. El arte y las instituciones ejercen mutuamente influencia la una sobre las otras y, también, directamente sobre la vida familiar. Por lo tanto la ideología oficial es un factor presente y determinante en los tres ámbitos. La ideología oficial consigna los deberes, las expectativas y las funciones de la población en estos tres ámbitos y, por lo tanto, se convierte en un factor omnipresente. (Los deberes de la población son el trabajo eficiente para el bien del Estado entero, el Estado y la sociedad esperan de cada uno de sus miembros anteponga el bien de la comunidad al suyo. La población es la base de la sociedad y como tal debe contribuir con su esfuerzo y su comportamiento a la comodidad de todos.) Este hecho fija la novela en su contexto histórico-político, sin él no se entiende a fondo. Universal es solamente la posición subordinada de la mujer frente al hombre y la lucha de géneros, de las cuales se hablará más adelante.

La influencia decisiva de la ideología no se refleja solamente en el contenido. Llega

también a reflejarse en el plano estético de la obra. El estilo es simple, sin metáforas, símiles o imágenes complicadas, que requieran un cierto nivel de educación y la intención del texto literario es accesible a todos: una revisión crítica de la ideología de la Revolución cubana. En su fácil accesibilidad a las masas de la población la obra sigue las premisas del socialismo realista. Por supuesto, no lo hace en cuanto a su representación crítica de la Revolución.

Marx y mis maridos ofrece una mirada intrínseca a la Cuba revolucionaria a través de una protagonista sometida a la opinión pública. Lucía sigue ciegamente la ideología actual, cuando el colectivo cree, ella también lo hace, cuando el colectivo revisa la situación ideológica del país, ella también lo hace. La opinión del colectivo no es transmitida directamente en la novela, sino que se refleja en la predilección de Lucía de un cierto tipo de hombre, que represente lo que, en esos momentos, es requerido por la opinión pública. Para poder entender ese nivel de la novela, es preciso conocer el contexto histórico-político y los cambios ideológicos, que constituyen el foco de la novela.

En *Marx y mis maridos* percibimos la salida desde el punto de vista de los que se van. La familia de Jose, el primer novio de la protagonista, perteneció antiguamente a una de las capas sociales privilegiadas. Ya que las mujeres juegan un papel decisivo en la novela, no extraña que la madre de Jose ocupe un lugar importante en el primer capítulo de la novela titulado *El novio*. Es a través de la figura de la madre que se reflejan las angustias de los antiguamente ricos y poderosos.

"Ella habla sobre los buenos tiempos, la abundancia, la Calzada[45] y sus hermosas vidrieras, ahora carentes. Recuerda momentos de su antigua vida cuando su familia era la dueña de una farmacia y cómo el gobierno entrante le arrebató sus pertenencias. La mitad de sus parientes se fue de Cuba por este motivo. Ellos no pudieron hacerlo porque no les llegó la salida, la cual tienen solicitada hace casi veinte años." (Armas, 2010:13-14)

Lucía admira a la madre de su novio, no sólo por su elegancia, sino sobre todo por su valentía. La madre de Jose representa a la antigua burguesía cubana que se niega a adaptarse al nuevo sistema socio-político y continúa, por lo menos dentro del ambiente doméstico, sus valores tradicionales.

Como la madre de Jose, la suya también recuerda los tiempos pasados, pero sus relatos son silenciosos, no en voz alta y con orgullo, algo mal visto en esa época. Ella,

45: La Calzada de 10 de Octubre es una calle en La Habana.

en cambio a la madre del novio, simboliza a la parte de la población que en público se declara revolucionaria, pero en el fondo idealiza los tiempos pasados. Así, el lector ya al comienzo de la novela está confrontado con la división de la población cubana entre oponentes y defensores de la Revolución, que a lo largo de la misma se hace cada vez más palpable.

El cambio de generación (de la generación de las madres a la generación de Lucía y Jose) lleva consigo la oposición abundancia – escasez. Mientras que las madres recuerdan la abundancia de tiempos prerrevolucionarios, la generación joven es caracterizada por la escasez, que va disminuyendo con la influencia de la Unión Soviética en Cuba:

"Ahora arreglarme es un poco más cómodo porque tengo algunos cosméticos que han entrado en las tiendas, antes coloreaba los párpados con una mezcla del pastoso desodorante y el polvillo azul de una tiza; las pestañas iban estiradas con el betún de los zapatos y los labios llevaban el rojo de un medicamento para las quemaduras de la piel. Estas fórmulas eran utilizadas por todas las jóvenes para lucir hermosas en las fiestas del barrio." (ibidem:16)

Como toda cubana joven, Lucía debe estudiar el pensamiento filosófico de Ernesto Che Guevara. Sus principios socialistas están presentes en la conciencia de Lucía, aunque al comienzo de la novela todavía no los ha incorporado.

"A mí y a todos mis amigos nos enseñaron en la escuela que la riqueza es mala, los burgueses eran malos, nadie debe enriquecerse porque puede volverse criminal, apátrida, traidor, también lo anuncian en la TV y en todos los carteles que adornan las calles." (Armas, 2010:13)

Mientras que las generaciones nacidas antes del triunfo de la Revolución aspiraban a la riqueza y una vida burguesa, el objetivo principal de las generaciones nacidas después de 1959 *ser como el Che*, es decir, incorporar plenamente sus ideales socialistas y revolucionarios (véase: Chomsky, 2011:34). A pesar de todas las transformaciones, que ha transcurrido la Revolución, la idea de *ser como el Che* se ha mantenido hasta hoy día, como comprueba un cartel en la ciudad cubana Santa Clara:

fuente: Ana Nenadovic, abril de 2009

El nosotros de *Queremos* incluye a todas las generaciones mayores, los abuelos y padres, quienes desean que los jóvenes sean como el Che, es decir que sigan su ejemplo y vivan sus ideales. Lo que las generaciones viejas no han logrado (*ser como el Che*) lo exigen de los jóvenes, sus hijos y nietos.

Tal como los cubanos, y sobre todo los jóvenes, deben creer que la riqueza es algo abominable, también están convencidos de que todos los que abandonan el país son traidores de la patria. Por lo tanto, la población y las instituciones gubernamentales demuestran abiertamente su antipatía por los emigrantes. Cuando en la universidad se enteran de la solicitud de salida de Jose y su familia, lo suspenden a él y a su hermano de la misma:

"[Jose:] - Cuando llegamos a la Universidad había un grupo de gente en la puerta, pensé que era uno de esos mítines de repudio, pero no me pasó por la mente que fuera con nosotros […] Al vernos llegar hicieron una fila horizontal, unos empezaron a gritar furiosos: 'Que se vaya la escoria'. Algunos se veían apenados [...]" (Armas, 2010:21-22)
"[Jose:] - Dicen que están depurando las universidades. […] así le llaman a revisar todos los expedientes, y a quien haya tenido el menor indicio de salida del país lo botan." (ibidem:23)

La narradora describe algunas de las consecuencias que los cubanos tuvieron que aguantar después de la toma de la Embajada del Perú en 1980. Es precisamente en esos días que suceden las depuraciones en la universidad y otras instituciones gubernamentales, así también en la oficina en la cual Lucía está empleada:

"En la oficina la gente murmuraba entre sí, el ambiente se tornaba cada vez más hostil, a cada rato había que salir gritando ofensas para el lugar que indicaban el Sindicato y el Partido. […] todos estaban en espera de que viniera algún aviso de que cualquiera de

nosotros había solicitado la salida del país. […] Se vigilaban entre sí, cualquiera podía ser sospechoso, nadie debía escaparse sin recibir el 'mitin de repudio' [...]" (ibidem:39)

La población está tan polarizada que los cubanos a punto de emigrar sufren los ataques y la enemistad abierta de sus vecinos. En las dos primeras décadas después del triunfo de la Revolución la emigración implica la connotación de traición, contrarrevolución y pérdida de la cubanía, situación que cambiará, como veremos más adelante, con la llegada de la crisis económica de la década de los 90. Y no son solamente los emigrantes, sino también esos cubanos que se quedan en Cuba, pero mantienen el contacto con los primeros, que provocan desconfianza en los demás.

En los primeros dos años de su emigración, Jose y Lucía continúan su noviazgo, lo que perjudica la reputación de la muchacha, tanto en su entorno social como en su puesto de trabajo. Los dos planifican un futuro común en Estados Unidos hasta el momento en que Jose decide romper el compromiso y separarse de su novia, poniendo como pretexto las dudas de Lucía acerca de su propia emigración. En el ambiente tenso y polarizado cubano de la década de los 80, en esa época de estricta división entre nación y emigración, de revolucionarios y contrarrevolucionarios una relación entre una muchacha, que se queda en Cuba, y un muchacho emigrado es algo imposible. Las políticas y la declarada enemistad ideológica de Cuba y Estados Unidos rompen lazos familiares y de amistad, hecho que se convierte en el motivo principal en la novela *Soñar en cubano* de Cristina García.

Mientras que Lucía en un primer momento de la novela *Marx y mis maridos* pertenece, al menos emocionalmente, a la antigua burguesía y la emigración, en las partes del medio se convierte en una marxista convencida. Las clases obligatorias de marxismo, que en un principio le parecen insoportables e incomprensibles, no pasan sin dejar una huella. Del rechazo del marxismo, fruto de su relación con Jose, llega a reflexiones acerca del mismo:

"Esa noche ofrendé mi desvelo a la familia Morán [la de Jose] y, en lealtad a ellos, me molesté con el Socialismo." (Armas, 2010:23)
"No me gusta el marxismo, pero el trabajo lo exigía." (ibidem:46)
"La causa [de su matrimonio con Ernesto] es su [de Jose] salida del país. La cual también es el efecto de algo: ¿de su debilidad?, ¿del sistema? Mejor lo dejo ahí, por eso no comprendo el marxismo." (ibidem:57-58)

El cambio llega en la década de los 80:

“Las cosas han cambiado gracias a la ayuda del campo socialista. Las vidrieras están llenas con ropas de esos países. El salario me alcanza para hacer una compra al mes en el mercado Centro. […] Hay unas colas tremendas, pero vale la pena. Venden comida y todo tipo de confituras. Ahora prefiero el jamón acaramelado y los *cakes* de nata.” (ibidem:62, acentuación en el original)

El proporcional bienestar de gran parte de la población llevó a un fortalecimiento de la ideología marxista. Lucía va incorporando las ideas marxistas en su propio ser y su forma de vida. El ideal que más la atrae es la colectividad. Según explican Demichel y Demichel, la razón por la cual Fidel Castro, en 1968, declaró la nacionalización del comercio completo era “d'extirper jusqu'à la racine l'égoïsme, l'individualisme et toutes les formes de parasitisme et d'exploitation” (Demichel, 1979:352), ya que, explican los dos investigadores, eran precisamente el individualismo y el egocentrismo los que caracterizaron la sociedad prerrevolucionaria (véase ibidem:354).
La protagonista de *Marx y mis maridos* adhiere a ese ideal de tal forma que se acerca al pensamiento marxista y al Partido, pero se aleja de su primer marido Ernesto.

“La sociedad es lo primero. Hay que pensar de manera colectiva, no individual. Me atrae la igualdad. No soporto la discriminación. En esto concuerdo con el secretario del Partido. En realidad el marxismo no es tan odioso como creí. No entiendo a Ernesto, él fue quien me dio las clases [de marxismo], y ya no lo veo tan entusiasmado como antes.” (Armas, 2010:63)

Mientras que Lucía se preocupa por el bienestar de los dos y su vida de revolucionaria, Ernesto encarna el egoísmo. Después de su casamiento, Ernesto se muda a su casa, utilizando todo lo que encuentra ahí como si fuera lo suyo; no se molesta en adaptar su comportamiento en casa a su nueva situación de pareja, sigue viviendo como si estuviera solo.
“El timbre del despertador es un sonido que odio. Ernesto se levanta con rapidez, todo lo contrario a mí, que en las mañanas soy muy lenta. A él le gusta madrugar. Lo hace muy complacido, tanto que se pone a canturrear y es terrible oír su descompasada melodía. A esa hora prefiero dormir, pero a él parece no importarle mucho lo que a mí me agrade.” (ibidem:61)

Lucía trata de aguantar el egoísmo y alcoholismo de su marido, pero su hipocresía choca con los ideales marxistas de ella. Un domingo que Ernesto sufre bajo los efectos de la alcohol consumido la noche anterior, se niega a participar en una de las actividades de los CDR, prefiere quedarse en casa y mentir: “[Lucía:] - ¿Tú no vas? [Ernesto:] - No. Qué va, si estoy molío. Me dieron ganas de reírme y de matarlo a la

vez. Su irresponsabilidad me hizo hervir la sangre. Me molesta la gente que no cumple con su deber." (ibidem:69). Tras ese incidente Lucía decide divorciarse de él. De esa forma, se desprende definitivamente de todos los conceptos burgueses o prerrevolucionarios, que hasta ese momento han formado parte de su vida.

La protagonista se une a las files de más organizaciones de masa: "Pertenezco a las Milicias de Tropas Territoriales, a la Juventud Comunista. Y soy la secretaria de Organización de la Sección Sindical." (ibidem:75). Es decir, participa activamente en la vida política y en el proceso revolucionario del país, pero también en su *sovietización*, que marcó la década de los 80 del siglo pasado:

"Estoy inmersa en un constante movimiento de estructuras y reglamentos. […] Me debato en reuniones para darle o quitarle el Sello de Trabajador Cumplidor a mis propios compañeros. Recojo actas en Asambleas de Servicios y escribo letreros para adornar los murales con las propagandas sindicales y efemérides socialistas. Asisto a todas las movilizaciones y trabajos voluntarios convocados por el Sindicato. Estudio a Marx, Engels y terminé de leerme *El capital*. Me informo diariamente con la lectura del *Granma*[46], participo exponiendo mis conocimientos en los Círculos de Estudio. Doy el ejemplo." (ibidem:76)

Lucía, con todas sus actividades y sus creencias, su fe en el colectivismo y el marxismo se ha acercado, en este momento de la novela, al ideal guevariano del *hombre nuevo*, propagado en Cuba, como ya se ha mencionado, desde la década de los 60. También el nuevo hombre a su lado, Javier, encaja en su vida marxista. Él es militar, representante de la igualdad de géneros y seguidor fiel de las leyes socialistas.

En esos años se agudizó la intolerancia hacia la religión. Mientras que en su adolescencia, siendo la novia de Jose, Lucía intentaba vivir según las reglas de la fe cristiana, pero ahora trata de rechazar toda noción de Dios y religión en general, aunque no se puede desprender completamente de la retórica mística: "Extasiada o casi por esta bendición del cielo (no debo mencionar a Dios), soy marxista [...]" (ibidem:74). En las filas de las organizaciones de masa se vuelven a practicar las depuraciones, esta vez no de posibles emigrantes, sino de posibles religiosos. La mayor indicación de fe es suficiente para que las personas sean declaradas *non gratas* y desintegradas de las filas.

En la década de los 80 la amenaza de un ataque de Estados Unidos contra Cuba se convirtió en la principal obsesión del gobierno cubano y, por lo tanto, estaba

46: El *Granma* es un periódico cubano.

omnipresente en la vida cubana. Por su trabajo de secretaria de la UJC, Lucía está confrontada diariamente con la noción de la amenaza, incorpora la desconfianza y la precaución. El hecho que su segundo marido Javier pasa a la contra-inteligencia fortalece aún más sus convicciones:

> "He aprendido por mi cargo de secretaria de la Unión de Jóvenes Comunistas que la discreción es un factor muy importante para la defensa de la patria: El enemigo escucha. Es una consigna de nuestra Revolución. Creo que no tiene nada que ver con el marxismo, pero soy muy disciplinada." (Armas, 2010:88)

En la población dominan desconfianza, hasta de sus propios familiares, miedo de represalias y difamación. La contra-inteligencia y el espionaje experimentan un gran auge, los militares gozan de una buena reputación en el gobierno cubano.

A pesar de la ya profunda adhesión de los principios marxistas, Lucía no deja de pensar por su propia cuenta y analizar tanto la situación general en Cuba como el marxismo y sus matrimonios. Javier, a su vez, reduce su existencia a la sumisión y el cumplimiento de órdenes. Sin declararlo en voz alta, toma conciencia de su posición sumisa y se aferra a ejercer su propio poder sobre los más débiles. Sin abusar de su función, cumple sus deberes cuidadoso de que todos los que en la jerarquía social estén debajo de él perciban su poder y superioridad. Su capa social – la de los militares[47] – y su arma le otorgan el poder necesario.

Mientras que Javier cree en la superioridad de algunas personas escogidas, Lucía está firmemente convencida de la igualdad de todos los seres humanos. Son esas divergencias, junto a otras circunstancias que se discutirán más adelante, los que determinan su decisión de divorciarse por segunda vez.

Con la proclamación del Período Especial comenzaron enseguida las reformas económicas e ideológicas. Los que no lograron adaptarse inmediatamente a las nuevas directivas sufren represalias. Así, Lucía no es aceptada al Partido, pese a su destacamento como militante de la UJC antes del Período Especial. "[M]is compañeros, a los que yo aspiraba a igualarme, no me veían con méritos suficientes para integrarme a sus filas; […] lo que pensaban de mí era totalmente contrario a lo que yo creí demostrar." (Armas, 2010:103). Lucía no logra ajustarse a las nuevas circunstancias tan rápido como el gobierno y los líderes del Partido, hecho que provoca una sensación de desvalimiento en ella.

47: Debido a su estado privilegiado, en el contexto cubano se puede considerar a los militares una capa social propia.

No es solamente el gobierno que tiene que enfrentarse a nuevas dificultades y reaccionar de la mejor forma que sepa, sino sobre todo la población, que se siente decepcionada y dejada a solas. La crisis económica se ha convertido en el vehículo central de la vida y la gente responde de diferentes maneras. Mientras que unos empiezan a abrir negocios privados y modificar todo lo que esté a su disposición para sustituir a lo que escasea, otros optan por una salida del país. En medio de la crisis económica, la emigración temporal o permanente pierden su connotación negativa para convertirse en una oportuna solución para muchas personas. Los funcionarios del Partido, médicos, maestros y otros profesionales luchan por obtener una misión en el extranjero, a otros no les queda otro remedio que salir de forma ilegal de la isla, muchas veces cruzando el mar hasta la Florida en balsas hechas a mano.

En la época del Período Especial, tener a familia en el extranjero se torna una alivio y apoyo de los cubanos. Los emigrantes mandan a sus familiares los dólares norteamericanos, que se han vuelto indispensables para realizar compras en el mercado negro, y adquirir productos que en Cuba escasean. “Su tía [de Javier] le enviaba de México: desodorantes, pasta dental, y otros artículos muy preciados, que su madre escondía celosamente y sin piedad;” (ibidem:105). La declinación de la fe en el gobierno y la ideología del Estado se refleja en el creciente egoísmo de la población y la pérdida del ideal socialista del sentimiento de comunidad. Hasta los marxistas fervientes empiezan, en medio de la crisis económica, a dudar del sistema y de la posibilidad de su supervivencia. Los cambios drásticos, llevados a cabo en poco tiempo, confunden a la protagonista de la novela, ya no está segura de su fe en el marxismo. Ya ni su vida ni sus convicciones son las de una verdadera militante de la UJC: para mantener a su familia se ve obligada a trabajar en el mercado negro y hasta los asuntos más sencillos, como el preparar de la cena, se vuelven labores agotadores. Como tantos otros cubanos se desprende de los ideales marxistas y su vida se rige según la lucha por la supervivencia. También su matrimonio con el agente de la Inteligencia Militar Javier fracasa en este momento, entre otros, por divergencias ideológicas entre los dos esposos. Javier sigue siendo ciegamente fiel al sistema, delatando a supuestos contrarrevolucionarios. Se distancia concientemente de todos los trabajos ilícitos en el mercado negro a su alrededor, aunque sabe que Lucía también tiene que recurrir a ellos para alimentar a la familia. Sin que le importen los demás disfruta de los pocos privilegios de los militares. En esa época Lucía ya no se preocupa tanto como antes por el bienestar de la sociedad, sino por el de su familia. Sin embargo, su sentido de justicia

no cesa y se opone a la denuncia de los *contrarrevolucionarios* – gente que abiertamente protesta contra la escasez y las restricciones de electricidad y combustible. Lucía va perdiendo su fe en el gobierno y su ideología.

En la novela se sabe de la primera ola de balseros (1959-1974) sólo a través de los comentarios de varios personajes, mientras que la descripción de la segunda ocupa un lugar primordial en ella. Llaman la atención del lector las diferencias entre las despedidas de los emigrantes en los años 80 y en los años 90. Como ya se ha demostrado con el ejemplo del primer novio de Lucía, los cubanos que salían antes de la proclamación del Período Especial fueron tratados como traidores de la patria. En la década siguiente son despedidos como héroes:

"La costa de Alamar [población en la provincia de La Habana, a unos siete kilómetros de la capital] era un barullo de personas que ya se había hecho cotidiano; unos se despedían entre sollozos, otros se daban ánimo y le gritaban a los viajeros: - Que lleguen bien, que Dios los acompañe, que Yemayá[48] los guíe. Un hombre, antes de montarse en la balsa, abrazó a otro que estaba en la orilla" (Armas, 2010:147)

Durante el Período Especial no se altera solamente la actitud oficial y pública hacia los emigrantes, sino también hacia la religión. En 1992 una nueva constitución entró en vigor; una constitución que acentúo la prohibición de la discriminación de los adeptos de cualquier creencia religiosa (véase Chomsky, 2011:172). Ya muchos cubanos viven su fe abiertamente y celebran sus días festivos en público:

"Había intentado un ambiente litúrgico con una música instrumental, que fue impedido abruptamente por el retumbo de los tambores de la casa vecina en ceremonia a Changó[49]. Inmediatamente Carlos [el cuarto marido de Lucía] movió la cintura, alzando los brazos al compás de los bombos [...]" (Armas, 2010:177).

El último capítulo de *Marx y mis maridos* es dedicado a los primeros años del siglo XXI. Lucía logra, como muchos más, aprovechar las reformas del Período Especial, puesto que encuentra un empleo en una empresa extranjera, que le proporciona no sólo pago en divisa, sino también un módulo de alimentos básicos y ropa. Al enterarse de la *estrategia de perfeccionamiento*, se siente decepcionada y devastada (véase Armas, 2010:178, 187).

48: Yemayá es una oricha de la santería cubana. Es la personificación del mar. Coincide con la Virgen de Regla, la protectora de los navegantes, véase Jahn, 1995:74.
49: Changó es un oricha de la santería cubana. Es el dueño de los truenos, de la guerra y de la masculinidad. Fusionó con Santa Bárbara de la religión católica. (véase Jahn, 1995:75).

Las alteraciones ideológicas del gobierno cubano, que Lucía ha vivido durante casi tres décadas, culminan en su confusión completa y reflexiones personales, las cuales la llevan a la siguiente conclusión:

"En mi vida había dos cosas nuevas y fundamentales: la lectura y los amigos. Ya no cohabitaba con el marxismo. La presencia de Dios estaba rondándome, o tal vez me circundó siempre y no pude notarla por temor a que en otros tiempos ello conllevaba a la frustración del futuro. Odio comparecer como cobarde, y para no demostrarlo tanto, puedo dar otro pretexto: fui adoctrinada en los principios marxistas." (Armas, 2010:175)

Al final de la novela, la protagonista cambia una ideología por la otra y es dudable que con la nueva sea más feliz en su vida. La protagonista es una persona débil, necesita a alguien (sus maridos) o algo (sus ideologías) que la guíe. En su pasado la han confundido los cambios de la ideología oficial cubana, muchas veces se ha sentido perdida, no se ha podido orientar sin ayuda. Ahora, en el momento que se desprende tanto de la ideología socialista como de sus maridos, se da cuenta que existe otra ideología en su entorno, la ideología religiosa.

Lucía – ¿una nueva mujer cubana?

Aparte de exponer las reacciones personales de su protagonista al frente de los cambios ideológicos de la Revolución cubana, Lourdes de Armas enfoca también la nueva situación y posición de la mujer. Por un lado, la Revolución favoreció la liberación de la mujer y su incorporación en el mercado laboral, por otro lado se han mantenido estructuras que perjudican a la mujer. La autora refleja a través de la protagonista Lucía esta situación problemática de la *nueva mujer cubana*, la mujer posrevolucionaria.
La novela representa la trayectoria de la plena emancipación (de los hombres) del personaje central, la cual no logra sino sólo al final. En las primeras relaciones con hombres, Lucía se deja guiar ciegamente por ellos y asimila sus razonamientos, su comportamiento y su ideología, como se esperaba de las mujeres antes del triunfo de la Revolución. Solamente una mujer dócil y una dedicada ama de casa, esposa y madre era considerada una mujer honrable. En su relación con Jose Lucía experimenta menos independencia y autodeterminación. Toda la relación está en manos de Jose, hasta lo más íntimo y personal de Lucía le pertenece a él: "Mientras tanto, él [Jose] lleva todas las cuentas de mi menstruación y define con exactitud el día en que debemos hacer el

amor sin riesgos. Nunca se equivoca, por eso yo confío en él. Sabe todo lo que es bueno para mí." (Armas, 2010:19). Sin embargo, resulta que la omnisciencia del novio también tiene sus límites, puesto que la adolescente protagonista queda embarazada inesperadamente; el embarazo termina en un aborto involuntario. La ciega confianza y fe en él no cesan ni cuando Jose termina la relación por carta, reprochándole a Lucía sus dudas y vacilaciones acerca de la emigración a Estados Unidos. Es sólo muchos años más tarde, después de haber vivido varios años de matrimonio, que la protagonista llega a desprenderse por completo de su primer amor.

Lucía gana su independencia al heredar un apartamento en Alamar; es una independencia que le facilita percibir hasta qué punto otras mujeres jóvenes dependen de sus maridos y hasta asimilan sus formas: "Nora [una amiga] se sentó en el sofá con las piernas separadas, pasando sus pequeñas manos por el rostro húmedo, comenzó a hablar gesticulando de la misma forma en que lo hacía su marido actual." (ibidem:54). Lo que en este pasaje de la novela destaca no es solamente la absorción de la personalidad del marido por parte de las mujeres, sino también la temprana edad en la cual los cubanos entran en relaciones de pareja serias. En el informe de la ONE podemos asegurarnos de la exactitud de tal suposición. Una encuesta realizada en 1980 calculó que los jóvenes cubanos tenían un promedio de 18,4 años a la primera unión consensual, entonces el valor más bajo en toda América Latina (véase ONE, 2006:40). También Lucía es muy joven (tiene alrededor de diecisiete años) al entrar en el noviazgo con Jose.

A pesar de que Lucía nota la dependencia en la cual las mujeres casadas caen, contrata matrimonio con Ernesto. Vuelve a confiar ciegamente en su marido, ya que es mayor y tiene más experiencia en asuntos amorosos, según cree la protagonista:

> "Cada uno trae los suyos [hábitos] y parece que a veces no concuerdan. No sé qué se puede hacer en relación con esto, nunca me había casado. Ernesto es el que sabe, ya tuvo un matrimonio anterior y fue profesor de marxismo; es lógico que tenga más experiencia." (Armas, 2010:56)

Lucía espera encontrar en su pareja no sólo a un marido, sino también a un guía espiritual, quien la enseñe a vivir el marxismo de la forma requerida por el gobierno y la ideología oficial de la época, mas queda decepcionada al realizar que las convicciones marxistas de Ernesto no llegan al punto de incorporalas en su vida de pareja. Mientras que la mujer aspira a una relación de igualdad de géneros, en la cual ambos compartan

las responsabilidades, el hombre asoma un papel tradicional: “Lo sigo con la vista, mientras espero que regrese para que me ayude a recoger la mesa. Cuando sale [del baño] se sienta en el sofá de espaldas a la puerta a leer a Hemingway con las piernas extendidas. […] Me doy cuenta de que no tiene intenciones de moverse.” (ibidem:58). El “yo” del relato es el “yo” del futuro, que mira y analiza las fases de su vida pasada desde la distancia (en un sentido temporal).

Kollenz destaca que el deseo del matrimonio y la maternidad se transmite a las jóvenes cubanas implícitamente a través de su educación y la sociedad y, aunque las mujeres no los deseen, se sienten obligadas a cumplir las expectativas (véase Kollenz, 2003:35). Tampoco Lucía nota en sí una gran atracción por el matrimonio, lo percibe como un deber social: “Soy una mujer casada. ¿Eso es bueno? Debe serlo. En la oficina casi todas las personas lo están. ¿Será que tengo que ver el matrimonio desde otra óptica? ¿Cuál?” (Armas, 2010:59). Ya en este momento se nota la inseguridad de la protagonista. Carece de una opinión propia, confía en los juicios y las actitudes de los demás sin reflejarlos críticamente.

Harta de su papel tradicional de esposa y madre, cargada con deberes en el trabajo, la casa y la UJC y decepcionada del egoísmo, del alcoholismo y de la hipocresía de su cónyuge, Lucía solicita la disolución del matrimonio mediante el divorcio.

Javier, el segundo marido de Lucía, es un marido ejemplar, que cumple con todos esos deberes y contribuye su parte tanto en los trabajos domésticos como en la educación de los dos hijos Ernesto y Laura. El comienzo del Período Especial no marca una ruptura solamente en la sociedad cubana en general, sino también en muchas familias. Javier ha sido, hasta ese momento, un hombre deseado por todas las mujeres, según afirma su tía: “*No todas las mujeres tienen la suerte de encontrarse con un hombre como Javier.*” (Armas, 2010:72, acentuación en el original). En esa etapa de crisis económica la sobrecarga de las mujeres aumentó considerablemente por largas esperas por el transporte público, la escasez de combustible, de electricidad y gas, interminables colas en los puestos de venta de los insuficientes alimentos y problemas de vivienda (véase Kollenz, 2003:35, Davies, 1997:120):

“Si el apagón es por el día, cocino en la hornilla de kerosene lo que comeremos en la noche, lleno los tanques de agua, ordeno y limpio la casa, hago los mandados, preparo lo necesario para alumbrarme: un tubo de pasta de dientes, cortado en cuatro por la parte de atrás se sostiene dentro de un pomo de cristal;” (Armas, 2010:98-99)

Javier se limita estrictamente a sus deberes militares y legales, a cambio de Lucía no se atreve a participar en las actividades económicas del mercado negro:

"En una ocasión le [a Javier] exigí que debía ocuparse más de los asuntos de la casa. Me pasaba todo el tiempo inventando un modo de conseguir dinero, haciendo dulces y lo que se me ocurriera para vender mientras él llegaba tranquilo, sin preguntar cómo había resuelto la comida. Me sentía que llevaba una carga enorme." (ibidem:105)

Lucía se ha convertido en la jefa de hogar. Según las estadísticas de la ONE en el año 1995 en un 50.3 por ciento de familias nucleares la mujer era la jefa del hogar, es decir, la persona encargada de sostener a la familia (véase ONE, 2006:44, Kollenz, 2003:35). El hecho de haberse convertido en la jefa de la casa ya es un primer paso de Lucía hacia su independencia del marido; son la indecisión, la inactividad y la impotencia de su marido, que la incitan a asumir ella el papel de guía y determinante dentro de la pareja. Reconoce la actitud de Javier y su aferramiento a su estado de militar, hombre con pocos privilegios ya, pero inflexible en cuanto al cumplimiento de sus deberes (la denuncia de contrarrevolucionarios). A la vez nota que Javier no se preocupa cómo ella consigue mantener la casa y encontrar los alimentos básicos para la comida. El militar, aun a sabiendas que en esa época en Cuba todo se conseguía en el mercado negro, se niega a participar en esos comercios ilícitos y prefiere hacerse el ignorante. Todo esto influye en la decisión de Lucía de divorciarse de él.

De nuevo, la noción de lo que es *un marido bueno* cambia. Ya no lo es el militar honrado, que apoya a su esposa en los trabajos domésticos y en la educación de los hijos, sino un hombre que demuestre inventiva y habilidad en el momento de buscar todo lo que escasee en el estado para su casa. Freddy, el tercer marido de Lucía, es tal hombre. A pesar de estar enamorada de él, Lucía reconoce ya en el primer encuentro sus defectos, algo que nunca antes le ha pasado. No se contrata matrimonio con él por el amor incondicionado o por obligaciones sociales como antes, sino por el aspecto económico acentuado por su amiga Liby: "Además, cogemos las cosas que dan [el Estado] para el matrimonio: El *cake*, las cervezas y el derecho al hotel, vendemos las cervezas y con eso nos vamos de luna de miel los cuatro." (Armas, 2010:135, acentuación en el original). Desde el comienzo del matrimonio la protagonista se siente atrapada en una relación que nunca ha querido; anhela su independencia y, por lo tanto, no es de sorprender que decida divorciarse después de solamente tres meses de matrimonio.

Su último matrimonio es marcado por la toma de conciencia de la libertad personal necesaria: “La conservación de mi espacio es uno de mis mayores conflictos durante el matrimonio, trato por todos los medios de mantener mi independencia y ello implica que se la conceda a mi pareja. Con Carlos comencé esta práctica desde el inicio de la relación [...]” (ibidem: 181).

Al final de la novela, Lucía se ha convertido en una mujer parcialmente emancipada: es independiente económica y espiritualmente de su pareja, antepone sus propias necesidades a las de su marido, mantiene su libertad personal y vive plenamente su sexualidad. Si al principio del relato ella se encontraba en completa dependencia de Jose y su voluntad por perseverar la relación, ahora el poder está en sus manos. Esa mujer emancipada y sensibilizada de sus propios deseos y expectativas, decide divorciarse también de Carlos y dedicarse a sí misma y a sus nuevos placeres, la literatura y las amistades.

La escritora/narradora/protagonista de esta novela refleja los cambios de la ideología de la Revolución Cubana y muestra exclusivamente los lados negativos de la misma. A lo largo de la trama, la protagonista va perdiendo su fe en la Revolución, por lo cual llegamos a la conclusión que son precisamente esos cambios ideológicos los que causan la pérdida del ideal revolucionario dentro de la población. Además, resulta que las generaciones de cubanos y cubanas nacidos después de 1959 son incapaces de vivir sin ninguna ideología que los guíe y les imponga sus reglas.

La emancipación de la mujer no se logra, lo que se puede interpretar como otro fallo de la Revolución, ya que había prometido y promovido la plena igualdad de géneros.

7. Conclusión

Para este trabajo se analizaron tres novelas de distintas épocas: *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier (1979), *Dreaming in Cuban* de Cristina García (1993) y *Marx y mis maridos* de Lourdes de Armas (2010). Juntas reflejan la trayectoria de la Revolución Cubana y su relación con la población y los artistas.

En los primeros años después del triunfo de la Revolución los artistas consideraban la Revolución la salvación de la decadente sociedad burguesa y la alaban como tal en sus obras. Alejo Carpentier y su canto a la Revolución, que en este trabajo se ha analizado, son un excelente ejemplo de esa relación del artista y su obra y la ideología del Estado.

Los protagonistas de *La consagración de la primavera*, Enrique y Vera, son ambos artistas que no logran realizarse plenamente en sus respectivas artes, la arquitectura y la danza clásica, en la sociedad burguesa-capitalista. Es sólo al abrazar los ideales de la Revolución Cubana que logran cumplir sus objetivos. El decaimiento del arte burgués en un ambiente capitalista constatado por Carpentier en esta novela promueve la teoría de Georg Lukács. El marxista húngaro declaró que en la sociedad capitalista, donde la cultura no se estima por su valor artístico, sino puramente por su valor comercial, el arte no puede cumplir su verdadera función. Ambos, Carpentier y Lukács, están convencidos de que el arte verdadero sólo se puede realizar en una sociedad socialista. La alta burguesía cubana rechaza toda renovación artística, acepta exclusivamente el arte tradicional, que para ella simboliza un mundo sin cambios radicales, sin la puesta en tela de juicio de sus valores y su posición de poder. Una revolución que como objetivo tenga la creación de una sociedad socialista es lo único que lleva a la liberación del arte y del artista de los candados de la decadencia.

En *La consagración de la primavera* también nos enfrentamos con el racismo existente en la Cuba prerrevolucionaria y la total omisión de la cultura afrocubana de la cultura cubana general. La igualdad de las razas también es sólo posible al triunfar la Revolución y caer la sociedad burguesa-capitalista. Sin embargo, la mirada a la cultura afrocubana queda extrínseca, puesto que también Carpentier les niega la voz a los cubanos de color. Todos los personajes principales de la novela son de tez clara y describen las tradiciones afrocubanas desde su punto de vista.

En 1961 fue proclamado el carácter socialista de la Revolución Cubana y ya en ese año los primeros burgueses cubanos empezaron a emigrar junto con sus riquezas adquiridas durante décadas. Gran parte de ellos se instaló en Estados Unidos, donde fundaron un enclave. Establecieron su propia literatura, que, en un principio, era una literatura de exilio y que se ha ido convirtiendo en la literatura propia de los *cuban-americans*. Son de origen cubano, pero nacieron y/o se criaron en Estados Unidos. *Dreaming in Cuban* es la muestra de una cultura híbrida cubano-americana. Cristina García, nacida en Cuba, pero crecida en Nueva York, escribió esta novela no en español, sino en inglés con el objetivo de acercarla a un público norteamericano. Las protagonistas Celia, Lourdes y Pilar viven divididas por su afiliación a la Revolución o al sistema burgués-capitalista. Celia, la ferviente revolucionaria, recompensa sus relaciones con hombres, que siempre terminan en su soledad, por una completa dedicación a la Revolución. Lourdes, quien vivió experiencias negativas con la

Revolución, se aleja lo más posible de ella, emigrando a Nueva York y entrando en un conflicto abierto con su madre. Pilar, a su vez en conflicto con su madre Lourdes, busca su propia identidad cultural entre los dos países. La búsqueda es simbolizada por sus cambiantes conceptos de la Revolución. Llega a la conclusión que ella no es ni cubana ni americana, sino cubano-americana. Es un símbolo para la nueva generación de cubanos nacidos y crecidos en Estados Unidos, que establecen su propia identidad cultural híbrida y buscan su propia voz en el contexto cultural americano y cubano.

La familia personaliza a la nación cubana, que es dividida por su afiliación o su oposición a la Revolución. Con frecuencia, se ridiculiza con los recursos retóricos de la ironía y exageración tanto a los fervientes revolucionarios como a los fervientes contrarrevolucionarios.

La novela más reciente es *Marx y mis maridos*, una revisión de los cambios ideológicos de la Revolución y la posición de la mujer en la sociedad cubana. Nos ofrece una mirada intrínseca a la Cuba revolucionaria a través de la protagonista. Lucía, el personaje principal, incorpora en sí todos los cambios ideológicos por los cuales la Revolución Cubana ha pasado en los últimos 30 años. A la vez, la novela es un *bildungsroman* femenino, que evidencia la sucesiva independencia de Lucía de sus maridos en una sociedad, a la cual la mujer está completamente incorporada y que exige de ella una doble carga. La nueva mujer cubana no debe ser solamente esposa y madre, sino también trabajadora, revolucionaria y militante. En esta novela la crítica de y la desilusión con la Revolución son más fuertes que en las dos anteriores.

Las tres novelas *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier, *Dreaming in Cuban* de Cristina García y *Marx y mis maridos* de Lourdes de Armas evidencian la decadencia del ideal revolucionario cubano desde 1959 hasta 2010 y una crítica cada vez más aguda de la misma Revolución y el socialismo cubano.

En la primera novela, Carpentier muestra la Revolución como la salvación de un mundo decadente. La Revolución es el primer paso hacia la creación de un ambiente favorable tanto para la humanidad como para el arte. Ambos se pueden desarrollar sin restricciones en la nueva Cuba. Típico de la literatura de la década de los 70 del siglo XX fue el hacer resaltar la importancia de la lucha guerrillera y el comportamiento heroico de los líderes de la Revolución; algo que Carpentier también acentúa en *La consagración de la primavera*. Resalta, además, otros logros de la Revolución, como la igualdad de razas establecida por el gobierno revolucionario. La novela da una vista enteramente negativa del capitalismo, representado la *Condesa*. La representación de

la Revolución, en cambio, es absolutamente positiva. La novela transmite el entusiasmo con la Revolución de las dos primeras décadas de la Revolución.

Ya en *Soñar en cubano* esta representación cambia. En la representación de García prevalecen las imágenes negativas de la Revolución y el gobierno revolucionario, aunque ésas no son exclusivas. La emancipación incompleta de la mujer y la abolición del racismo institucionalizado destacan también aquí como resultados positivos de la Revolución. Persisten algunos ideales de la Revolución en la población, pero coexisten con la decadencia de otros ideales más. La novela critica el fanatismo político, tanto el revolucionario como el contrarrevolucionario de los enclaves cubanas en Estados Unidos. Además, se acentúa la existencia de una generación de cubano-americanos, que se sitúa a sí misma fuera del debate acerca de la Revolución y pone énfasis en su *cubanía*. En comparación con *La consagración de la primavera*, la representación de la lucha guerrillera en *Soñar en cubano* se limita a pocas frases, puesto que en la década del 90, debido a la proclamación del Período Especial, prevalece la crítica a la Revolución y ya no el heroísmo de sus líderes.

Marx y mis maridos, escrita en el siglo XXI, demuestra la decaída absoluta del ideal revolucionario. A la lucha guerrillera y a los héroes de la Revolución ni siquiera se menciona, privándolos así de toda importancia para la vida de los cubanos. Demuestra, en cambio, la dinámica de la Revolución y sus numerosas adaptaciones a distintas circunstancias económicas y políticas. Presenta, más abiertamente que la novela de García, los fallos de la Revolución: la incompleta emancipación de la mujer y la crisis económica.

En resumen, las novelas *La consagración de la primavera*, *Soñar en cubano* y *Marx y mis maridos* demuestran la decadencia del ideal revolucionario desde la década de los 70 hasta hoy día. De salvación la Revolución ha llegado a ser presentada como la razón de varios problemas en la sociedad cubana. La euforia y el entusiasmo de muchos se han convertido en desilusión y desencanto.

8. Bibliografía

Ackerman, Holly (1996): <The Balsero Phenomenon, 1991-1994> In: Domínguez, Jorge I. (ed.) (1996): Cuban Studies 26. Pittsburgh: University of Pittsburgh Pr., 169-199

Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie.* Hamburg/Westberlin: VSA

Alvarez-Borland, Isabel (1994): <Displacements and Autobiography in Cuban-American Fiction> En: World Literature Today, Vol.68/1, 1994, 43-48

Arenas, Reinaldo (1998) [1992]: *Antes que anochezca.* Barcelona: Tusquets

Ariza González, Julio (1983): <Alejo Carpentier en el contexto histórico y estilístico> En: AIH. Actas VIII (1983), 159-167

Armas, Lourdes de (2010): *Marx y mis maridos.* La Habana: Ediciones Unión

Barnet, Miguel (2011a): <Fernando Ortiz y su Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar> En: Barnet, Miguel (2011): *La fuente viva.* La Habana: Casa Ed. Abril, 126-140

Barnet, Miguel (2011b): <Identidad e insularidad> En: Barnet, Miguel (2011): *La fuente viva.* La Habana: Casa Ed. Abril,149-152

Behar, Sonia (2009): *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del Período Especial.* New York: Peter Lang

Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture.* London, New York: Routledge Classics

Birkenmaier, Anke (2003): <Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario> En: Anales de Literatura Hispanoamericana Vol.32, 2003, 205-213

Cantón Navarro, José, Arnaldo **Silva León** (2011) [2009]: *Historia de Cuba. 1959-1999. Liberación nacional y socialismo.* La Habana: Ed. Pueblo y Educación

Carpentier, Alejo (2008) [1979]: *La consagración de la primavera*. La Habana: Ed. Letras Cubanas

Castro, Fidel (1960): Discurso en la Magna Asamblea Popular celebrada por el pueblo de Cuba en la Plaza de la República
http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1960/esp/f020960e.html 13/01/13

Castro, Fidel (1971): <Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Educación y Cultura> En: Martínez Loínez, F. (ed.) (1975): *Palabra Cubana.* Madrid: AKAL Ed., 285-306

Castro, Fidel (1978): Discurso pronunciado en el Acto Nacional Central por el XXV

Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada
http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1978/esp/f260778e.html 13/01/13

Catasús, Sonia et al. (1988): *Cuban Women: Changing Roles and Population Trends. Women, Work and Development. Tomo 17.* Geneva: International Labour Office

Chomsky, Aviva (2011): *A History of the Cuban Revolution.* Oxford: Wiley-Blackwell

Ciani Forza, Daniela M. (2006): <American-Cuban and Cuban-American: Hyphens of Identity> En: Regazzoni, Susanna (ed.) (2006): *Alma Cubana: Transculturación, mestizaje e hibridismo.* TCCL. Vol. 36. Madrid: Veruvert Iberoamericana, 53-78

Código de Familia, (1975) *Ley 1289.*
http://www.cepal.org/oig/doc/Cub_1975_Ley_1289_CodFamilia.pdf (17/11/12)

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

Davis, Rocío G. (2000): <Back to the Future: Mothers, Languages and Homes in Cristina García's Dreaming in Cuban> En: World Literature Today, Vol. 74/1, 60-68

Demichel, André, Francine **Demichel** (1979): *Cuba. Comment ils sont gouvernés'.* Tome XXXI. Paris: Pichon et Durand-Auzias

Dill, Hans-Otto (2010): *Lecturas criollas. Ensayos sobre literatura cubana.* La Habana: Ed. Arte y Literatura

Doubrovsky, Serge (2010): <Le dernier moi> En: Burgelin, Claude, Isabelle Grell et al. (ed.) (2010): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008.* Lyon: Presses universitaires, 383-393

Durán, Diony (2000): <El Otro habla; la escritura femenina en el cuento cubano> En: Reinstädler, J., Ottomar Ette (eds.) (2000): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba.* Frankfurt/Main, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 59-67

Eagleton, Terry (1976): *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen&Co Ltd.

García, Cristina (1993): *Soñar en cubano.* New York: Ballantine Book (traducido por Marisol Palés)

García Lorca, Federico (1992) [1929-1930]: *Poeta en Nueva York.* Madrid: Eds. Catédra

Gnutzmann, Rita (1986): <La consagración de la primavera. Historia y ficción> En: Anales de Literatura Hispanoamericana Vol.15, 1986, 169-185

Gramsci, Antonio (1983): *Marxismus und Kultur.* Hamburg: VSA

Guevara, Ernesto Che (1988) [1965]: *El socialismo y el hombre en Cuba.* La Habana:

Ed. Política

Guillén, Nicolás (2002) [1931]: <Prólogo> En: Mendoça Teles, Gilberto, Klaus Müller-Bergh (eds.) (2002): *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II. Caribe. Antillas Mayores y Menores.* Madrid: Veruvert Iberoamericana,56-57

Herlinghaus, Hermann (1991): *Alejo Carpentier: persönliche Geschichte eines literarischen Moderneprojekts.* München: Ed. Text und Kritik

Hernandez-Reguant, Ariana (2009): <Multicubanidad> En: Hernandez-Reguant, Ariana (ed.) (2009): *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990s.* New York: Palgrave Macmillian, 69-88

Herzog, Margarethe (2003): *Lebensentwürfe zwischen zwei Welten. Migrationsromane karibischer Autorinnen in den USA.* Sprachen, Gesellschaften und Kulturen in Lateinamerika. Band 4. Frankfurt/Main, Berlin et al.: Peter Lang

Howe, Linda S. (2004): *Transgression and Conformity. Cuban Writers and Artists after the Revolution.* Madison: The University of Wisconsin Pr.

Hubier, Sébastien (2003): *Littératures intimes. Les expressions du* moi*, de l'autobiographie à l'autofiction.* Paris: Armand Colin/VUEF

Huidobro, Vicente (2009) [1914]: <Non serviam> En: Müller-Bergh, Klaus, Gilberto Mendonça Teles (eds.) (2009): *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo V, Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay.* Madrid: Vervuert Iberoamericana, 29-30

Jahn, Jahnheinz (1995) [1988]: *Muntu. Die neoafrikanische Kultur. Blues, Kulte, Négritude, Poesie und Tanz.* München: Eugen Diederichs Verlag

Kollenz, Katrin (2003): *Die kubanische Frau. Zur Erotik in der weiblichen Gegenwartsliteratur Kubas.* Frankfurt/Main: Brandes & Apsel

Larson, Charles (2001) [1983]: <Heroic Enthnocentrism: The Idea of Universality in Literature> En: Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.) (2001) [1995]: *The Post-Colonial Studies Reader.* London, New York: Routledge, 62-65

Lucien, Renée Clémentine (2006): *Résistance et cubanité. Trois écrivains nés avec la Révolution cubaine: Eliseo Alberto, Leonardo Padura et Zoé Valdés.* Paris: L'Harmattan

Luis, William (2003): *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana.* Madrid: Ed. Verbum

Luis, William (1996): <Reading the Master Codes of Cuban Culture in Cristina García's Dreaming in Cuban> En: Cuban Studies 26, 201-223, Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Pr.

Lukács, Georg (1985) [1919]: <Alte Kultur und neue Kultur> En: Lukács, Georg (1985): *Über die Vernunft in der Kultur. Ausgewählte Schriften 1909-1969.* Leipzig: Reclam

Machado Sáez, Elena (2005): „The Global Baggage of Nostalgia in Cristina García's *Dreaming in Cuban*.“ En: Melius Vol. 30/4, 2005, 129-147

Mariátegui, José Carlos (2009) [1926]: <Arte, revolución y decadencia> En: Müller-Bergh, Klaus, Gilberto Mendonça Teles (eds.) (2009): *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo V, Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay.* Madrid: Vervuert Iberoamericana, 167-169

Martí, José (2007a) [1890]: <Discurso en conmemoración del 10 de Octubre> En: Martí, José (2007a): Obras Escogidas en tres tomos. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos/ Ed. de Ciencias Sociales, 488-496

Martí, José (2007b) [1891]: <Con todos, y para el bien de todos>. En: Martí, José (2007b): Obras Escogidas en tres tomos. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos/ Ed. de Ciencias Sociales, 10-19

Martín Sevillano, Ana Belén (2002): <Algunos aspectos del cuento de los Novísimos narradores cubanos> En: Anales de Literatura Hispanoamericana Vol.31, 2002, 295-312

Marx, Karl, Friedrich **Engels** et al. (2004) [1845-1846]: *Die deutsche Ideologie. Artikel, Druckvorlagen, Entwürfe, Reinschriftfragmente und Notizen zu* I. Feuerbach *und* II. Sankt Bruno. *Text*. Tübingen: Akademie

Mateo Palmer, Margarita (2002): <La narrativa cubana contempóranea: las puertas del siglo XXI> En: Anales de Literatura Hispanoamericana Vol.31, 2002, 51-64

Millares, Selena (1999): <Alejo Carpentier, en el reino de la paradoja> En: Anales de Literatura Hispanoamericana Vol.28, 1999, 1005-1023

Mitchell, David T. (1996): <National Families and Familial Nations: Communista Americans in Cristina García's *Dreaming in Cuban*> En: Tulsa Studies in Women's Literature, Vol. 15/1, 51-60

Mocega-González, Esther P. (1976): „El trasfondo hispánico en la narrativa carpentieriana“ En: Anales de Literatura Hispanoamericana Vol.5, 1976, 253-274

Moran, Dominic P. (2002): <Carpentier's Stravinsky: Rites and Wrongs> En: Bulletin of Spanish Studies Vol.79/1, 2002, 81-104ñ

Nikolić, Milija (2009): *Metodika nastave srpskog jezika i književnosti.* Beograd: Zavod za učbenike

Oficina Nacional de Estadísticas de Cuba (ONE) (2006): *Perfil Estadístico de la Mujer Cubana en el Umbral del Siglo XXI.* http://www.one.cu/publicaciones/enfoquegenero/mujer/mujer.pdf (16/11/12)

O'Reilly Herrera, Andrea (1997): <Women and the Revolution in Cristina García's 'Dreaming in Cuban' >. En: Modern Language Studies, Vol. 27/3/4, 69-91

Ortiz, Fernando (1987) [1940]: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas:

Ortiz, Fernando (1964) [1940]: <Cubanidad y cubanía> http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Cubanidad%20y%20cuban%C3%ADa.pdf (11/01/13)

Paz Soldán, Edmundo (2008): <Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso> En: Anales de Literatura Hispanoamericana Vol.37, 2008, 35-42

Portuondo, José Antonio (2011): *Ensayos sobre literatura cubana.* La Habana: Ed. Letras Cubanas

Ruiz Baños, Sagrario (1986): <La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier: estructura fugada de 'La consagración de la primavera'> En: Anales de Filología Hispánica Vol.2, 1986, 59-70

San José, Eduardo (2007): <Alejo Carpentier: las luces del siglo> En: Anales de Literatura Hispanoamericana Vol.36, 2007, 237-253

Sánchez Noriega, José Luis (2006): *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión.* Madrid: Alianza Ed.

Saruski, Jaime, Gerardo **Mosquero** (1979): *The Cultural Policy of Cuba*. Paris: UNESCO

Socolovsky, Maya (2000): <Unnatural violences: Counter-memory and Preservations in Cristina García's *Dreaming in Cuban* and *The Agüero Sisters*> En: Literature Interpretation Theory, Vol. 11/2, 143-167

Strausfeld, Michi (2000): <Isla-Diáspora-Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa> En: Reinstädler, J., Ottomar Ette (eds.) (2000): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba.* Frankfurt/Main, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 11-23

Verani, Hugo J. (2006): <La vanguardia y sus implicaciones> En: González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker (eds.) (2006): *Historia de la literatura hispanoamericana.* Tomo II. El siglo XX. Madrid: Ed. Gredos, 138-159

Videla de Rivero, Gloria (1994): *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte. Documentos.* Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Villaverde, Cirilio (2005[12)]: *Cecilia Valdés.* La Habana: Ed. Letras Cubanas

Wifredo Lam (2011-2012): http://www.wifredolam.net/ (18/11/12)

Wilkinson, Stephen (2006): *Detective Fiction in Cuban Society and Culture.* Oxford, Bern et al.: Peter Lang

Zeuske, Michael (2002²): *Kleine Geschichte Kubas.* München: C.H. Beck

Zeuske, Michael (2010): <Cuba 1959-2010: Historia y sistema político> En: Gremels, Andrea, Roland Spellers (eds.) (2010): *Cuba: La Revolución revis(it)ada.* Tübingen: Narr Verlag, 47-67

8. Anexo

Federico García Lorca – La Aurora

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados:
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

(García Lorca, 1992:161)

Abstract

In dieser Arbeit werden drei Romane analysiert: *La consagración de la primavera* von Alejo Carpentier (1979), *Dreaming in Cuban* von Cristina García (1993) und *Marx y mis maridos* von Lourdes de Armas (2010). Das Leitmotiv aller drei Werke ist die Kubanisch Revolution, welche seit 55 Jahren ein determinierender Faktor in der kubanischen Gesellschaft und Kunst ist und von welcher die anderen Motive der Romane abhängen. Die drei Erzählungen weisen einige Gemeinsamkeiten auf, obgleich sie in unterschiedlichen Kontexten entstanden, wie etwa die Rhetorik der Revolution und der Konterrevolutionäre (*gusanos*) und einige Symbole.

La consagración de la primavera ist vielfach als *Preislied der Revolution* bezeichnet worden, da sie die Revolution als Erlösung der Kunst, welche in der bürgerlich-kapitalistischen Welt ihren wahren Wert verloren hat, einen Gedanken Lukács aufnehmend, darstellt. Bei der Lektüre des Romans gelangt der Leser/die Leserin zu dem Schluss, dass die Eliminierung des Rassismus und die Freiheit der Kunst erst erlangt werden können, wenn die Ideale der Revolution angenommen werden.

Dreaming in Cuban, ein von einer emigrierten Kubanerin auf Englisch verfasster Roman, kritisiert die strikte Trennung der kubanischen Nation in jene, die die Revolution unterstützen, und jene, die sie ablehnen. Diese Division geht so weit, dass sie sogar Familien spaltet. Der Roman beweist die Existenz einer Generation von Kubano-AmerikanerInnen, die für sich eine eigene, hybride Kultur schufen. Durch die Erzählung folgen wir Pilar, einer Repräsentantin dieser Generation, während der Suche nach ihrer eigenen kulturelleln Identität.

Marx y mis maridos ist ein Blick von dem Inneren der kubanischen Gesellschaft auf die ideologischen Veränderungen der Revolution von ihrem Triumph im Jahr 1959 bis ins erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Der Roman übt eine heftige und explizite Kritik an der Ideologie der Revolution und analysiert auf eine profunde Weise die ambige Position der *neuen kubanischen Frau* in der Gesellschaft. In seiner Gesamtheit lehnt der Roman die Ideologie der Revolution gänzlich ab.

Obgleich auf der formalen Ebene Gemeinsamkeiten zwischen den drei Romanen hervorstechen, trotz der vollkommen verschiedenen Entstehungs-Kontexte, unterscheiden sie sich in ihrer Interpretation und Repräsentation der Revolution deutlich. Die drei Roman belegen den Zerfall der Ideologie der kubanischen Revolution in der Literatur, welches sich von der Rettung einer untergehenden Gesellschaft sich in das

Ideal einer untergehend Gesellschaft wandelte.

Curriculum Vitae

Nachname/ Vorname	Nenadovic Ana
Titel	Mag. Phil.
Geburtsdatum	26.03.1989
Geburtsort	Pakrac, Kroatien
Schulbildung	VS Stiftgasse (1995-1999) GRG Maroltingergasse (1999-2007) Studium der Afrikanistik (2007- 2012) und der Romanistik (Hispanistik) (2007-laufend) an der Universität Wien Studiengang Deutsch als Fremd- und Zweitsprache (2010-2012) Studium der kubanischen Literatur, kubanischen Geschichte und marxistisch-leninistischen Philosophie an der Universidad de La Habana (Universität Havanna), Cuba, (WS2009 – SS2010)
Sprachkenntnisse	Serbokroatisch, Deutsch, Englisch, Spanisch, Französisch, Russisch, Portugiesisch, Hausa, Wolof
Wettbewerbe	1. Platz bei Wiener Lateinolympiade (2006) 6. Platz bei Österreichischer Lateinolympiade (2006) 2. Platz bei Wiener Spanischwettbewerb (2007) Endausscheidung bei Literaturwettbewerb des Exil Verlags (Juni 2012)
Praktika	Leitung von Deutschkursen an der Catédra Humboldt, Facultad de Lenguas Extranjeras, Universidad de La Habana (Fakultät für Fremdsprachen, Universität Havanna) (WS2009 - SS2010) *Asociación Cultural Yoruba* (Kultureller Verein Yoruba), Havanna, Cuba (SS 2010) *Casa de Don Fernando Ortiz* (Haus des Don Fernando Ortiz, ethnologische Vereinigung), Havanna, Cuba (WS 2009)
Projekte	Unterstützung Konzeption und Durchführung „Lernhilfe für Romakinder“ (gefördert von MA17) (2008- Juni 2009) Teilnahme an der Interkulturellen Schreibwerkstatt (seit September 2012)