

## *Cuba: ¿Tránsito o cambio?*

Prefacio/Vorwort . . . . .	23
Andrea Gremels	
De la <i>actualización</i> del paradigma autobiográfico en la literatura cubana . . . .	37
Reinier Pérez-Hernández	
Cómo hacer cine hoy en Cuba . . . . .	61
Prostitución y coproducción en LA PELÍCULA DE ANA	
Karen Genschow	
Recent Changes in U.S.-Cuba Relations . . . . .	85
Implications for the Cuban-American Community	
Jorge Duany	
¿Cuándo estará Cuba “en su punto”? . . . . .	91
Entrevista a Milena Rodríguez Gutiérrez	
Andrea Gremels	
Bailando con el enemigo/Tanz mit dem Feind . . . . .	101
William Navarrete	



## Prefacio/Vorwort

Andrea Gremels (Fráncfort del Meno)

**PALABRAS CLAVE:** Cuba; Estados Unidos; relaciones diplomáticas; Guerra Fría; cambio cultural

**SCHLACWÖRTER:** Kuba; US-amerikanisch-kubanische Beziehungen; Kalter Krieg; Kultureller Wandel

### Cuba: ¿Cambio o tránsito?

La maldita circunstancia del agua por todas partes me obliga a sentarme en la mesa del café. Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer hubiera podido dormir a pierna suelta.<sup>1</sup>

Con estos versos empieza el famoso poema “La isla en peso” del poeta, narrador y dramaturgo cubano Virgilio Piñera, autor censurado y excluido del canon de la literatura cubana durante décadas y que sólo a principios de los años noventa pudo volver a ser oficialmente leído en la isla. En el contexto actual, el poema –que él escribió en 1941, mucho antes de la Revolución cubana– transmite la autopercepción insular de los cubanos: El “agua por todas partes” es el obstáculo que imposibilita la salida y la conexión con el mundo de afuera. Los versos remiten simbólicamente a una sensación de aislamiento, no solamente por el hecho geográfico de que Cuba es una isla. Después de la Revolución de 1959 y tras la consolidación de un Estado socialista, Cuba fue aislada –por lo menos del vecino Estados Unidos que impuso un embargo a la isla en 1960. Éste, al principio un simple embargo comercial, se fue recrudeciendo a lo largo de todos estos años, hasta afectar también las relaciones económicas y diplomáticas. Al mismo tiempo Cuba se encontró entre los frentes de la Guerra Fría y así desempeñó también el papel del “*global pla-*

<sup>1</sup> Virgilio Piñera, “La isla en peso,” en: *Poesía y Crítica* (México D.F.: Cien del Mundo, 1994), 45, traducción mía.

yer”.<sup>2</sup> La Crisis de los Misiles, que casi desencadenó una tercera guerra mundial, tuvo lugar 45 años atrás y parece que ha llegado el tiempo de superar las posiciones antagónicas, que hace de Cuba el último bastión de la Guerra Fría—o el penúltimo, si contamos con el inefable régimen de Corea del Norte—después del colapso del bloque del Este y la caída del muro de Berlín.

De hecho, se difunden buenas noticias desde Cuba. En enero de 2013 se aprobó una nueva regulación migratoria, que permite a todos los cubanos viajar fuera sin necesidad de los costosos y burocráticos permisos oficiales. Dos años después se anuncia la flexibilización del embargo económico y comercial de los Estados Unidos. Y, entre uno y otro, el gobierno cubano ha comenzando a implementar reformas en relación con la economía, dando espacio a la iniciativa y al capital privados. Y desde la segunda mitad del año 2015 hay cada vez más noticias. En mayo los Estados Unidos retiraron a Cuba de su lista de países que patrocinan el terrorismo. Con la visita de John Kerry, el secretario de Estado, en agosto, se reabrió la embajada estadounidense y volvió a ondear la bandera de ese país, arriada en 1961; y poco después, Raúl Castro emprende un viaje a los Estados Unidos para dar su primer discurso en la ONU, el 28 de septiembre. Y en este mismo mes, el papa Francisco que apoya el acercamiento entre ambos países, viaja a la isla y sirve como intermediario entre Castro y Obama.<sup>3</sup>

Los medios internacionales suscitan la esperanza de que por fin Cuba salga de su aislamiento. Pero ¿constituye la reanudación de las relaciones diplomáticas entre ambos países un acto meramente simbólico? ¿Qué cambios se originarán realmente? ¿O permanecerá la Cuba del régimen ‘revolucionario’ de los hermanos Castro desde hace 56 años en una situación de tránsito, un estado perpetuo de espera por la próxima crisis o por un cambio de sistema aún por llegar?

Aguardando el cambio: esto vale especialmente para la diáspora cubana, que crece continuamente. En todo el mundo se han formado nuevos centros de la cultura cubana—desde Estados Unidos hasta España, desde Francia hasta Venezuela—. Para los cubanos en el exilio, la patria perdida se ha vuelto un lugar de añoranza utópico, que aún tiene que transformarse nuevamente en un espacio habitable. Las fronteras insuperables permanecen, en espe-

---

<sup>2</sup> Ottmar Ette usa el término “*global player*” para describir los movimientos transversales, que determinan la historia cultural de Cuba desde el principio. Ottmar Ette, *Zwischen Welten Schreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz* (Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2005), 161.

<sup>3</sup> “Papst will US-kubanisches Verhältnis verbessern,” *ZEIT online*, 19 de septiembre del 2015, <http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-09/franziskus-papst-reise-kuba-usa>.

cial para aquellos que no pueden regresar a Cuba por razones políticas. Para muchos de ellos, la isla está paralizada, sin esperanza de cambios y en una situación opresiva. Y viceversa, la isla caribeña suscita la añoranza y la nostalgia en los turistas que cada año inundan la isla, pues para ellos se trata de una detención del tiempo. Cansados de vivir en un mundo capitalista cada vez más acelerado, ven a Cuba como un lugar de refugio, que despierta el recuerdo de tiempos diferentes y donde encuentran una sociedad socialista muchas veces hasta mitificada y romantizada. Pero la vida de muchos cubanos en la isla está todavía determinada por las necesidades y la confrontación cotidiana con la escasez de todo tipo. Todo se ha vuelto cuestión de acceso a la “moneda dura”: el *peso cubano convertible* (CUC) es el medio de pago para conseguir bienes de consumo de valor más alto, comida importada y acceso a internet. Y hay que preguntarse si esta flexibilización del embargo y la reanudación de las relaciones diplomáticas contribuirán a cambiar estas circunstancias.

Observando la producción literaria y cultural de la isla, se nota que en ella se reflexiona sobre todo ello desde hace tiempo. Se habla del cambio desde el comienzo del “período especial en tiempos de paz”, que siguió al colapso del bloque del Este y que marcó la crisis económica más aguda de la Cuba ‘revolucionaria’.<sup>4</sup> El “período especial” originó al mismo tiempo una crisis ideológica, cuando los cubanos perdieron toda confianza y les hizo caer como “seres ingrátidos” en un espacio inseguro, como escribe Odette Casamayor-Cisneros con respecto a las visiones del mundo planteadas en muchas novelas de la literatura cubana contemporánea.<sup>5</sup> Con la caída de las verdades y promesas proclamadas por la Revolución, se abre la era postsoviética, que para el régimen revolucionario significa una apertura ideológica. Desde entonces se les permite a autores, artistas y cineastas cubanos criticar la situación en el país, pero hasta cierta medida. Y esta apertura tiene repercusiones económicas, no sólo porque la isla se abre al turismo, que ocurrió a partir de la mitad de los años noventa. A la inversa, los cubanos se marchan de la isla, se siguen marchando de la isla, no solo en aviones o en balsas, a través del mar, en una peligrosa travesía que tuvo su punto culminante en aquel éxodo masivo y dramático de la así llamada “crisis de los balseros” de 1994, sino también a través de sus producciones culturales. Los escritores cubanos, tan-

<sup>4</sup> Ver la entrevista con Milena Rodríguez en este dossier, p. 91.

<sup>5</sup> Odette Casamayor-Cisneros, *Utopía distopía e ingrátidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana* (Madrid/Fránkfort: Iberoamericana/Vervuert, 2012), 19, 21.

to dentro como fuera de la isla, penetran el mercado internacional de libro. En este contexto Esther Whitfield propone un *New Cuban Boom* para hablar del gran número de novelas con que escritoras y escritores cubanos confrontan los problemas del período especial, dirigiéndose al mismo tiempo a un público extranjero.<sup>6</sup> En 2000, Yvette Sánchez ya tituló su artículo sobre la literatura cubana contemporánea como “Esta Isla se vende”,<sup>7</sup> certificando de esta manera que la Cuba socialista parece saber bien cómo sacar provecho económico de su crisis permanente.

La Cuba postsoviética, aparentemente dispuesta a tomar el camino hacia el capitalismo desde el comienzo de este año al estrecharle la mano al enemigo ‘americano’, cultivado durante décadas por la propaganda antiimperialista, radica contradictoriamente entre detención y movimiento, entre aislamiento y apertura, entre cambio y tránsito. Volviendo a los versos de Piñera, uno se puede preguntar cuánto pesa la isla, adónde flota, o si ya es arrastrada por la corriente.

Las contribuciones de este dossier discuten estas contradicciones desde distintas perspectivas, especialmente desde el cine y la literatura, pero también desde la sociología literaria y la antropología. Reinier PÉREZ-HERNÁNDEZ (Fráncfort del Meno – La Habana) analiza desde un punto de vista tanto retrospectivo como prospectivo, cómo Cuba se recuerda y se recordará de su historia ‘revolucionaria’. Considerando en este contexto la autobiografía, Pérez-Hernández muestra cómo este género se ha desarrollado en Cuba y qué tabúes y obstáculos enfrentó entre los años sesenta y ochenta, y de qué manera estas “escrituras del yo” comenzaron a revivir en las últimas décadas del xx y principios del XXI. Como textos de la memoria personal y colectiva, las historias de estas autobiografías confrontan la historiografía oficial con otras versiones y con visiones alternativas.

Con el ejemplo de LA PELÍCULA DE ANA (2012) del director cubano Daniel Díaz Torres, Karen GENSCHOW (Fráncfort del Meno) trabaja el cine cubano transnacional. Esta película es una coproducción cubano-austriaca, que trata el tema omnipresente de la prostitución en su forma específicamente cubana, el *jineterismo*. Genschow observa la relación entre Cuba y Europa, que se

---

<sup>6</sup> Esther Whitfield, *Cuban currency: the dollar and ‘special period’ fiction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

<sup>7</sup> Yvette Sánchez, “Esta isla se vende’: proyecciones desde el exilio de una generación ¿desilusionada?,” en *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, ed. Ottmar Ette y Janett Reinstädler (Fráncfort/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2000), 163–76.

caracteriza por una desigualdad económica, y destaca los deseos recíprocos suscitados por ambos lados. La representación filmica que exhibe la *jinetera* cubana de manera exotizante para un público europeo, va acompañada por una reflexión de la figura principal de Ana sobre su propia puesta en escena y la propia imagen que transmite de Cuba. Sin embargo, la coproducción transnacional muestra también la capitalización creciente de Cuba, que se vende a un mercado europeo como producto exótico-deseable, no sólo filmicamente, sino también con respecto a sus mujeres.

También desde una perspectiva transnacional Jorge DUANY (Miami) ofrece un breve análisis de las relaciones comerciales entre los Estados Unidos y Cuba. En este contexto, acentúa el papel que la población cubano-americana desempeña en el establecimiento y la expansión del sector privado que se ha formado en la isla con la apertura reciente. La gran mayoría de los así llamados *cuentapropistas* trabajan como taxistas, dueños de cafeterías, bares o restaurantes privados (*paladares*), o casas particulares. Muchos reciben el capital de lanzamiento para estos negocios a través de las remesas de sus familiares que viven en el extranjero. En el caso Cuba-Estados Unidos, Duany constata la necesidad de regular estas relaciones comerciales transnacionales, que en su mayor parte son aun informales, y observa al mismo tiempo que los cubano-americanos mantienen una actitud reservada y hasta crítica con respecto a un levantamiento del embargo, lo que se debe a la posición política de algunos cubanos exiliados frente al régimen de Castro.

La entrevista con Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ explicita las implicaciones del cambio en Cuba para los escritores dentro y fuera de la isla. Rodríguez Gutiérrez, que vive como poeta y crítica literaria en España, reflexiona sobre los movimientos transnacionales de la diáspora cubana desde una perspectiva histórico-literaria y personal y considera la posibilidad de un cambio de rumbo con respecto a la constitución del canon literario de Cuba, que todavía se caracteriza por omisiones y exclusiones. En este contexto, la apertura le parece aun muy “tímida e incompleta”. En su opinión, sólo una transformación más profunda, que implique la democratización política –y también mental–, iniciaría un cambio verdadero.

¿Cambio? ¡Imposible! Esta es la posición inequívoca de William NAVARRETE en su cuento “Bailando con el enemigo”, que relata el encuentro de un variopinto grupo de cubanos en una fiesta privada en París. Para Mario, el protagonista, el régimen castrista es una “familia de momias”, una dinastía siniestra y petrificada, que los cubanos tienen que aguantar sin esperanza.

Todos ya están muertos: esta visión de una sociedad completamente exánime se expresa en el relato alegóricamente. De manera sarcástica, Navarrete llama a los cubanos Pancracianos, evocando así a San Pancracio, mártir del siglo III d. C. que por su fe cristiana fue decapitado por los romanos. No obstante, si el protagonista baila por pura casualidad y sin saberlo con la nieta de la “momia” Fidel Castro en una sincronización y armonía perfecta, ¿por qué existen fronteras que claramente separan a amigos de enemigos desde el principio?

Las contribuciones de este dossier muestran las múltiples perspectivas aplicadas para pensar la tensión entre cambio y tránsito en Cuba. De todas formas, el cambio no solamente aparece como una posibilidad en el futuro, sino que ya se ha desencadenado. La isla se encuentra en el camino hacia fuera, aunque todavía esté frenada en sus movimientos y desarrollos. Por sus relaciones transversales y transnacionales, Cuba se halla en el mundo y aun permanece dentro de sus fronteras. Las viejas polaridades y posiciones antagónicas permanecen, aun cuando se están reblandeciendo. Queda por esperar que la discusión de lo que está ocurriendo en la actualidad abra nuevas visiones con respecto al país, tal como se presenta hoy y tal como debe ser modelado en el futuro.

\*

\*\*



## Kuba: Wandel oder Transit?

Die verdammte Tatsache des Wassers überall  
zwingt mich dazu, an einem Kaffeetisch Platz zu nehmen.  
Wenn ich nicht daran dächte, dass das Wasser mich wie ein Krebs umgibt,  
hätte ich mit heraushängendem Bein schlafen können.<sup>8</sup>

Mit diesen Versen beginnt das berühmte Gedicht „La isla en peso“ [Das Gewicht der Insel] des kubanischen Dichters und Theaterschriftstellers Virgilio Piñera, der durch die Zensur über Jahrzehnte aus dem Kanon der kubanischen Literatur ausgeschlossen wurde und erst zu Beginn der 1990er wieder offiziell auf der Insel gelesen werden kann. Im aktuellen Kontext vermittelt das Gedicht, das er 1941, also lange vor der kubanischen Revolution schrieb, das insulare Selbstbild der Kubaner: Das Wasser auf allen Seiten führt zu einem Gefühl des Eingeschlossen- und Umzäunt-Seins, es versperrt den Kubanern den Zugang nach Außen und den Anschluss an die Welt. So verweisen diese Verse symbolhaft auch auf den Zustand der Isolation, die nicht nur durch die geographische Tatsache gegeben ist, dass es sich bei Kuba um eine Insel handelt. Im Zuge der kubanischen Revolution von 1959 und der Konsolidierung eines sozialistischen Staates wurde Kuba isoliert – zumindest von seinem Nachbarn, den Vereinigten Staaten, die 1960 ein Handelsembargo auf der Insel verhängten. Das Embargo, das zunächst nur die Handelsbeziehungen betraf, verhärtete sich in all den Jahren und schädigte dann auch die wirtschaftlichen und diplomatischen Beziehungen. Gleichzeitig geriet Kuba mitten in die Fronten des Kalten Krieges und nahm dadurch auch die Rolle eines „*global player*“ ein.<sup>9</sup> Die Kubakrise, die fast zum Ausbruch eines dritten Weltkrieges geführt hätte, liegt nun schon fast 45 Jahre zurück, und es scheint, als wäre es nun tatsächlich an der Zeit, die alten Fronten zu überwinden, die Kuba nach dem Zusammenbruch des Ostblocks und dem Fall der Berliner Mauer zur letzten Bastion – bzw. zur vorletzten, wenn man das unerschütterliche Regime Nordkoreas dazuzählt – des Kalten Krieges macht.

---

<sup>8</sup> „La maldita circunstancia del agua por todas partes | me obliga a sentarme en la mesa del café. | Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer | hubiera podido dormir a pierna suelta.“ Virgilio Piñera, „La isla en peso,“ in *Poesía y Crítica* (México D.F.: Cien del Mundo, 1994), 45, Übers. der Verf.in.

<sup>9</sup> Ottmar Ette verwendet den Begriff des „*global player*“ für Kuba, um die transversalen Bewegungen zu beschreiben, die die kubanische Kulturgeschichte von Beginn an bestimmt. Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005), 161.

Und tatsächlich hört man gute Nachrichten aus Kuba. Im Januar 2013 wurde die neue Reiseregulierung beschlossen, die allen Kubanern ermöglicht, ohne die finanziell und bürokratisch aufwendigen, offiziellen Genehmigungen auszureisen. Zwei Jahre später wird nun das Handelsembargo gelockert. Und in der Zwischenzeit hat die kubanische Regierung auch damit begonnen, wirtschaftliche Reformen einzuführen, die der Bevölkerung private Initiativen und Kapitalanlagen ermöglichen. Zur zweiten Hälfte dieses Jahres hin häufen sich die Berichte über Kuba: Im Mai streichen die USA Kuba von der Terrorliste und die diplomatischen Beziehungen zwischen beiden Ländern werden wieder aufgenommen. Bei dem Besuch des Außenministers John Kerry wurde die Botschaft der USA auf Kuba wieder geöffnet und die amerikanische Flagge erstmals seit 1961 gehisst. Kurze Zeit später tritt Raúl Castro seine Reise in die USA an, um dort am 28. September 2015 seine erste Rede vor der UN-Vollversammlung zu halten. Im gleichen Monat bereist Papst Franziskus die Insel. Er begrüßt die Annäherung beider Länder und übt sich als Vermittler zwischen Castro und Obama.<sup>10</sup>

In den internationalen Medien wird die Hoffnung beschworen, dass Kuba nun aus der Isolation heraustritt. Doch handelt es sich bei der Wiederaufnahme der diplomatischen Beziehungen um einen rein symbolischen Akt? Inwiefern bieten die neuesten Entwicklungen Anlass, tatsächlich von einem Wandel zu sprechen? Wird Kuba durch das seit nunmehr 56 Jahren fortbestehende Revolutionsregime der Castro-Brüder nicht vielmehr im andauernden Transit verbleiben, in Aussicht auf die nächste Krise oder eines auf sich warten lassenden Systemwechsels?

Warten auf den Wandel: Dies gilt vor allem für die kubanische Diaspora, die stetig wächst und durch die – von den USA bis nach Spanien, von Frankreich bis nach Venezuela – weltweit neue Zentren kubanischer Kultur entstanden sind. Für die Kubaner im Exil ist ihre verlassene Heimat zu einem utopischen Sehnsuchtsort geworden, der erst wieder bewohnbar gemacht werden muss. Für diejenigen, denen aus politischen Gründen die Rückkehr verwehrt bleibt, bestehen die unüberwindbaren Grenzen weiterhin. Die Situation auf Kuba nehmen sie als einen in seiner Unveränderlichkeit bedrückenden Stillstand wahr. Umgekehrt weckt die Karibikinsel die nostalgische Sehnsucht nach einer stillgestandenen Zeit bei den vielen Touristen, die jährlich die Insel überfluten. Die vom beschleunigten Kapi-

<sup>10</sup> „Papst will US-kubanisches Verhältnis verbessern,“ *ZEIT online*, 19. September 2015, <http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-09/franziskus-papst-reise-kuba-usa>.

talismus ermüdeten Besucher betrachten Kuba als Zufluchtsort, der sie an andere Zeiten erinnert und wo sie auf die Welt eines nicht selten verklärten Sozialismus treffen. Die Lebensrealität vieler Kubaner auf der Insel ist jedoch weiterhin von Versorgungsengpässen und der täglichen Konfrontation mit Knappheiten aller Art bestimmt. Eine entscheidende Rolle spielt dabei der Zugang zur harten Währung, dem *peso cubano convertible* (CUC), das Zahlungsmittel für höherwertige Konsumartikel, importierte Lebensmittel und Internetzugang. Und es bleibt fraglich, ob die Lockerung des Handelsembargos oder die Wiederaufnahme diplomatischer Beziehungen etwas an diesen Umständen ändern wird.

Betrachtet man die kulturelle und literarische Produktion der Insel, so findet man darin schon länger den Wandel reflektiert. Von ihm ist mit dem Beginn des *período especial en tiempos de paz* bereits die Rede. Die „Spezialperiode“ folgte auf den Zusammenbruch des Ostblocks und markierte die größte ökonomische Krise des ‚revolutionären‘ Kubas.<sup>11</sup> Damit einhergehend geriet die Insel auch in eine ideologische Krise, die den Kubanern jede Gewissheit genommen und sie wie „schwerelose Wesen“ in einen unsicheren Raum des Irgendwo gestürzt hat, so Odette Casamayor-Cisneros im Hinblick auf die Vision von Welt, wie sie in vielen Romanen der kubanischen Gegenwartsliteratur entworfen wird.<sup>12</sup> Mit der Erschütterung der von der Revolution proklamierten Wahrheiten und Versprechen wird auf Kuba die postsowjetische Phase eingeläutet, die für das Revolutionsregime eine ideologische Öffnung bedeutet. Ein gewisses Maß an Kritik an der Situation im Land wird den Schriftstellern, Künstlern und Filmemachern fortan zugestanden, allerdings nur bis zu einem bestimmten Punkt. Und mit dieser Öffnung vollzieht sich auch ein ökonomischer Wandel auf Kuba: Denn nicht nur öffnet sich die Karibikinsel seit Mitte der 1990er Jahre dem Tourismus. Umgekehrt strömen die Kubaner nach draußen, und sie wandern weiterhin aus, nicht nur in Flugzeugen oder auf Flößen über das Meer, ein gefährliches Unterfangen, das mit der massenhaften Auswanderungswelle, der so genannten „Krise der Bootsflüchtlinge“ („*crisis de los balseros*“) im Jahre 1994 eine gewisse Dramatik aufwies, sondern auch mit ihren kulturellen Produktionen. Ob von innerhalb der Insel oder als Teil der Diaspora: kubanische SchriftstellerInnen drängen auf den internationalen Buchmarkt. Esther Whitfield prägt

<sup>11</sup> Vgl. Interview mit Milena Rodríguez in dieser Sektion, S. 91.

<sup>12</sup> Odette Casamayor-Cisneros, *Utopía distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012), 19, 21.

in diesem Zusammenhang den Begriff des *New Cuban Boom* und umfasst damit die Werke der AutorInnen, die sich mit dem *período especial* auseinandersetzen und sich dabei an einem ausländischen Lesepublikum orientieren.<sup>13</sup> Mit „Esta Isla se vende“, betitelte Yvette Sánchez bereits im Jahr 2000 ihren Artikel zur kubanischen Gegenwartsliteratur.<sup>14</sup> Es scheint, als könne das sozialistische Kuba aus seiner Dauerkrise in mancher Hinsicht ganz gut Kapital schlagen.

Das postsowjetische Kuba, das seit Beginn dieses Jahres auch offiziell den Weg in Richtung Kapitalismus einzuschlagen bereit ist, indem es dem jahrzehntelang durch antiimperialistische Parolen kultivierten ‚amerikanischen‘ Feind die Hand entgegenstreckt, befindet sich im Spannungsfeld von Stillstand und Bewegung, von Isolation und Öffnung, von Aufbruch und Transit, von gleichzeitiger Eingrenzung und Entgrenzung. Kehrt man also zu den Versen Piñeras zurück, so ließe sich fragen: Wie schwer wiegt die Insel? Wo treibt sie hin? Oder ist sie schon längst dabei fortzuschwimmen?

Die Beiträge dieser Sektion diskutieren diese Widersprüchlichkeiten aus unterschiedlichen Perspektiven, insbesondere der Literatur und des Films, aber auch aus literatursoziologischer und kulturanthropologischer Sicht. Reinier PÉREZ-HERNÁNDEZ (Frankfurt – Havanna) stellt sowohl retrospektiv als auch prospektiv die Frage, wie sich Kuba an seine revolutionäre Geschichte erinnert und erinnern wird und nimmt dafür das Genre der Autobiographie in den Blick. Pérez-Hernández untersucht dessen literatur- und sozialgeschichtliche Entwicklung auf Kuba, zeigt auf, welchen ideologischen Hindernissen und Tabus es in der Zeit zwischen den späten 1960er bis in die 1980er Jahre hinein ausgesetzt war und inwiefern die so genannten „*escrituras del yo*“ in den letzten Jahrzehnten des 20. Jh. und zu Beginn des 21. Jh., dieser Zeit des Umbruchs und Aufbruchs vieler kubanischer SchriftstellerInnen in die Diaspora, neu aufkeimen. Als Texte des personalen und kollektiven Gedächtnisses rütteln diese Autobiographien an der offiziellen Geschichtsschreibung Kubas und konfrontieren sie durch ihre Geschichten mit anderen Versionen und Visionen.

<sup>13</sup> Esther Whitfield, *Cuban currency: the dollar and ‚special period‘ fiction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

<sup>14</sup> Yvette Sánchez, „‚Esta isla se vende‘: proyecciones desde el exilio de una generación ¿desilusionada?“, in *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, hrsg. von Ottmar Ette und Janett Reinstädler (Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2000), 163–76.

Am Beispiel von *LA PELÍCULA DE ANA* (2012) des kubanischen Regisseurs Daniel Díaz Torres beschäftigt sich Karen GENSCHOW (Frankfurt) mit dem transnationalen, kubanischen Kino. Die österreichisch-kubanische Koproduktion behandelt das omnipräsente Thema der Prostitution in seiner spezifisch kubanischen Ausprägung, dem *jinetismo*. Genschow zeigt auf, welche Formen des wechselseitigen, von ökonomischer Ungleichheit geprägten Begehrens sowohl bei den Kubanern als auch bei den Europäern geweckt werden. Die filmische Darstellung einer exotistischen Zurschaustellung der kubanischen *jinetera* für ein europäisches Publikum geht gleichzeitig mit einer Reflexion der eigenen Selbstinszenierung und ‚Authentizität‘ einher, wie sie die Hauptfigur Ana vollzieht. Die transnationale Koproduktion setzt sich damit nicht zuletzt mit der zunehmenden Kapitalisierung Kubas auseinander, das sich sowohl filmisch als auch in Bezug auf seine Frauen als exotisch-begehrliches Produkt an den europäischen Markt verkauft.

Auch Jorge DUANY (Miami) nimmt eine transnationale Perspektive ein und gibt einen kurzen Einblick in die Geschäftsbeziehungen zwischen Kuba und den USA. Dabei betont er die Rolle der US-kubanischen Bevölkerung bei der Etablierung und dem Ausbau des Privatsektors, der im Zuge der Öffnung auf der Insel entstanden ist. Die privaten Kleinunternehmer sind überwiegend Taxianbieter, Besitzer privat geführter Bars, Restaurants oder Cafeterias (*paladares*) sowie Pensionen (*casas particulares*), deren Startkapital meist durch die Geldüberweisungen ihrer Verwandten im Ausland bereitgestellt wird. Hier plädiert Duany für die Notwendigkeit stärkerer Regulierungen dieser meist informellen Geschäftsbeziehungen und beobachtet gleichzeitig, dass es weiterhin Vorbehalte gegen die vollständige Aufhebung des Embargos seitens der US-kubanischen Bevölkerung gibt, die auf die politische Einstellung vieler Exilkubaner dem Castro-Regime gegenüber zurückzuführen sind.

Das Interview mit Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (Granada) macht deutlich, welche Implikationen die Öffnung für die kubanischen SchriftstellerInnen innerhalb und außerhalb Kubas haben. Rodríguez Gutiérrez, die als kubanische Dichterin und Literaturwissenschaftlerin in Spanien lebt, reflektiert aus persönlicher und literaturgeschichtlicher Sicht die transnationalen Bewegungen der kubanischen Diaspora und die Möglichkeiten eines Richtungswechsels im Hinblick auf die Konstitution des nationalen Literaturkanons, der immer noch von Ausgrenzungen und Auslassungen bestimmt ist. Vor diesem Hintergrund erscheint ihr die Öffnung eher „schüchtern und

lückenhaft“. Erst die tiefgreifendere Veränderung einer politischen – und auch mentalen – Demokratisierung würden einen wirklichen Wandel herbeiführen können.

Wandel? Unmöglich! So lautet die eindeutige Position von William NAVARRETE in seiner Kurzgeschichte „Tanz mit dem Feind“, die von einem Zusammentreffen eines bunten Grüppchens Kubaner auf einer Privatparty in Paris erzählt. Für den Protagonisten Mario stellt das Castro-Regime eine Mumienfamilie dar, eine unheilvolle, versteinerte Dynastie, der die Kubaner hoffnungslos ausgeliefert sind. Alle sind schon gestorben: Diese Vision einer leblos-erstarrten Gesellschaft drückt sich in der Erzählung allegorisch aus, indem Navarrete die Kubaner sarkastisch als Pankratianer bezeichnet. Damit evoziert er den heiligen Pankratius, einen Märtyrer aus dem späten dritten Jahrhundert, der von den Römern wegen seines christlichen Glaubens enthauptet wurde. Wenn der Protagonist am Ende jedoch durch puren Zufall und ohne es zu wissen in voller Übereinstimmung und Harmonie ausgerechnet mit der Enkelin der „Mumie“ Fidel Castro tanzt, wozu sind die Grenzen, die Freunde und Feinde klar voneinander trennen, dann überhaupt gezogen?

Die Beiträge dieser Sektion zeigen das Spannungsfeld zwischen Wandel und Transit aus unterschiedlichen Perspektiven auf. Der Wandel erscheint jedoch nicht mehr nur eine Möglichkeit, er ist bereits losgetreten. Die Insel befindet sich schon längst auf dem Weg nach draußen und bleibt doch weiterhin in ihrer Fortbewegung und Weiterentwicklung gehemmt. Durch die transversalen bzw. transnationalen Beziehungen ist Kuba in der Welt angekommen und bleibt doch gleichzeitig seinen Grenzen ausgesetzt. Die alten Polaritäten und antagonistischen Positionen bestehen weiter fort, auch wenn sie zunehmend aufweichen. Es bleibt also zu hoffen, dass die Rede vom Wandel neue Perspektiven und Visionen im Hinblick darauf eröffnet, wie Kuba sich heute darstellt und zukünftig ausgestalten kann.

\*

\*\*

## Auswahlbibliographie aktueller Literatur über Kuba

- Blanco, Juan Antonio und Jorge Duany u.a., Hrsg. *La diáspora cubana en el siglo XXI*. Miami: Eriginal Books, 2012.
- Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Veruert, 2012.
- Díaz Infante, Duanel. *Días de fuego, años de humo: ensayos sobre la Revolución cubana*. Leiden: Almenara, 2014.
- Duany, Jorge, Hrsg. *Un pueblo disperso: dimensiones sociales y culturales de la diáspora cubana*. Valencia: Aduana Vieja, 2014.
- Ette, Ottmar und Gesine Müller, Hrsg. *Paisajes sumergidos, paisajes invisibles: formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Berlin: edition tranvía, 2015.
- Ferrari, Guillermina de. *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. New York/London: Routledge, 2015.
- Fornet, Ambrosio. *Las trampas del oficio: apuntes sobre cine y sociedad*. Havanna: Ediciones ICAIC, 2013.
- Götttsch, Marieke und Miriam Loschky u.a., Hrsg. *Kuba: 50 Jahre zwischen Revolution, Reform – und Stillstand?* Berlin: WVB, 2011.
- Gremels, Andrea. *Kubanische Gegenwartsliteratur in Paris zwischen Exil und Transkulturalität*. Tübingen: Narr, 2014.
- Gremels, Andrea und Roland Spiller, Hrsg. *Cuba: La Revolución revis(it)ada*. Tübingen: Narr, 2010.
- Hernández-Salván, Marta. *Mínima Cuba: heretical poetics and power in post-Soviet Cuba*. Albany: Suny Press, 2015.
- Knobloch, Andreas. „Eine Tür zur Zukunft: Reaktionen auf die geplante Wiederaufnahme der diplomatischen Beziehungen zwischen Kuba und den USA.“ *Lateinamerikanachrichten* 488 (Februar 2015). <http://lateinamerika-nachrichten.de/?aaartikel=eine-tuer-zur-zukunft>.
- Maihold, Günther. „Vom Sonderfall zur Normalisierung: Kuba und die Europäische Union suchen erneut den Dialog.“ *SWP-Aktuell* 34 (2014): 1–8.
- Moldenhauer, Sarah. *Kuba postmodern denken: Identitätskonstruktionen in der schreibenden Praxis von Kubanerinnen während des ‚período especial‘*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2015.
- Navarrete, William. *Fugas*. Barcelona: Tusquets, 2014.
- Neuber, Harald. *Kubas unentdeckte Wende: wie die innere Reformdebatte Fidel Castros Kuba seit 1990 verändert hat*. Frankfurt: PL Acad. Research, 2013.
- Pérez-Hernández, Reinier. *Indisciplinas críticas: la estrategia poscrítica en Margarita Mateo Palmer y Julio Ramos*. Leiden: Almenara, 2014.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. *Otra Cuba secreta: antología de poetas cubanas del XIX y del XX*. Madrid: Editorial Verbum, 2011.
- Rojas, Rafael. *La vanguardia peregrina: el escritor cubano, la tradición y el exilio*. Mexiko: Fondo de Cultura Económica, 2013.





## De la *actualización* del paradigma autobiográfico en la literatura cubana

Reinier Pérez-Hernández (Fráncfort del Meno – La Habana)

**RESUMEN:** Además de abordar la construcción de la figura del héroe narrativo en autobiografías y memorias cubanas de reciente publicación, este ensayo refiere cómo el testimonio marcó desde fuera la autobiografía cubana en los años setenta y ochenta y cómo las memorias y las autobiografías han vuelto a ocupar un espacio destacado, libre del “testimonio”, en las letras cubanas. Entre las obras tratadas, figuran la del pintor Raúl Martínez, la de la ensayista Graziella Pogolotti y la del músico Paquito D’Rivera, entre otras publicadas a finales del siglo xx y principios del xxi.

**PALABRAS CLAVE:** testimonio; autobiografía cubana-siglo xx; héroe autobiográfico; Martínez, Raúl; Pogolotti, Graziella; Pogolotti, Marcelo; Otero, Lisandro; Padilla, Heberto; Arredondo, Enrique; D’Rivera, Paquito; Diego, Eliseo; Feijóo, Samuel; Guillén, Nicolás

**SCHLAGWÖRTER:** Kuba; kubanische Autobiographie des 20. Jh.; Autobiographie; Erinnerungsliteratur

Berlín 2015. En el terreno donde antes se levantaba el Palacio de la República (Volkspalast para los alemanes), construido en los años setenta por los socialistas de la entonces República Democrática Alemana y demolido después de la reunificación, vuelve a verse el perfil del imponente Palacio Real de los Hohenzollern –el edificio más importante, dicen, de la administración prusiana–, que quedó en ruinas tras la Segunda Guerra Mundial y fue echado abajo años más tarde por los mismos que levantaron el Volkspalast. Demolición tras demolición, la historia se teje y reescribe constantemente. El palacio imperial prusiano resulta de repente recuperado, con todo lo que significan los objetos imperiales. Bajo el cielo de la ciudad aparecerá, cuando esté concluido, algo que habrá parecido que siempre estuvo ahí. Se verá entonces como un objeto más de y para la memoria, pero un simulacro, original copia del original. Y entonces el Berlín del siglo xxi podrá mostrar qué fue el Berlín anterior al desastre de 1945. Un objeto arquitectónico, repito, que ante la vista del transeúnte impondrá una forma particular de leer los acontecimientos del pasado desde la perspectiva del presente. No se trata de algo que ha permanecido en el mismo lugar durante siglos, sino de la reconstrucción de

la historia, y una marca que el presente articula en relación con la memoria (la alemana, la europea y también la del resto del mundo).

Habla Tzvetan Todorov, en un ensayo sobre las relaciones entre memoria y olvido, de los efectos que suponen el culto exagerado de la memoria: “El elogio incondicional de la memoria y el menosprecio ritual del olvido”, dice, “se vuelven problemáticos”.<sup>1</sup> El autor búlgaro parte de los usos manipuladores que han hecho de la memoria los regímenes totalitarios del siglo XX (v. gr., Rusia y Alemania). Mas sus palabras ponen límites también al presente (democrático), viciado por la obsesión de la memoria, de recordar el pasado, de traerlo al presente a través de un proceso que abarca la selección, retención, consignación, disposición y jerarquización de determinados hechos (“algunos serán puestos en relieve, otros expulsados a la periferia”<sup>2</sup>) y, finalmente, su interpretación.

Dentro de este esquema, apunta a los sujetos que conforman esa memoria. Él se refiere a los “bienhechores” y a los “malhechores”. Sus líneas reflexivas giran en torno a la forma en que se “narra” ese pasado histórico: por una parte, el relato heroico, “que canta el triunfo de los míos”; por otra, el relato victimario, “que reporta su sufrimiento”.<sup>3</sup>

¿Cómo entonces mirar atrás? ¿Por qué y para qué? Sí, existe aquello de la necesidad de vigilar el pasado para no repetir sus errores. Todorov mismo lo destaca, no exento de ironía, al recordarnos: “¿Quién no conoce la fórmula fatigada del filósofo americano George Santayana, según la cual aquellos que olvidan el pasado están condenados a repetirlo?”.<sup>4</sup>

El héroe mira el pasado, vuelve la vista, permanece como un vigía, hurgando en lo ocurrido para re-inscribirlo –narrarlo, contarlo, apuntarlo, mostrarlo– una y otra vez. Observar lo que (se) ha dejado atrás ... Pero aquí interviene otro dilema: como la mujer de Lot, ¿si el héroe decide volver la mirada, no quedará petrificado, preso en el pasado?, ¿podrá mirar hacia atrás y seguir adelante?, ¿podría volver la mirada y no perder el objeto que fue a buscar cuando se adentró en el inframundo de la historia? ¿A quién obedecer: al mandato de no detenerse ni de mirar hacia atrás o a la propia conciencia, que lo hace volverse una y otra vez?

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX* (Barcelona: Ediciones Península s.a., 2002), 145.

<sup>2</sup> Todorov, *Memoria del mal*, 145.

<sup>3</sup> Todorov, *Memoria del mal*, 145.

<sup>4</sup> Todorov, *Memoria del mal*, 211.

Estos son algunos de los problemas a los que se enfrenta el culto de la memoria, del recuerdo. En el caso cubano de hoy, el pasado se le busca y se le buscará con especial relieve. Acaso el día en que la Revolución Cubana sea cosa del pasado, todos los que han participado en ella, sea a favor o en contra, o resistiendo desde la neutralidad, sigan manteniendo sus particulares formas de mirar el pasado, aun cuando desde hoy un escritor cubano anuncie que será causa perdida:

No es difícil prever que dentro de unas décadas tocará a los cubanos hacer memoria, y que también entonces el orgullo podrá más que un recuento fiel de los hechos que hoy avergüenzan su presente. [...] Me atrevo a vaticinar que después del fin del régimen actual la mayoría de los cubanos preferirá tomar distancia de la memoria, un detallado recuento de nuestras miserias pasadas sólo conseguiría deprimirnos. Vendrán entonces los tiempos del orgullo, un fenómeno para el cual el exilio sirve de exitoso campo de pruebas. Aquí también se recuerda mientras se fabula. Se embellece con la nostalgia. Y se entrega el poder definitivo a esa voz que reclama: “No, yo no pude haber hecho esto”.<sup>5</sup>

\*\*

Tras el cambio revolucionario de 1959, se fue imponiendo en la isla una constante *testimonial* que, con el paso del tiempo y de las transformaciones al interior de la Revolución, marcaría en el panorama literario un género: el testimonio. La literatura del yo realizó, en un momento significativo como el de la “institucionalización del Estado socialista”, es decir, sobre los años setenta, un giro semántico. Lo que antes habría sido considerado un subgénero, una rama entre las ramas de lo literario, pasó a ocupar un lugar prominente cuando en 1970 la Casa de las Américas lo institucionalizara al incluirlo entre los géneros canónicos a los cuales convocaba su Premio Literario: poesía, novela, cuento, ensayo y teatro.

Hubo en la primera década de la Revolución el imperativo de volcar la memoria hacia la escritura, de modo que los *testigos* dejaran *testimonio* del proceso que se había vivido en el derrocamiento de la dictadura de Fulgencio Batista, pero también del que se estaba viviendo y que estaba implicando a toda la sociedad cubana. Detrás estaba la tarea consciente de abrirle cauce a una escritura que resolviera los problemas de la memoria (reciente) en relación con lo vivido antes de 1959, pero también en relación con lo que se estaba viviendo.

---

<sup>5</sup> Ernesto Hernández Busto, “Orgullo y memoria,” *Penúltimos Días*, 24 de julio del 2010, consultado el 06/11/2014, <http://www.penultimosdias.com/2010/07/24/orgullo-y-memoria>.

El llamado testimonio obtuvo en esos años carta de naturalización, con unos rasgos distintivos que se basarían, principalmente, en la importancia de la voz de los marginados –el otro, la alteridad–, para que hablara, manifestara y diera a conocer (la) *otra* historia, o la “visión de los vencidos”, la de los “condenados de la tierra”, parafraseando a Miguel León Portilla y Frantz Fanon, respectivamente. Lo que ha resultado problemático para la crítica, pues si con el testimonio irrumpen estos *sujetos subalternos* e iletrados, como el cimarrón de Barnet o la soldadera de Poniatowska,<sup>6</sup> lo hacen a través de la mediación de intelectuales y de letrados, quienes corrigen la oralidad y la trasladan a las formas centrales y hegemónicas de la escritura.<sup>7</sup>

Al incrustarse el *testimonio* como género en el cuerpo literario, la autobiografía perdió cierto estatus. Igual no estaba fijo ni era considerado literario. Existía, pero obras de estas características no eran más que “documentos” recibidos por la crítica con valores etnográficos más para la historia que para la literatura, siguiendo lo que Wilhelm Dilthey había establecido desde principios del xx: la autobiografía como una forma de entender e interpretar la realidad histórica, la época de quien la ha escrito.<sup>8</sup> Faltaría más de medio siglo para que llegaran las valoraciones de George Gusdorf, Philippe Lejeune, Jean Starobinski o Elizabeth Bruss, quienes determinaron nuevas formas de ver y pensar la autobiografía.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966) y Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* (México, D.F.: Ediciones Era, 1969).

<sup>7</sup> Acerca de los problemas críticos y teóricos del testimonio en latinoamericano, véase el documentado estudio de Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética* (New York: Peter Lang, 1992).

<sup>8</sup> Diría Dilthey en relación con la autobiografía de Goethe: “En *Poesía y verdad* se relaciona el hombre histórico-universal con su propia existencia. Él se ve a sí mismo en relación con el movimiento literario de su época”. (“In *Dichtung und Wahrheit* verhält sich ein Mensch universal-historisch zu einer eigenen Existenz. Er sieht sich durchaus im Zusammenhang mit der literarischen Bewegung seiner Epoche.”) Wilhelm Dilthey, “Das Erleben und die Selbstbiographie”, en *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, ed. Günter Niggel (Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1998), 28; (traducción mía). Y agrega: “La autobiografía es la mejor y más alta forma instructiva, en la cual se nos muestra la comprensión de la vida”. (“Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt”, Wilhelm Dilthey, “Selbstbiographie,” 28; traducción mía).

<sup>9</sup> George Gusdorf, “Conditions et limites de l’autobiographie” (Berlín: Duncker & Humlot, 1956); el clásico estudio de Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (París: Seuil, 1975); Jean Starobinski, “Le style de l’autobiographie,” *Poétique* 3 (1970); no menos importante: Elizabeth Bruss, *Actos autobiográficos* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

En el caso cubano, la poca autobiografía que se publicaba en la isla comenzó a diluirse en el transcurso de las décadas. Una obra clave de ese género como *Del barro y las voces*, del intelectual y pintor futurista Marcelo Pogolotti,<sup>10</sup> pudo ser tal vez cierre de un género en la literatura cubana. Coincidente, además, con los cambios que en el terreno político y económico se estaban implementando, a raíz de un avance veloz hacia la estatización del país siguiendo como modelo el sistema de la Unión Soviética y el antiguo bloque socialista del este europeo.

En el campo cultural de la isla, comenzaba a limitarse el espacio para voces que pretendieran sellar su pacto autobiográfico. Ligadas a razones extraliterarias, Virgilio Piñera apenas pudo dejar, en 1961, su autobiografía en el célebre magazín literario *Lunes de Revolución*.<sup>11</sup> Su continuación fue bloqueada, al cargar contra el poeta y dramaturgo la represiva política cultural que se diseñaría a partir de los años setenta.<sup>12</sup>

En lo adelante parecerá que solo habría cabida, digamos que legitimidad, para un discurso testimonial, para ese testimonio, dentro de la isla, que fue defendido y apuntalado como género y forma literarios a partir de estrategias editoriales –inclusión en todos los perfiles editoriales, premios, etc.– y críticas, como las del escritor cubano Víctor Casaus –él mismo autor de varios libros de testimonio–, para quien el género parte de la “realidad circundante”,<sup>13</sup> opera sobre “los hechos inmediatos”<sup>14</sup> o rescata “la memoria de nuestros pueblos”.<sup>15</sup> El individuo, el “yo” biográfico narrado por uno mismo y cuyo objeto fuera uno mismo, se diluía de esta forma en las necesidades de una inmediatez temporal, en el afán de comunicación y en el rescate de una voz y memoria colectivas, del “nosotros de los pueblos”. Como diría una

<sup>10</sup> Marcelo Pogolotti, *Del barro y las voces* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 1968).

<sup>11</sup> Los primeros textos de la autobiografía de Virgilio Piñera aparecieron en 1961, en *Lunes de Revolución* 100 (27 de marzo del 1961). Treinta años más tarde, la revista *Unión* 10 (1990) los reuniría otra vez, y *Albur*, otra revista, sacaría también en 1990 una edición especial con los fragmentos originales que nunca fueron publicados.

<sup>12</sup> Sobre la autobiografía de Piñera, véase mi ensayo: Reinier Pérez-Hernández, “La ciudad y los héroes (autobiográficos),” en *Pa(i)sajes urbanos*, eds. Adriana López-Labourdette y Ariel Camejo Vento (Barcelona: Linkgua, 2015), 79–99.

<sup>13</sup> Víctor Casaus, “Defensa del testimonio,” en *Defensa del testimonio* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990), 53. El texto apareció originalmente en un volumen de *Ponencias* (La Habana: Coloquio sobre Literatura Cubana, 1981). Yo lo cito por el volumen de ensayos homónimo, donde su autor indica que ya había sido publicado en la revista *Bohemia*, aunque sin dar datos ni fechas.

<sup>14</sup> Casaus, “Defensa del testimonio,” 57.

<sup>15</sup> Casaus, “Defensa del testimonio,” 57.

crítica en 1997, “la autobiografía es el discurso del YO, de esta manera única, singular, auto-centrado, egocéntrico”, mientras que en el testimonio, que privilegia voces subalternas, historias marginadas, “un mediador [...] escucha y organiza la narración del informante, transformando su texto oral en escrito”,<sup>16</sup> delimitándose los campos del narrador (el yo de la historia) y el autor (el que escribe la historia que ha escuchado), como lo hicieron Barnett o Poniatowska.

No se podían aceptar contemplaciones privadas. La vida de uno, el yo, debía de estar al servicio de una causa precisa, debía ser contada como forma de militancia y activismo. Los testimonios personales brindarían armas para la lucha antiimperialista, por la soberanía nacional o la liberación de los pueblos o de ese sujeto oprimido y colonizado por espacio de siglos.

\*\*

Parecería que el “sujeto autobiográfico”, ese que deja a ver su intimidad en el espacio público de la escritura, hubiera estado a punto de desaparecer ante los imperativos militantes y la construcción de un “hombre nuevo” y de una colectividad socialista que eliminara el pernicioso pasado de egoísmo burgués. Institucionalizado el testimonio, de repente las historias de vida, los relatos del yo parecían tener que venir por vía de la mediación testimonial, a través del “editor”, “gestor”, “entrevistador”, como ocurren con las memorias de la profesora universitaria Rosario Novoa o del intelectual Juan Marinello, quienes hacen sus relatos autobiográficos a través de intermediarios, es decir, a partir de entrevistas preparadas por otros autores, que luego la trabajan, la organizan y la presentan en forma de relatos retrospectivos, siguiendo la definición de Philippe Lejeune,<sup>17</sup> con la salvedad de que entre el yo *firmante* y lo *(a)firmado* intercede un agente, que también firma el relato, pues es quien lo ordena y lo lleva a la *grafía*.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Livia de Freitas Reis, “Autobiografía, testimonio, ficción: una relación delicada,” *Unión IX*, núm. 26 (1997): 44.

<sup>17</sup> “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”, Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico,” en *Anthropos* 123 (1991): 48, Suplementos *Anthropos*: “La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental”.

<sup>18</sup> Rosario Novoa, *Una memoria de elefante* (La Habana: Editora Abril, 1991) y Juan Marinello, *Memoria inédita* (La Habana: Editorial Si-Mar S.A., 1995). La autobiografía de Novoa viene mediada por la narradora Mirta Yáñez; la de Marinello, por el periodista Luis Báez. De hecho, son estos los autores de los libros, y no los autobiógrafos (o los sujetos autobiografiados, convertidos de tal forma en objetos autobiografiados). Esta forma de diseñar el *bío* de una persona a través de un intermediario, con grabadora o libreta de notas en mano, siguiendo

Tal vez resulte una curiosidad literaria la “autobiografía” de Eliseo Diego dejada escrita en esas “prodigiosas décadas testimoniales”. Se trata de un poema que publicó en forma de *plaque* la Universidad de La Habana en 1973.

De mil novecientos veinte a mil  
 novecientos tantos  
 (aquí  
 pondrán la fecha exacta los  
 que vivan siquiera un poco más  
 que la simple suma de mis años)  
 y  
 a un lado y otro el resto es  
 el mismo abismo de no sé qué  
 donde no entiendo cómo ya no estoy,  
 no fui,  
 no soy.<sup>19</sup>

El yo se reduce a lo mínimo, a dos puntos temporales concretos de la vida: el nacimiento y el fallecimiento. No se destacan acontecimientos intermedios. Pero la fecha de muerte queda abierta, como para que el lector futuro la ubique, la anote, la marque. La *bío*, esa sucesión de eventos que permanecen en el pasado, queda acumulado, *dispuesto* o *concebido* en la *grafía* “a un lado y

los esquemas del testimonio y proyectándose en forma de autobiografía, se ha repetido en no pocas ocasiones. También de los noventa es *Reyita, sencillamente* (testimonio de una negra cubana nonagenaria) (La Habana: Prolibros, 1997) y *Golpeando la memoria: testimonio de una poeta cubana afrodescendiente* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 2005). El primero son las memorias de una ama de casa; el segundo, las de una poeta (aunque no es tema de este trabajo, llama la atención el cambio terminológico entre *negra* y *afrodescendiente* de uno a otro volumen, de una a otra persona, de una década a otra, lo cual señala el cambio de perspectiva identitaria y que tiene mucho que ver sobre la reflexión en torno a los problemas raciales que se dan en la Cuba actual). Ambos tienen en común que se gestaron a través del trabajo de Daisy Rubiera Castillo, que aparece como autora en ambos títulos, aunque en el segundo está incluido, significativamente y en calidad autoral, el nombre de la autobiógrafa, Georgina Herrera. Y el año pasado acaba de aparecer en La Habana también otra autobiografía que continúa estos procedimientos: *María Elena Molinet: diseño de una vida* (La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2014), de María Elena Molinet. La autora es una periodista, Estrella Díaz, y como tal es su nombre el que aparece en términos de autoría, y no el de la autobiógrafa.

<sup>19</sup> Eliseo Diego, *Autobiografía* (La Habana: Universidad de La Habana, Comisión de Extensión Universitaria, 1973).

otro” del abismo. El yo está ahí, sí, al filo de la muerte, o tal vez ya desaparecido, por lo que el sujeto aparece diluido en (la) nada, en un “no sé qué”, interrogándose por el yo y su precisa circunstancia, por su ser y su estado.

Mas por el reverso del poema –y pienso en las fechas en que apareció– uno puede imaginar, también, por qué no, una suerte de reacción ante las reducciones que lo testimonial fue proyectando en relación con el sujeto autobiográfico de cualquier escrito de carácter testimonial, porque este estaba enfocado no en la individualidad del yo, ni en la redacción de los eventos biográficos, sino en determinado acontecimiento social, político, el contexto en el que se encontraba, como lo es, por ejemplo, *En el año 61*, de la escritora Dora Alonso.<sup>20</sup> Publicado a principios de los años ochenta, la autora ‘testimonia’ y rescata históricamente los hechos que marcaron el año (revolucionario) de 1961 en toda una nación, en toda una colectividad, antes que en el yo de quien escribe o de quienes vivieron ese año.

Aunque disminuido a los mínimos decibeles posibles, el yo se mantenía, y la escritura autobiográfica se resistía a desaparecer.<sup>21</sup> La capacidad narrativa del sujeto autobiográfico hubo de sobrevivir. También la autobiografía hubo de sobrevivir, ya sea desde la ficción autobiográfica o siendo etiquetada bajo el nombre del testimonio. No de otro modo uno puede explicarse la razón por la cual las memorias del actor Enrique Arredondo aparecieran en los años 80 catalogadas dentro de la colección *Testimonio* de la editorial que las publicó.<sup>22</sup> Incluso el significativo cambio de título de unas memorias de

<sup>20</sup> Dora Alonso, *En el año 61* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981).

<sup>21</sup> Cabría la pregunta de si la novela *De Peña Pobre*, del poeta Cintio Vitier, publicada en 1979, no haya sido una manera de hacer pasar por (el hueco de la) ficción la autobiografía de su autor. Ya en 1987 el crítico y profesor de la Universidad de Yale Roberto González Echevarría la anotaba dentro de una lista de obras de vertiente autobiográfica publicadas en la isla. Y cuando Vitier publicó sus *Memorias y olvidos* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006), dejó claro no solo el hecho de que su vida aparece en aquella ficción (“De aquel primer trabajo como mecanógrafo en una oficina de gángsteres, cerca del Campamento de Columbia, he hablado suficientemente en mi novela *De Peña Pobre*”, Vitier, *Memorias y olvidos*, 44), sino también que esas “Memorias” que él está escribiendo “ya habían alimentado largamente mi novela y mis cuentos”. Vitier, *Memorias y olvidos*, 18. De manera que la lectura de su obra narrativa resulta un cauce en el que se desliza la *auto-grafía* de la *bío*.

<sup>22</sup> Enrique Arredondo, *La vida de un comediante* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981). Hoy no existe esa colección. En su lugar aparece una bajo el nombre de *Voces*, que publica “textos de carácter testimonial, epistolarios, biografías y entrevistas”, como dice en su página web “Letras Cubanas,” consultado: 17/07/2015, <http://www.letrascubanas.cult.cu/index.php/colecciones?start=27>. Y puede notarse en esta aclaración la presente ausencia del término *autobiografía*. Otro ejemplo ocurrió también con *Aquellos tiempos...: memorias de Lola María* (La



1956, *Mi casa en la tierra*, de la escritora Loló de la Torriente, reeditadas en 1985 como *Testimonio desde dentro*,<sup>23</sup> diluye por completo algo tan *individual* o tan autobiográfico como el pronombre posesivo *mi*.

Poco después de publicadas las memorias de Arredondo, aparecían las de Nicolás Guillén,<sup>24</sup> como homenaje al ochenta aniversario del poeta. Se trata de un acto excepcional, ante la figura de este autor que no solo se había convertido en el poeta de la Revolución, o su figura pública intelectual número uno tras la muerte de Carpentier dos años antes en París. Y en 1981 aparece la primera saga de otra autobiografía cubana, cuya extensión final la puede convertir en el texto cubano de ese género más descomunal del que se tenga noticia: *El sensible zarapico*, del poeta Samuel Feijóo, quien publica sus memorias en todo un número de la revista *Signos*, dirigida por él mismo.<sup>25</sup> Así, pareciera que entre 1968, fecha de la de Pogolotti, y 1980, fecha de la de Arredondo, existe un vacío en relación con la publicación de autobiografías en las editoriales cubanas. Pero digo pareciera pues, al leer el “Aviso” al comienzo de *El sensible zarapico*, Feijóo menciona que en números anteriores de la revista hay memorias del poeta José Zacarías Tallet, la compositora María Álvarez Ríos, el cantante Miguel Matamoros y Máximo Gutiérrez, lo cual debe de haber sido anterior a 1980.<sup>26</sup> Esto quiere decir que en los años setenta aparecieron autobiografías, lo cual puede contradecir mi afirmación anterior, pero lo hicieron en las páginas de esa revista, y no de manera extendida o en libros independientes.<sup>27</sup>

La recepción crítica sobre el tema contrasta fuera de la isla. Precisamente en 1987 y desde los Estados Unidos, Roberto González Echevarría no andaba “defendiendo el testimonio”, sino apuntando el desarrollo del género au-

---

Habana: Imprenta y Papelería El Universo, 1928), autobiografía de Dolores María de Ximeno y Cruz. Publicadas originalmente por entregas en la década de 1920 en la *Revista Bimestre Cubana*, a petición de su director, Fernando Ortiz, cuando la Editorial Letras Cubanas la editó en 1983, apareció como parte de la colección *Testimonio*.

<sup>23</sup> Loló de la Torriente, *Testimonio desde dentro* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985).

<sup>24</sup> Nicolás Guillén, *Páginas vueltas. Memorias* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 1982).

<sup>25</sup> Samuel Feijóo, “El sensible Zarapico,” *Signos* 27 (1981). Ese año aparece la primera entrega (infancia y adolescencia). En los números 34 y 35 (1985) de la misma revista, salen la segunda y la tercera (juventud), respectivamente. La cuarta y última, salvada del olvido por su hija, apareció mucho después, en 2013, publicada en La Habana por la Editorial Letras Cubanas.

<sup>26</sup> Feijóo, “Zarapico,” 5.

<sup>27</sup> De todas formas queda pendiente revisar esas referencias que ofrece Feijóo y, por otro lado, seguir indagando, pues ese género, para el caso cubano, aún requiere de una historia crítica.

tobiográfico –o del discurso autobiográfico– en la literatura cubana de esos años escrita tanto por quienes vivían en la isla como por los que se habían exiliado. “An unusual number of autobiographical texts have been published by Cuban figures in the recent past”,<sup>28</sup> así comienza su ensayo y pasa revista no solo a autobiografías<sup>29</sup> en sentido estricto, sino también a textos (novelas o ensayos<sup>30</sup>) que se leen –él lee– en clave autobiográfica y tomando como referente el concepto de “desfiguración” que planteaba Paul de Man en torno a la escritura autobiográfica. El centro de su ensayo es *La Habana para un Infante difunto* (1979), de Guillermo Cabrera Infante, y las conexiones con las escrituras autobiográficas en relación con la posición representada dentro de los cambios históricos cubanos del momento.

Y en 1999 Stephen J. Clark podía escribir que “no sería atrevido afirmar que una de las corrientes más fructíferas de la literatura cubana contemporánea es la de índole autobiográfica”.<sup>31</sup> Sin duda alguna. Lo que ocurre es que él está pensando en obras de los años sesenta, como la de Renée Méndez Capote, o en la de autores cubanos exiliados: los ya mencionados Cabrera Infante, Lorenzo García Vega y Carlos Franqui, más *La mala memoria* (1989), de Heberto Padilla, y *Antes que anochezca* (1992), de Reinaldo Arenas.

Lo que pretendo destacar con lo anterior es el interés que recibe lo autobiográfico y no lo meramente testimonial. La reflexión de González Echevarría, de esa forma, constituye una avanzada en el enfoque de la autobiografía y lo

<sup>28</sup> Roberto González Echevarría, “Autobiography and Representation in ‘La Habana para un Infante difunto’,” *World Literature Today* 61 (1987): 568.

<sup>29</sup> Renée Méndez Capote, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1963) –el autor indica como fecha de publicación 1968–; Orestes Ferrara, *Una mirada sobre tres siglos: memorias* (Madrid: Editorial Playor, S.A., 1975); Nicolás Guillén, *Páginas vueltas* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 1982); Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes: ensayo autobiográfico* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1978); Carlos Franqui, *Retrato de familia con Fidel* (Barcelona: Seix Barral, 1981). Por cierto, *Los años de Orígenes* es un libro autobiográfico que “documenta” el contexto en que nació la revista y el llamado grupo Orígenes. Pero habrá que esperar hasta 2004 para contar con la autobiografía de Lorenzo García Vega, *El oficio de perder* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla).

<sup>30</sup> Estos son Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera* (1978); Cintio Vitier, *De Peña Poebre* (1979) y Severo Sarduy, *La simulación* (1982) y *Colibrí* (1984). El mismo año en que González Echevarría publica su ensayo, Sarduy sacaba *El Cristo de la rue Jacob*, que el poeta llamó “esbozo de lo que pudiera ser una autobiografía, resumida en una arqueología de la piel”, pues sólo “cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió”, Severo Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob* (Barcelona: Ediciones del Mall, 1987), 7.

<sup>31</sup> Stephen J. Clark, “Poesía, política y autobiografía: la mala memoria de Heberto Padilla,” *Hispanófila: Literatura – Ensayos* 126 (1999): 85.

autobiográfico como forma discursiva y como género, algo que para la crítica cubana dentro de la isla no se daría hasta los años noventa y de la mano de mujeres dedicadas a los estudios de género y a rescatar la literatura escrita por mujeres, cuando investigadoras como Nara Araújo o Zaida Capote Cruz trabajaran sobre las formas en que se determinaba la voz femenina en la autobiografía cubana.<sup>32</sup>

Y si bien el llamado género testimonio no ha dejado de publicarse ni de ser convocado a través de concursos literarios,<sup>33</sup> justamente a partir de los años noventa ha venido cambiando –al menos terminológicamente hablando– el paradigma de la literatura del yo, y lo autobiográfico –y no solo el aspecto testimonial– ha ido ocupando un significativo espacio dentro del campo literario cubano.

\*

\*\*

Hay un aspecto en cierta “memoria” cubana de los últimos años que se mantiene constante: la Revolución. Y en numerosos escritos autobiográficos el sujeto ha sido precisado, pensado, (casi) siempre en relación con lo que ha generado el acontecimiento de 1959. Como diría González Echevarría, “[i]t should be obvious that this sudden efflorescence of autobiography in Cuban letters is related to the revolution”.<sup>34</sup> Esta es la forma en que se ven, con razón, no pocas de esas escrituras del yo, en la medida en que la historia de la isla desde el 1 de enero de 1959 hasta hoy, ha girado, o se ha construido, en términos generales, sobre el acontecimiento “Revolución”.

Estas escrituras del yo cuentan con títulos que marcan la tendencia a imbricar Revolución y vida personal en el apartado de “memorias”, donde el yo íntimo se neutraliza en el contexto de las personalidades que lo rodean y que

<sup>32</sup> Véase de Nara Araújo “La autobiografía de la Avellaneda: una estrategia de conquista,” *Revista de Literatura Cubana* 13 (1995–1996): 76–82, y “La autobiografía femenina, ¿un género diferente?,” *Unión* IX, núm. 26 (1997): 35–9, o, en *La nación íntima*, el ensayo “Autobiografía y relaciones de género” (La Habana: Ediciones UNIÓN, 2008, 11–6), de Zaida Capote Cruz, cuyo texto es la “[p]rimera parte del texto final de la investigación *Vidas de mujeres: biografía, autobiografía y relaciones de género*, realizada entre 1992 y 1993 para el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México”, Capote Cruz, “Autobiografía y relaciones de género,” 11.

<sup>33</sup> Véase, por ejemplo, en el sitio web de la Casa Editorial Verde Olivo, consultado el 27/09/2015, [www.cubadefensa.cu](http://www.cubadefensa.cu), de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba, el significativo número de libros de testimonio biográfico que publica. Además, la Casa de las Américas lo ha mantenido dentro de su Premio Literario, pero en una categoría, la de “literatura testimonial”, y no como género literario.

<sup>34</sup> González Echevarría, “Autobiography and Revolution,” 569.

le sirven al escritor para hablar sobre ellas. Pensemos en *La mala memoria*, de Padilla, pero también en *Llover sobre mojado*, de Lisandro Otero.<sup>35</sup>

*La mala memoria* traza el conflicto del intelectual crítico en/con la Revolución. Lo hace construyendo un héroe autobiográfico,<sup>36</sup> cuya “tragedia” se da entre él y Fidel Castro, que en ese sentido se vuelve una fuerza narrativa fundamental en la *grafía* de la *bío* del personaje. Más allá de los aspectos históricos, más allá del afán de testimoniar, servir de testigo, el libro delinea una estructura narrativa que se define como el viaje de ida (y vuelta) del héroe a la revolución.<sup>37</sup> Es una manera de leer a un *personaje* que, movido por la ilusión revolucionaria en otro siglo de “revoluciones”, decide unirse y participar. Solo que luego va perdiendo la fe y comienza entonces su retirada, que acaba en el choque directo, el apresamiento, la libertad, la autocrítica pública y el posterior exilio.<sup>38</sup>

Las memorias de Lisandro Otero son un caso singular. Publicadas originalmente en Cuba, *Llover sobre mojado* tiene una versión mexicana con variaciones que no han dejado de ser polémicas.<sup>39</sup> Dedicada a su compañera Nara Araújo, la edición cubana lleva como subtítulo “Una reflexión personal sobre la historia”, mientras que en la mexicana se lee “Memorias de un intelectual cubano (1957–1997)” y está dedicada a Jimena y a Miranda, nietas suyas.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Heberto Padilla, *La mala memoria* (Barcelona: Plaza y Janés Editores, S.A., 1989) y Lisandro Otero, *Llover sobre mojado: una historia personal sobre la historia* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997).

<sup>36</sup> Cuando hablo de héroe, no pienso en el constructo clásico, ni romántico ni ideológico, sino en la entidad protagónica de los relatos épicos, estructuras culturales que forman parte de una narratividad y que se ven implicadas en un conjunto determinado de acciones que hacen avanzar o retroceder la historia narrada.

<sup>37</sup> La “historia”, la narración, comienza en Nueva York en 1958, donde el poeta se hallaba exilado, y acaba en esa misma ciudad, veintidós años después, también en el exilio.

<sup>38</sup> Apresamiento, libertad y autocrítica que tuvo lugar en 1971 y que, junto con el antecedente del Premio UNEAC de su poemario *Fuera del juego* (1968), acusado él y su autor de “contrarrevolucionarios”, generaron el llamado caso Padilla, que, entre otros efectos, dividió a la intelectualidad latinoamericana y europea en relación con la Revolución Cubana. Para más detalles, véase Lourdes Casal, *El caso Padilla: literatura y Revolución en Cuba. Documentos* (Miami: Ediciones Universal, 1971). También puede consultarse Jorge Fonet, *El 71: anatomía de una crisis* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013), que contextualiza el caso Padilla.

<sup>39</sup> Otero, *Llover sobre mojado*.

<sup>40</sup> En declaraciones a un diario mexicano, Lisandro Otero dijo que quiso conservar el subtítulo de “reflexión personal” en la edición mexicana, pero sus editores lo cambiaron sin su consentimiento. Enrico Mario Santí, “Mi reino por el caballo: las dos memorias de Lisandro Otero,” *Estudios Públicos* 76 (1999): 4. Las dedicatorias, por cierto, son las únicas marcas del yo privado e íntimo que se cuelan en la obra. Su autor quiso delimitar la historia como intelec-

Aparentemente las mismas, se constituyen en dos “memorias”, como apunta el investigador Enrico Mario Santi, pues el memorialista reconstruirá desde la escritura dos perspectivas de su vida y también de su época, al colocar en cada una de las versiones “historias” conflictivas, y ajustadas para lectores (o censores?) determinados.

Cada edición cuenta con catorce capítulos. Sin embargo, dos capítulos de la cubana no se incluyen en la mexicana, y dos de la mexicana no aparecen en la versión cubana. O mejor dicho, resultan rediseñados, como “Regreso desde la quimera” –la vuelta a la isla mientras en Europa se desarrolla el proceso de reunificación alemana entre 1989 y 1990<sup>41</sup>– que constituye el cierre de la versión cubana, pero en la mexicana pasa a ocupar el penúltimo lugar, pues el viaje del héroe autobiográfico no termina en Cuba, sino en México, a donde el autor pasó a residir años después de volver de Alemania y tras algunos años en Cuba. Esto determina la forma en que el memorialista reconstruye su *bío* por medio de una estrategia de selección y disposición, o dicho en otros términos, de “olvidos” y “memorias”.<sup>42</sup>

El viaje de la libertad: así se leen las memorias del músico cubano Paquito D’Rivera, que describe el ambiente musical y jazzístico en el que vivió, así como el universo de personalidades y anécdotas que rodearon su carrera musical, desde la infancia hasta los años noventa, desde Cuba hasta los Estados Unidos, pasando por numerosos países europeos. *La vida saxual* describe los momentos del sujeto autobiográfico por la escena musical cubana, de la que el autor es pieza fundamental. Reducido los términos literarios a la *bío* y no a la *memoria factual*, la narrativa construye el espacio de la isla no solo como dictadura comunista, sino además nazi.

En las memorias de Padilla se deja caer de modo sutil una suerte de filiación hitleriana por parte de Fidel Castro, cuando el autor establece vínculos intertextuales entre este y Hitler. Padilla comenta que *Mi lucha* fue lectura

---

tual y testigo de época y dejar al margen todo lo relativo a su vida íntima: “Yo quise borrar todo lo referente a matrimonios, hijos, encuentros personales, no obstante que hay muchas vivencias personales, pero todas en relación a la historia, las cuales ayudan a reflexionar sobre el momento histórico determinado”. Santi, “Mi reino por el caballo,” 43.

<sup>41</sup> Y sin duda alguna marcando el clima incierto que se abría ante (el fin de) la historia con la desarticulación y desaparición del sistema soviético y socialista de los países de Este de Europa, razón por la cual se paralizó y se vino abajo la economía y el comercio cubanos, hundiendo en los años noventa a la isla en una de las peores crisis que haya conocido y que desajustó a toda la sociedad.

<sup>42</sup> Para una lectura más detallada de los cambios que se operan en las memorias de este intelectual, véase Santi, “Mi reino por el caballo”.

predilecta del joven que se convertirá en líder de la Revolución. Asocia la famosa frase final de *La historia me absolverá*, que pronunció en el juicio que le hicieron por los sucesos del Moncada (ataque a dos cuarteles militares de la dictadura de Fulgencio Batista), con una frase que Hitler pronunciara también en el juicio que le hicieron después de su intento de golpe de Estado en Múnich. Las palabras de Fidel Castro son las siguientes: “En cuanto a mí, sé que la cárcel será dura como no la ha sido nunca para nadie, preñada de amenazas, de ruín y cobarde ensañamiento, pero no la temo, como no temo la furia del tirano miserable que arrancó la vida a setenta hermanos míos. *Condenadme, no importa, la historia me absolverá*”.<sup>43</sup> Hitler, por su parte, dejó escrito: “Los jueces de este Estado *pueden condenarnos* tranquilamente por nuestras acciones; mas la historia en calidad de diosa de una verdad superior y de un mejor derecho, romperá un día sonriente esta sentencia, *para absolvernos* a todos nosotros de culpa y expiación”.<sup>44</sup>

La comparación es sin duda sugerente, pero, al decir de Todorov, forma parte de los “abusos de la memoria”: emplear el comodín de Hitler para marcar negativamente un presente sin relación con el pasado:

Cuando se utiliza el término *nazi* como simple sinónimo de “canalla”, toda la lección de Auschwitz se ha perdido. El personaje de Hitler, en particular, se guarnece regularmente con todas las salsas, lo encontramos por todas partes, incluso a pesar de que el genocidio de los judíos se considere único. En 1956, los gobiernos occidentales habían descubierto ya una reencarnación de Hitler: era Nasser, que había tenido la desvergüenza de nacionalizar el canal de Suez. Desde entonces, los avatares del difunto dictador proliferan. Al gobierno americano le gusta designar así a sus enemigos para asegurarse el apoyo incondicional de la comunidad internacional: Saddam Hussein es un nuevo Hitler, Milosevic otro.<sup>45</sup>

Esta “memoria” cubana descubre un instrumento para convertir en “canalla” clásico a la figura de Fidel Castro, y extender hacia la Revolución Cubana la imagen del horror nazi, considerado como “una encarnación perfecta del

---

<sup>43</sup> Fidel Castro, *La historia me absolverá* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007), 90. Cursivas mías.

<sup>44</sup> “Die Richter dieses Staates mögen uns ruhig ob unseres damaligen Handelns *verurteilen*, die Geschichte als Göttin einer höheren Wahrheit und eines besseren Rechtes, sie wird dennoch dereinst dieses Urteil lächelnd zerreißen, *um uns alle freizusprechen von Schuld und Sühne*”, Adolf Hitler, *Mein Kampf* (Múnich: Verlag Franz Eher Nachfolger, t. II, 1933), 780; traducción mía.

<sup>45</sup> Todorov, *Memoria del mal*, 198.

mal”, al decir del mismo Todorov.<sup>46</sup> Paquito D’Rivera no llega a la precisión “(inter)textual” de Padilla, ni la señala en la figura de Fidel Castro. Busca establecerla en el sistema, cuando se refiere a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), los campos de trabajo agrícola (1965-1968) a donde eran enviados homosexuales, disidentes y religiosos (católicos, testigos de Jehová, adventistas del Séptimo Día ...). D’Rivera los describe como “ni más ni menos que auténticos campos de concentración al estilo nazi”<sup>47</sup> y menciona el lema que aparecía en estos campamentos: “El trabajo os hará hombres’ [...] decían amenazantes los enormes cartelones colocados a la entrada de los campamentos rodeados de alambres de púas [...]”.<sup>48</sup> Leído en un contexto que destaca la imagen del nazismo, que es como una de las metáforas del mal más recurrente de los imaginarios contemporáneos, enseguida se asocia ese lema con las palabras que aparecían a la entrada de Auschwitz o Dachau: “El trabajo os hará libres”, lo que estimula el efecto memorial de pensar que los que crearon la UMAP se “inspiraron” en el lema nazi.<sup>49</sup>

Antes que hacer referencias históricas, e incluso afirmar o negar lo expresado por los sujetos autobiógrafos, lo que me interesa es destacar el papel narrativo que desempeña en la historia de este héroe autobiográfico la puntualización de este espacio como “campo de concentración nazi”, que es como decir “lugar de exterminio”. Esto fundamenta, narrativamente hablando, la necesidad del héroe de escapar. Las memorias de D’Rivera, como he dicho más arriba, articulan el tema del viaje de la libertad de un sujeto que busca su tierra prometida, que es “la ciudad de New York”,<sup>50</sup> donde “está la verdad y el sabor”.<sup>51</sup> El relato, de este modo, se dirigirá, pues, en pos la consecución de este *pasaje épico* del héroe, es decir, el paso de la cárcel nazi-comunista

<sup>46</sup> Todorov, *Memoria del mal*, 94.

<sup>47</sup> Paquito D’Rivera, *Mi vida saxual* (San Juan: Plaza Mayor, 1999), 119.

<sup>48</sup> D’Rivera, *Mi vida saxual*, 119.

<sup>49</sup> El poeta José Mario, que sufrió las UMAP en carne propia, es el que menciona primero que “El trabajo os hará hombres” le recordaba la de “El trabajo os hará libres”. Lo hace en el documental CONDUCTA IMPROPIA (1984), de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal. Ahí afirma lo que vio en el campo al llegar: “Decía ‘Unidad Militar 2269’. Entonces tenía una pancarta enorme, un cartelón que decía ‘El trabajo os hará hombres’. Es una frase de Lenin. Entonces fue que yo me acordé realmente de aquella frase que decía Salvatore Quasimodo que estaba a la entrada del campo de concentración de Auschwitz que ponían ‘El trabajo os hará libres.’” Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, *Conducta impropia* (París: Antenne 2, Les Films du Losange, 1984), min. 00:13:19.

<sup>50</sup> D’Rivera, *Mi vida saxual*, 103.

<sup>51</sup> D’Rivera, *Mi vida saxual*, 156.

a la libertad del capitalismo, con sus numerosas peripecias y con la incorporación de personajes (reales) que intervienen, ayudándolo o sirviendo en contra, hasta que el héroe alcanza su libertad.

\*\*

En la primera década de este siglo, la autobiografía cubana da signos significativos de recuperación editorial. Mencionaré solo las que tienen que ver con artistas y escritores, pues la relación de todas o casi todas se haría demasiado larga. De 2000 son *Mi vida al desnudo*, las memorias del periodista Enrique Núñez Rodríguez. De 2001 son *Elapso tiempo*, del pintor abstracto Hugo Consuegra. Al año siguiente se suceden *Solo un leve rasguño en la solapa (Recuerdos)*, *Volviendo la mirada* y *Espero la noche para soñarte, Revolución*, las de Manuel Díaz Martínez, César Leante y Nivaria Tejera, respectivamente. En 2004 aparecen las mencionadas memorias de Lorenzo García Vega, *El oficio de perder*, pero también *El arte para mí fue un reto* y *Celia. Mi vida. Una autobiografía*, de la actriz negra Elvira Cervera y de la cantante Celia Cruz, respectivamente, y un año más tarde las de la poeta afrodescendiente Georgina Herrera, *Golpeando la memoria*. 2006 ve la publicación de *Memorias y olvidos*, de Cintio Vitier. Y en 2007 salen a la luz no solo *No way home*, del bailarín Carlos Acosta, sino también *Yo, Publio: confesiones*, del pintor Raúl Martínez. Sigue 2009 con “De mis memorias”, de José Lorenzo Fuentes; 2011 con *Dinosauria soy*, de Graziella Pogolotti. Y en los últimos cuatro años aparecieron *El ocho cubano*, de Octavio Armand; *El sensible zarapico*, de Samuel Feijóo, y *Sin perder permiso* y *Diseño de una vida*, de Fausto Canel y María Molinet, respectivamente.<sup>52</sup>

Me quiero detener aquí en las de Raúl Martínez y en las de Graziella Pogolotti. Ciertos héroes autobiográficos encuentran en un momento determinado de sus vidas la necesidad de *rescatar la memoria* a través de la escritura:

---

<sup>52</sup> Algunas son de autores que viven y publican fuera de Cuba, en el exilio o no, como las del pintor Hugo Consuegra, el bailarín Carlos Acosta, los poetas Manuel Díaz Martínez, César Leante, Nivaria Tejera, José Lorenzo Fuentes, Octavio Armand y el cineasta Fausto Canel. Rafael Rojas, por cierto, ha escrito sobre el desarrollo de la autobiografía de la diáspora post 59 y sus diversos estadios, algo que no toco en estas páginas pero que no puede olvidarse. Él distingue y señala las formas que toman las memorias de los que se fueron a raíz de 1959, luego la de aquellos que rompieron con la Revolución y se marcharon al exilio en los 70 (como Cabrera Infante), luego la de la llamada generación del Mariel o de la que se exilió en o después de los 80, más tarde la de la diáspora del 90, para cerrar con los cubanoamericanos, es decir, aquellos que nacieron en Cuba pero que emigraron con sus padres, siendo muy niños, en los años 60 y formaron su identidad entre lo cubano y lo estadounidense. Rafael Rojas, “Los nudos de la memoria. Cultura, reconciliación y democracia en Cuba,” *Encuentro de la Cultura Cubana* 32 (2004): 88–101.



“Creo que tendré que ponerme a escribir mis memorias”, escribe Raúl Martínez un viernes 21 de agosto de 1988, y agrega: “Son las 5:00 a.m. Desperté hace media hora. No he podido dormirme, preparo un trago. Fumo. Tenía un sueño que podría convertirse en una novela. Un sueño de enredos amoroso-sexuales en la edad media, salido de la picaresca española, lleno de ingenuidad y malicia”.<sup>53</sup>

Escritas estas notas en Moscú, durante un viaje de trabajo, aparecen insertadas en su autobiografía *Yo, Publio: confesiones*, una de las joyas literarias con que tenga que contar para siempre el género cubano. Ese mismo día anotaba, de su visita al museo Pushkin, las observaciones hechas de una muestra de impresionistas, que veía con el mismo entusiasmo que si tuviera veinte años, “como si me pudieran inspirar de nuevo en el caso de que quisiera encontrarme a mí mismo”.<sup>54</sup> En especial Renoir, que seguía siendo para Martínez “el deleitado aristócrata sensual de esa época. Se ‘viene’ cuando pinta sus desnudos. Eso se siente”. Y a continuación acota: “Si no fuera que físicamente me siento mal, esta experiencia que remonta a mis veinte hubiera resultado más saludable. *Me ha hecho volver atrás, y el pasado lo considero eso: pasado.* Lo que está por pasar es lo importante”.<sup>55</sup> Pero es entonces, bajo esta especie de crisis, que señala su necesidad o su deseo de escribir sus memorias.

El hecho se da justamente durante un viaje a Europa. Tras lo anotado por el pintor hay un tono burlesco, irónico. No podemos olvidar que Raúl Martínez había sido víctima de la política cultural represiva cubana de los años setenta: fue expulsado de las escuelas donde impartía clases y no pudo exponer en galerías su obra. Entonces, estando en Rusia, habiendo salido ya del “aislamiento” al que estuvo condenado por homosexual, pero también por salirse de los cánones con que el realismo socialista cubano quería pintar el héroe, se entera de que La Habana le ha entregado una de esas medallas que glorifican a las personalidades. Aquí se cruza la conciencia civil con la conciencia del hombre, aquí se cruzan lo político y lo privado, algo que no deja de tener peso, pues será un momento clave que definirá la decisión del sujeto en su objetivo de, como diría el investigador Jean Molino, hacer público lo privado

<sup>53</sup> Raúl Martínez, *Yo, Publio: confesiones* (La Habana: Artecubano Ediciones/Editorial Letras Cubanas, 2007), 442.

<sup>54</sup> Martínez, *Yo, Publio*, 441.

<sup>55</sup> Martínez, *Yo, Publio*, 442, énfasis mío.

(la vida de uno), hablar de “sí mismo” y “retornar sobre sí mismo” e intentar “dar coherencia, unidad y sentido a la infinita riqueza de sus experiencias”.<sup>56</sup>

Vista como un documento histórico que testimonia la política cultural cubana en la Revolución, “tiene la virtud de completar visiones, de atender intersticios y recodos de la Historia [cubana] que conocemos hasta hoy”,<sup>57</sup> desarrolla una compleja estructura de voces y personajes que la hacen un documento con alcances literarios sorprendentes.

Pero también se trata –y ese es mi interés– de la estructura novelada del relato del yo, yo que es otro, que no es Raúl sino Publio. En este proceso narrativo el héroe (autobiográfico) se va haciendo *historia* a partir del origen primigenio de una *caída*. Se trata, en un final, de un relato en cuyo proceso narrativo el héroe autobiográfico se va descubriendo por medio de los conflictos vitales y a partir de ese origen único: el de la caída en el “pecado”, una especie de pecado original que lo marcará por el resto de su vida.

Este relato, estas “confesiones”, comienzan con la imagen mítica de un paraíso perdido, una Edad de Oro desaparecida. Se trata del caserío en el campo donde vivió su primera infancia. La casa “quedó grabada para siempre en mi memoria y nunca he vuelto a ver otra como aquella”,<sup>58</sup> que asocia en su memoria con castillos, palacios, mansiones de cuentos de hadas. En esa especie de Edén, el niño Raúl Martínez tiene la primera imagen erótica: un muchachito desnudo, en un sembrado de maíz y con el sexo en erección, que el niño Publio toma entre sus manos. Sorprendidos por una campesina, el acontecimiento se interrumpe y lo que ocurre más adelante, el incendio de la casa del muchachito –que imagina como “castigo” ¿divino? –, marcará la entrada del héroe en la historia: “A partir de este momento”, afirma el narrador, “comienzan mis recuerdos y a desarrollarse mi vida”,<sup>59</sup> de la misma forma en que, para la mitología judeocristiana, la expulsión de Adán y Eva del Paraíso marca el comienzo de la historia del hombre en la tierra.

Este relato “genésico”, cuasi mitológico, va a delinearse más adelante a través de una polifonía de voces que relacionan diversos personajes que formaron parte de su vida familiar. Ya no solo habla el sujeto autobiógrafo, sino también otros personajes. El autor construye otras voces que identifica con

<sup>56</sup> Jean Molino, “Interpretar la autobiografía,” en *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, ed. Antonio Lara Pozuelo (Lausanne: Hispánica Helvética, 1991), 117.

<sup>57</sup> Rufo Caballero, “Raúl Martínez: la argucia del corredor de fondo,” *Casa de las Américas* 47, núm. 250 (2008): 140.

<sup>58</sup> Martínez, *Yo, Publio*, 29.

<sup>59</sup> Martínez, *Yo, Publio*, 37.

las de sus hermanos. Está el Loco, quien no solo lo inicia en el sexo, en el conocimiento del cuerpo sexual, sino también describe las estrategias de conquistas sexuales del héroe. Está el Malo, que “aspiraba a ser escritor o poeta”<sup>60</sup> y quiere evitar que el héroe caiga en “‘aquel mundo’ en que se temía que yo cayera”,<sup>61</sup> es decir, el mundo de la homosexualidad, que para el imaginario heterosexual y represivo significa depravación, humillación, ausencia de valores. Ellos son voces privilegiadas, que no son la del narrador autobiográfico y que introducen una pluralidad de voces en la narración autobiográfica y demarcan distintos espacios en que el héroe actúa.

Varias interrogantes giran alrededor de este héroe, y que el narrador va disponiendo en su relato: “¿Para qué serviría yo?”, “¿Cuál sería mi talento?”, “¿Tengo o no talento?”.<sup>62</sup> Este conflicto en torno al yo se va a imbricar a algo esencial para su personalidad: la condición de homosexual y la asunción de esa condición, primero sobre su familia, luego sobre su conciencia, más tarde sobre la sociedad y, finalmente, sobre el contexto de la Revolución Cubana, que en los años setenta la declaró oficialmente una “patología social” y desató una cruda homofobia oficial que no sería superada hasta finales de los años 80 y comienzo de los 90. En ese sentido, la autobiografía de Martínez, que él llama “confesiones”, ofrecerá un paradigma autobiográfico que marcará una singular actualización del género en la isla. Si desde el punto de vista testimonial rescata la perspectiva personal de un actor fundamental de la escena cultural cubana de la Revolución y muestra no pocas de sus intra-historias, de sus personajes, desde el punto de vista literario asume una visión compleja del mundo del héroe autobiográfico que no se reduce a la concatenación de anécdotas, sino que amplifica la *bío* por medio de una escritura compleja en cuanto a los temas y la estructuración.

\*

\*\*

No hay que pensar solo en la diáspora para buscar ese proceso de “reconstrucción de la identidad personal que se experimenta en todo exilio”.<sup>63</sup> Las memorias de Graziella Pogolotti, *Dinosauria soy*, escrutan una identidad en conflicto y las heridas de una “biografía fracturada”.<sup>64</sup>

<sup>60</sup> Martínez, *Yo, Publio*, 83.

<sup>61</sup> Martínez, *Yo, Publio*, 119.

<sup>62</sup> Martínez, *Yo, Publio*, 151.

<sup>63</sup> Rojas, “Los nudos de la memoria,” 62.

<sup>64</sup> Graziella Pogolotti, *Dinosauria soy* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 2011), 155.

Pogolotti comienza su intento de “recuperar fragmentos de mi pasado”<sup>65</sup> dudando de antemano sobre la claridad o el sentido posible de esos *retornos sobre sí mismo* que son los recuerdos. Por eso dice que “Giaveno no es Combray” al volver al mundo de su infancia, porque para la narradora de estas memorias no resulta cuestión de magdalenas proustianas la reconstrucción del pasado de uno mismo.

Tres ancianas dispersas en el mundo comparten la tarde en un patio europeo. Una vive en Italia; otra, en Francia; la última, en Cuba. La italiana (María Luisa) conserva el hogar de los antepasados comunes a las tres, “preserva los muros”,<sup>66</sup> los muros del pasado; la francesa (Mary), que no es francesa, vive en un “tranquilo y mediano bienestar. Es como si flotara, sin nostalgias ni recuerdos, en una peculiar soledad”;<sup>67</sup> pero la cubana, Graziella Pogolotti, asume la escritura de esa “memoria” común e intenta reunir el recuerdo familiar y el recuerdo personal. A cada las distingue algo especial. En la primera es el signo de la tierra (piamontesa) pero también del “origen”, donde nace la historia de la heroína autobiográfica; en la segunda hay una especie de desarraigo perenne –nunca encuentra lugar, vive como en un limbo–; y en la tercera está la isla, el puerto de La Habana, que la narración designa al principio como lugar de tránsito.

Amén de querer capturar el tiempo ido de la heroína autobiográfica, esa historia que quedará desperdigada si no se “reúne” en la escritura, *Dinosauria soy* también se puede leer como una forma de *regresar*, desde la memoria, al destino final que se ha asumido como suyo: Cuba. La escritura es un ejercicio de reconstrucción auto-topo-gráfica en el cual el *viaje de retorno* identifica el proceso de crecimiento y re-conocimiento del personaje.

En el relato se trata de buscar su lugar (en la Historia, ciertamente, pero en su historia) a partir de los destinos por los que han tenido que transitar no solo ella sino también sus antepasados, que “emprendieron un día el viaje, tentados por el ancho horizonte del mundo” sin saber

*entonces que no había regreso posible. [...] El camino azaroso de la vida y la historia los condujo a recalar en una isla del Caribe. Desde ese promontorio, apagadas las generaciones sucesivas, apenas subsiste el frágil testimonio de mi palabra y de mi memoria.*<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 40.

<sup>66</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 7.

<sup>67</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 8.

<sup>68</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 37, cursivas mías.

Hay que precisar que la autora nació en Francia, vivió hasta los ocho años en Italia, hasta que la Segunda Guerra Mundial obligó a la familia a escapar de una Europa en crisis. Este “movimiento espacial” de Europa a América será clave en el relato de la heroína, cuando aparezca luego otro viaje, esta vez de *regreso* a Europa, dado por la crisis política que atravesaba Cuba con el golpe de Estado de 1952. “Para mí había llegado”, dice la autora, “el momento de saldar cuentas con el pasado, [...], de redefinir el paisaje de mi propia existencia”.<sup>69</sup> La importancia de este viaje a Europa –en especial París– radica no solo en que se convierte en un viaje de aprendizaje, sino en que resume la clásica toma de conciencia que provocan las distancias. Este será el *espacio* donde la heroína del relato asuma ya la identificación con aquel país al que había llegado como “extranjera”, donde finalmente se reconoce ya no pertenecer más a él, sino a la isla.

Resulta interesante que la autora destaque un detalle de su memoria que hace trabajar activamente estas relaciones espaciales de ida y vuelta en el relato de la heroína autobiográfica, como si en esa relación se estableciera una especial coordenada para encontrar el lugar que conforma la trayectoria vital y que ella apela como el *regreso al país de la infancia “rusa”*. Dice: “Cuando mucho más tarde viajé a la URSS, la melodía de un idioma indescifrable en su léxico *despertó abruptamente la evocación de un mundo que solo perduraba en lo más recóndito de mi memoria afectiva*”.<sup>70</sup> A través del idioma, de las remembranzas que este queda en la memoria, la heroína autobiográfica reconstruye uno de los lugares de su infancia, que no es cubano, sino europeo, y que no es físico, sino inmaterial. El habla es un índice reflexivo que señala esta distancia. Precisamente en ese viaje a Europa se cuenta que recupera el francés, “pero una resistencia interna, irracional, [le] impedía mostrar los residuos del italiano –mi lengua tanto tiempo atrás”.<sup>71</sup> Y concluye: “Esa incapacidad revelaba que [...] el pasado subsistía tan solo como fragmentos de una memoria deshilachada”.<sup>72</sup> Perdida la lengua, perdido el espacio original, el viaje de retorno a Europa se muestra como lo contrario, o, mejor dicho, el regreso a su “tierra natal” acaba por indicar un retorno a la isla que alguna vez fue solo puerto, tránsito.

Ante tanta errancia (suya y familiar), se lee como trasfondo la necesidad de reconstruir el lugar al que (se) pertenece por elección. La vida de la heró-

<sup>69</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 64.

<sup>70</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 36, cursivas mías.

<sup>71</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 73.

<sup>72</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 73.

na autobiográfica que delatan estas memorias estuvo siempre marcada por la no pertenencia a *ese* lugar, o por el hecho de que provenía de *otro* lugar, como cuando se narra que en la escuela italiana, donde aprendió sus primeras letras, era señalada como extranjera y su pasaporte, habiendo nacido en Francia, la “reconocía como ciudadana de Cuba, un lugar desconocido” para ella.<sup>73</sup>

Leídas fuera del marco documental que testimonia una época o determina la filiación política de su autora, *Dinosauria soy* parece buscar, de forma contradictoria, la lectura de una emigrante europea en el Caribe. “Yo había llegado a este puerto [que es La Habana] sin equipaje, con las manos vacías, con la estabilidad perdida, al cabo de una interminable peregrinación. Era una emigrante ...”.<sup>74</sup> Estas palabras enmarcan la pregunta clave sobre la búsqueda de una estabilidad identitaria y sobre la aceptación definitiva del lugar de pertenencia por parte de la autobiógrafa: Cuba, ese lugar que fue primero refugio de la guerra que asolaría su tierra “natal” (Europa), se convertiría en ese “lugar” al que ella apela ya como suyo y propio, sin olvidar, por supuesto, la “violencia del trasplante [a Cuba]” que experimenta la niña y que “había mutilado mi natural tendencia a la extroversión”.<sup>75</sup>

\*

\*\*

La Habana 2015. En el centro de la ciudad permanece hoy un edificio que fue emblemático de la Cuba republicana. Me refiero al Capitolio, construido en los años treinta para albergar la sede del congreso de la República, con su cámara de senadores y su cámara de representantes. No, esta monumental edificación no fue demolida, aunque se tratara de unos de los iconos de aquel país que la Revolución Cubana buscó desmontar. Sus instalaciones, después de 1959, se convirtieron en la Academia de Ciencias de Cuba (institución *ad usum* en los Estados socialistas europeos y que el gobierno de Fidel Castro calcó) e incluyeron no solo una biblioteca científica sino además un museo de historia natural. Hoy día el edificio está siendo restaurado desde sus cimientos y recuperado como lo que alguna vez fue: la sede del congreso cubano. Cuando acaben las obras, se mudarán a sus salas los diputados del parlamento cubano, que a partir de entonces sesionará ahí, rodeado de las tallas en madera preciosa, los broncees republicanos, los mármoles italianos y décadas de historia que hicieron famoso ese lugar.

---

<sup>73</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 13.

<sup>74</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 12.

<sup>75</sup> Pogolotti, *Dinosauria soy*, 43.

Apropiación tras apropiación, la historia se teje y reescribe constantemente. Así resulta que este objeto arquitectónico, que alguna vez se le representó como algo de un pasado negativo, neutralizará pasado y presente, memoria y olvido, cincuenta años de Revolución y cincuenta de República. Como si de un símbolo se tratara, en este gesto se descubre la forma en que la Cuba de hoy está trabajando su memoria, mirando al pasado, recuperando una parte de él. Hoy día, oficialmente, se utiliza la palabra *actualización* –¿*upgrade* al estilo de los sistemas informáticos?– para referirse a las reformas económicas que, desde la asunción de la presidencia por parte de Raúl Castro, se han venido implementando. Y la memoria y el olvido se *actualizan* también al interior de la isla, en un género literario que, aunque no lo parezca, no carece de fuerza en el campo literario cubano.

Hubo alguna vez, escribe Le Goff al hablar del “orden de la memoria”, una cierta relación entre los términos *documento* y *monumento*.<sup>76</sup> Las memorias, las autobiografías, devienen “monumentos” escriturarios que, como el Palacio Imperial o el Capitolio cubano, levantados en lugares centrales de sus respectivas urbes, señalan, delimitan, escriben, narran acontecimientos ya ocurridos y marcan un presente y, de modo especial, la forma de volverse hacia ese pasado y de contarlo.

En estas páginas he intentado esbozar un acercamiento a un tema que sigue necesitando lecturas puntuales y generales, de modo que la historia y la crítica de la autobiografía cubana, después de la larga jornada del testimonio y la militancia ideológica de todos los colores y espectros políticos, se puedan poner en perspectiva y en relación. Se trata de que un género como el de la autobiografía no sea pasado por alto, por ejemplo, en ediciones de cualesquieras “historias de la literatura cubana” que se escriban en el futuro, como ocurrió en la *Historia de la literatura cubana* en tres tomos y editada por el Instituto de Literatura y Lingüística cubano, los cuales guardan mucha información, pero gran parte de ella o resulta desactualizada o responde a presupuestos e ideologías ya superados incluso dentro del mismo país.

---

<sup>76</sup> Jacques Le Goff, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario* (Barcelona/Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1991).





# Cómo hacer cine hoy en Cuba

## Prostitución y coproducción en LA PELÍCULA DE ANA

Karen Genschow (Fráncfort del Meno)

**RESUMEN:** LA PELÍCULA DE ANA de Daniel Díaz Torres (2012) trata en primer lugar del jinetismo en Cuba, fenómeno que ha determinado ampliamente el contacto entre extranjeros y cubanos desde la apertura al turismo en masas. En la película esto conlleva una reflexión de las relaciones visuales tanto en términos de género como en términos postcoloniales. Mediante la construcción de una película intradiegética (“la película de Ana”) se cuestiona la diferencia entre “autenticidad” y puesta en escena y se sugiere, además, que Cuba entera se ha convertido en una especie de “zona de contacto”, donde chocan y se cruzan la lógica capitalista y la nostalgia postsoviética y donde lo “auténticamente” cubano aparece como un espectáculo montado para los extranjeros. Al mismo tiempo la película articula una autorreflexión en el sentido de que estas relaciones de poder se evidencian también en las posibilidades de hacer cine hoy en Cuba, que abarcan esencialmente la coproducción con diferentes países europeos.

**PALABRAS CLAVE:** La película de Ana; Díaz Torres, Daniel; cine cubano; jinetismo; placer visual; zona de contacto; coproducción; metaficcionalidad; autorreflexividad

**SCHLAGWÖRTER:** La película de Ana; Díaz Torres, Daniel; Kuba; kubanischer Film; jinetismo; Schaulust; Kontaktbereich; Koproduktion; Metafiktionalität; Autoreflexivität

### 1. LA PELÍCULA DE ANA: comedia de equívocos y autorreflexión

En 2012 Daniel Díaz Torres estrenó su última película, LA PELÍCULA DE ANA,<sup>1</sup> una coproducción con Austria y Panamá, en la que, como en otras anteriores,<sup>2</sup> pone en escena una reflexión acerca del estado de las cosas en su país y comenta de manera crítica y a la vez humorística la relación entre Cuba y Europa marcada por estereotipos, desigualdad, turismo sexual y exotismo. La protagonista Ana, que bordea los cuarenta, es actriz de telenovelas y lleva una vida mediocre en un país que parece caerse a pedazos, simbolizado en su casa donde dejaron de funcionar desde hace tiempo el refrigerador y

<sup>1</sup> Daniel Díaz Torres, LA PELÍCULA DE ANA, Guión: Daniel Díaz Torres, Eduardo del Llano (Cuba/Austria: ICAIC/SK Films/Jaguar Films S. A./Ibermedia, 2012), versión en internet, consultada el 29/09/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=HDIcysMFbRw>.

<sup>2</sup> Su sátira ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS (1991) por ejemplo causa un verdadero escándalo y es, en la historia del cine cubano, uno de los pocos casos de censura.

el aire acondicionado. Con su marido, Vergara, un camarógrafo y director de documentales agrícolas, también frustrado en su vocación artística, vive allí junto a su hermana y su madre en condiciones un tanto ajustadas. Una visita de su cuñado Ricardo, exiliado en Miami, desencadena la trama: cuando éste ofrece comprar un refrigerador nuevo para la familia Ana lo rechaza por dignidad, por no deberle nada, y finge haber sido contratada como actriz en una coproducción europea. Por una vecina jinetera, Flavia, Ana se entera de un equipo de televisión europeo que quiere hacer un documental sobre la prostitución en Cuba (como parte de una serie de reportajes sobre prostitutas en todo el mundo para la televisión austriaca). Decide hacerse pasar por jinetera bajo el nombre “artístico” Ginette para así ganarse los 500 dólares para la compra del refrigerador. Flavia a su vez hará no sólo de intermediaria y traductora entre Ana y los alemanes/austriacos sino que la introducirá en el mundo del jineteo, enseñándole a interpretar su rol de manera creíble y convincente, a cambio, claro está, de una comisión. Su actuación impresiona a los directores y al poco tiempo vuelven a Cuba con la idea de producir un largometraje sobre Ginette, para el cual ella misma filmará las escenas sobre su “vida real” – ahí las cosas se comienzan a enredar. Tras descubrirla Vergara se hace partícipe y codirector de esta “película de Ana” y juntos intentan armar una escenificación creíble y “auténtica” de la Cuba actual y la vida de una jinetera. La mentira se descubre cuando uno de los directores, Dieter, reconoce a Ana en la telenovela que está filmando. Su rol de “villano” que se venía insinuando desde antes, se hace explícito cuando intenta violar a Ana en un encuentro bajo falsos supuestos. Su socio austriaco Helmut, en cambio, que aparece siempre como ingenuo, le declara su amor a Ana. Durante la proyección del largometraje ante los directores y coproductores se descubre no sólo la mentira de Ana, sino también el intento de violación de Dieter, que ha sido grabado e incluido en la película, por lo que el evento se transforma en escándalo.

En el primer plano la película articula una crítica a la sexualización de Cuba, representada por la “jinetera”. Esta figura surge durante el llamado “período especial” a partir de 1990 a consecuencia de la caída del bloque comunista, en el que Cuba se abre al turismo de masas para mitigar una situación económica catastrófica. Con el neologismo “jineterismo” se denominan las relaciones entre cubanas o cubanos y turistas extranjeros y se refiere a “una situación que tiene fronteras difusas con lo que comúnmente conocemos co-

mo prostitución: el intercambio de sexo por dinero o bienes”.<sup>3</sup> Lo difuso está en que a menudo se trata de relaciones “románticas”, pero mediadas igualmente (aunque no siempre abiertamente) por el dinero. Este fenómeno del jineterismo ha tenido amplias repercusiones no sólo sociales en las relaciones entre turistas y cubanos sino también en el imaginario de la isla y su producción cultural.<sup>4</sup>

Pero más allá de la representación “costumbrista” de la realidad cubana, la película contiene también una reflexión sobre la relación jerárquica entre objeto y sujeto de la mirada – tal como se ha articulado en los estudios de cine feministas (entre ellos el clásico de Laura Mulvey<sup>5</sup>). Esta relación se plasma en la constelación de caracteres en la que un equipo de filmación conformado únicamente por hombres produce un documental sobre una jinetera. Al mismo tiempo, la película pone en escena la mirada nostálgica hacia la Cuba socialista (como una especie de cultura “premoderna”, “auténtica”, al margen del circuito de las relaciones mercantiles, pero “en extinción”) y emprende un análisis crítico del exotismo y las escenificaciones de lo “auténticamente” cubano que alimenta las relaciones turísticas entre cubanos y extranjeros y que en cierta medida ha convertido la isla en un museo. Mediante una serie de estrategias metaficcionales, la película pone de relieve una autorreflexión que va más allá de un cuestionamiento a la supuesta diferencia entre autenticidad y puesta en escena y que se refiere también a las condiciones concretas de hacer cine hoy en Cuba. Aquí se evidencia una visión un tanto amargada de las necesidades que enfrentan los cineastas en Cuba y la dependencia del financiamiento europeo, es decir, de las coproducciones que son, en cierto sentido, contrarias al proyecto “descolonizador” del cine cubano que estuvo en el origen de la creación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos) en los primeros días después del triunfo de la Revolución.<sup>6</sup> Así, según Morales “la tremenda crisis económica que enfrenta Cuba tras la caída del campo socialista hace que treinta y pocos años después del

---

<sup>3</sup> Ana Alcázar Campos, “‘Jineterismo’: ¿turismo sexual o uso táctico del sexo?,” *Revista de Antropología Social* 19 (2010): 315.

<sup>4</sup> Como estudia por ejemplo Esther Whitfield en el caso de la literatura del período especial en *Cuban Currency: the Dollar and “Special Period” Fiction* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2008).

<sup>5</sup> Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” en *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley (New York: Routledge, 1988), 57–68.

<sup>6</sup> Véase al respecto Ambrosio Fornet, *Las trampas del oficio: apuntes sobre cine y sociedad* (La Habana: Ediciones ICAIC, Editorial José Martí, 2007).

1ero de enero de 1959, las coproducciones vuelvan a convertirse en la opción a seguir para mantener a flote la industria del cine en Cuba”,<sup>7</sup> y efectivamente, la misma PELÍCULA DE ANA, en tanto coproducción cubano-austríaca, es un ejemplo para esta situación.

Se tratará en lo sucesivo de analizar cuál es la relación entre el tema ostensible, el jineterismo narrado en clave de comedia de equívocos, y el tema subyacente en la película, las condiciones de hacer cine en Cuba, es decir de qué manera se relacionan prostitución y coproducción en LA PELÍCULA DE ANA.

## 2. Jineterismo y placer visual: “Actuar es como encuerar el alma”

Después de una breve introducción a los protagonistas en acción, la trama se inicia tras un título de enlace con una cita de Santa Lucía a modo de epígrafe: “Aunque el cuerpo sea irrespetado, el alma no se mancha si no acepta ni consiente el mal.”<sup>8</sup> Esta referencia a Santa Lucía (que se volverá a mencionar en varias oportunidades en el transcurso de la película) introduce el tema: por un lado la prostitución en el sentido directo y literal, tal como revela no sólo el contenido de la cita sino también la historia de la santa misma, que, por no renegar del cristianismo fue condenada a prostituirse (pero salvada por Dios). Por otro lado, “prostitución” se entiende en un sentido más amplio, tal como formuló el mismo Daniel Díaz Torres en una entrevista: “El concepto de prostitución aquí no tiene que ver solamente con pagar intercambios sexuales, sino que abarca también otras cosas que alguien tiene que hacer y que no le gustan, a cambio de obtener algún beneficio determinado.”<sup>9</sup> Con esta descripción Díaz Torres provee una definición muy semejante a lo que se entiende por jineterismo y que según LA PELÍCULA DE ANA está omnipresente en Cuba.

Esta amplia definición de prostitución converge gradualmente dentro de la película en una analogía entre prostitución y actuación. Así por ejemplo, en una conversación entre Flavia y Ana sobre su profesión de actriz y en respuesta a la pregunta si se desnudaría en una película, Ana resume su idea:

---

<sup>7</sup> Sergio Morales, *Cine cubano: el camino de las coproducciones* (Tesis doctoral, Universidad Santiago de Compostela, 2007), 197.

<sup>8</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:02:45.

<sup>9</sup> Daniel Díaz Torres, “La película de Ana tiene su historia,” entrevista con Jaisy Izquierdo, *Juventud Rebelde* del 15 de Diciembre del 2012, consultado el 17/09/2015, <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2012-12-15/la-pelicula-de-ana-tiene-su-historia/>.



Fig. 1: Tabla de madera en el departamento de Flavia

“Actuar es como encuearar el alma”.<sup>10</sup> Hacia el final encontramos en el departamento de Flavia esta misma frase grabada en una pequeña tabla de madera, colgada en la pared a modo de aforismo (véase imagen 1). Con esta frase la película parece articular, por un lado, su disentimiento con juicios morales sobre de la prostitución y por otro, alude a los límites imprecisos entre puesta en escena (“actuar”) y autenticidad (“encuearar”) – a la que volveré en el apartado 4.

Anteriormente, en el primer encuentro entre Ana/Ginette y Helmut, el productor austriaco del documental, la forma de hablar del pago por la entrevista es semejante al de un acto de prostitución: “Das Geld sofort”, traduce Flavia de manera muy directa el rodeo de Ana/Ginette (“Y otra cosa, sin que te pongas bravo ni nada, no es desconfianza, pero ¿tú crees que los 500 dólares me los pueden pagar enseguida cuando termine la entrevista?”<sup>11</sup>) para pedir que le paguen directamente después de la entrevista. Esta traducción transforma el acto de la entrevista en un acto de prostitución, lo que luego se repite y se subraya mediante la forma en que Ana/Ginette cuenta el dinero que recibe directamente después del “acto” (de filmación) y que establece una cierta ambigüedad acerca de si este gesto es parte de su rol de jinetera o si ya es la actriz la que cuenta su honorario (véase imagen 2).

<sup>10</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:21:00.

<sup>11</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:22:32.



Fig. 2: Ana/Ginette contando su dinero después del “acto” de filmación

Con la tematización del jineterismo en el primer plano de la película –que coincide con el foco de interés de los directores europeos– Díaz Torres pone en escena uno de los temas candentes y discutidos en la sociedad cubana: los modos de supervivencia en las condiciones de escasez del período especial, que conlleva a la vez amplias consecuencias para el imaginario postcolonial de la isla y la relación entre cubanos y extranjeros. Posiblemente sea por esto que la película está ambientada mediante un insert (“La Habana, 200...”) unos años antes del de su producción, 2012, en los primeros años del siglo XXI, es decir en las inmediaciones del período especial. La película muestra también, aunque solo de paso, las intervenciones y medidas estatales frente al jineterismo (que sin prohibirlo directamente sí lo sancionan y lo condenan); así según Alcázar Campos,

en el discurso oficial de la isla, el jineterismo se presenta como un fenómeno feminizado e individual, derivado de comportamientos patológicos, consecuencia de la introducción de la lógica capitalista, ya que no deriva de necesidades primarias, y de familias disfuncionales, carentes de valores [...].<sup>12</sup>

La película responde a este estereotipo cuando opone la verdadera jinetera, Flavia, que afirma haber sido una niña feliz, a la jinetera ficticia, Ginette, que al narrar la historia de su vida, se inventa un padre muerto en un incendio, una madre suicida, una tía borracha y un hijo producto de una violación. La biografía de Ginette inventada por Ana refleja su ignorancia en relación al

<sup>12</sup> Alcázar Campos, “Jineterismo,” 319.



Fig. 3: Ana/Ginette expuesta a la cámara

tema que sólo conoce en los términos representados por el estereotipo. El cliché de jinetera tal como sostiene el discurso oficial se contradice por otro lado, cuando Ana representa a su figura como revolucionaria y afirma en la primera conversación con Helmut: “Aquí las obreras del colchón estamos con la Revolución”.<sup>13</sup> Lo hiperbólico –y por cierto cómico– de esta afirmación se pone en evidencia mediante la figura de un camarero que pasa en ese preciso momento y mira a Ana de una manera que expresa un reproche o al menos un desacuerdo. Otra divergencia con respecto al jineterismo como fenómeno real se presenta frente al “mito según el cual la mayoría de las jineteras son negras o mulatas”,<sup>14</sup> ya que las tres jineteras que tienen más (Ginette) o menos (Flavia y una amiga) protagonismo en la película son mestizas, lo cual a su vez corresponde a la realidad – en contra del mito, ya que “distintos estudios afirman lo contrario, dándole el predominio a las mestizas.”<sup>15</sup> Pero aparte de estas acotaciones implícitas, la película no se interesa por la prostitución en cuanto fenómeno real, sino por el jineterismo en un sentido metafórico y como relacionado con lo “exótico”.

Así, el “jineteo” en el caso de Ana/Ginette no se basa en el intercambio de dinero por sexo sino por la historia de su vida supuestamente “auténtica” y por ser objeto de mirada de la cámara del equipo austro-alemán y –en prolongación– de los telespectadores europeos. Esto último se evidencia en

<sup>13</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:23:20.

<sup>14</sup> Alcázar Campos, “Jineterismo,” 320.

<sup>15</sup> Alcázar Campos, “Jineterismo,” 320.

la entrevista que exagera la posición como objeto de la mirada de Ginette y se presenta prácticamente como un acto de prostitución: la cámara parece estar acosándola constantemente, se acerca de forma casi obscena, bajo un sol implacable de mediodía, por lo que Ana/Ginette queda totalmente expuesta y sin ninguna posibilidad de protegerse de la multiplicidad de miradas (véase imagen 3).

Su única protección contra la luz excesiva y las miradas consiste en sus lentes de sol, pero que como efecto secundario ocultan la mirada de Ginette, por lo que ella aparece incluso más objetivada al ser privada de una mirada propia. Esta relación entre objeto y sujeto de la mirada se enfatiza, además, mediante la distribución cuantitativa: Ana no sólo está demasiado iluminada, sino que además se encuentra rodeada de hombres y es, aparte de la maquilladora y Flavia como traductora, la única mujer.

La mirada que ponen en escena estas imágenes es la mirada tanto voyeurista como fetichista que establece Laura Mulvey desde su perspectiva psicoanalítica-lacanianiana como fundamentales para la escenificación de las mujeres en el cine narrativo: "In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness."<sup>16</sup> La película evidentemente juega con esta constelación de la mujer (Ana/Ginette) como objeto de la mirada doble: tanto por los hombres que la rodean como por los espectadores que la miran ya como objeto mirado (véase imagen 4).

Esta doble exposición a la mirada ("to-be-looked-at-ness") se repite luego en la edición televisiva del documental que agrega al formato de mera entrevista algunas escenas recreadas que ilustran lo narrado por Ana/Ginette y que precisamente se refieren a momentos en que una mujer ocupa un rol de objeto o de víctima dentro del relato. La primera escena, que parece interminable además, muestra la violación de Ginette por el diplomático europeo (véase imagen 5), la segunda, la muerte de su madre que se tira –ardiendo– por el balcón. Con estas escenas recreadas la película parece acusar a los productores-directores (Dieter y Helmut) de reproducir otro estereotipo en la distribución de roles de hombres y mujeres en el cine narrativo: "The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralize the extra-diegetic tendencies represented by

<sup>16</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 62.





Fig. 4: Ana/Ginette como objeto de la mirada doble

woman as spectacle.”<sup>17</sup> Aquí los directores controlan y ponen en escena (para los espectadores) de manera muy directa la fantasía fílmica que establece a Ginette (y a su madre) como espectáculo a la vez sexualizado y melodramatizado.

La constelación de la mirada en esta primera parte se evidencia así, en principio, como tradicional y objetivante, aunque ya en esta “entrevista” hay un cierto grado de subversión que se basa en la ficcionalización, ya que la supuesta autenticidad es una ficción montada por Ana. Esta subversión se radicaliza en la segunda parte, en la filmación del largometraje que queda a cargo de Ana y mediante la cual ella misma se transforma en la *directora* de la vida de Ginette, su alter ego, y de esta manera también de su propia vida.

El mismo título del film apunta hacia un cuestionamiento de la relación sujeto-objeto: LA PELÍCULA DE ANA, que juega con la ambigüedad entre Ana como objeto y/o sujeto de la película. Pero esta ambigüedad no es gratuita, y la actuación de jinetera implica un acercamiento y una transformación, como lo plantea Vergara hacia el final cuando le reprocha a Ana: “Tú no estás haciendo de puta, sino que la puta esa, es la que te está haciendo a ti.”<sup>18</sup> En esta afirmación aparentemente resuena un juicio moral, aunque a nivel extradiegético se puede entender ésta como alusión a la paulatina y creciente confusión entre realidad y puesta en escena. Dejando de lado la implicación

<sup>17</sup> Mulvey, “Visual Pleasure,” 63.

<sup>18</sup> Díaz Torres, ANA, min. 01:20:00.



Fig. 5: La escena de violación de Ginette por el diplomático europeo

moral de tal afirmación, es posible constatar en el transcurso de la trama un movimiento asintótico entre Ana y Ginette: la inicial incomodidad y torpeza en su rol va cediendo a una identificación cada vez más fuerte de Ana con Ginette (sobre todo en la primera entrevista y luego en las filmaciones de Ginette para los europeos) hasta un proceso de identificación inverso: el de Ginette con Ana – que se va transformando en directora de la historia de su vida.<sup>19</sup> De esta forma la película no sólo pone en escena la relación de similitud entre ficción y realidad, sino que también desde una perspectiva de género implica un cambio de la posición de “objeto” a la de “sujeto”.

La escopofilia y la constelación de sujeto-objeto de la mirada se anuncian desde el inicio como temas centrales de la película y se anticipa que el cuestionamiento de esta versión tradicional que asocia masculino con actividad y femenino con pasividad tendrá un rol fundamental: El primer encuentro entre Ginette y Helmut tiene lugar en un restaurante cuyo fondo está ocupado por un acuario gigante con delfines. En un primer momento los delfines se presentan como objetos de mirada, al menos esa es su función: entretener mediante la mirada a los clientes del restaurante. Esta escena es significativa en varios sentidos, porque los delfines parecen no sólo representar el papel de objeto de la mirada que ocupará Ana/Ginette como mujer en el documen-

<sup>19</sup> En una de las últimas conversaciones con Helmut, Ana/Ginette afirma: “Le he ido perdiendo el gusto a lo que hacía. Ahora lo que me gusta es la filmoteca.” Díaz Torres, ANA, min. 01:15:58. Con esto su historia se hace legible –al menos para los productores extranjeros– en términos de una salvación y al mismo tiempo de una subjetivación.



Fig. 6: Ana y Flavia ante el acuario

tal filmado por hombres, sino que articulan, además, mediante su “sonrisa” un comentario irónico sobre Ana que al comienzo todavía representa con cierta torpeza su nuevo personaje: se tropieza con los tacos altos y exagera su carácter de diva. Y en aún otro sentido, esta escena es decisora en relación al contexto cubano específico – en el que el jineterismo está ‘mal visto’, pero muy visible– porque el acuario parece ilustrar, en un sentido muy literal, la vigilancia estatal a la que están sometidas las jineteras (pero también los ciudadanos en general), siendo de esta manera constantemente objetos de la mirada (véase imagen 6).<sup>20</sup> Por un breve comentario de Flavia se evidencia que este último es al parecer el sentido en principio intencionado por el director. Pero hay aún otra lectura posible de esta escena que se relaciona con la constelación de los personajes que la película establece en términos postcoloniales y que también está marcada por la oscilación entre objetivación y subjetivación – como veremos en lo sucesivo.

### 3. El documental/la película como “zona de contacto”

El tema central de la película, la manera en que se establece y se desarrolla la relación entre la cubana Ana (y hasta cierto grado también Flavia) y los europeos en torno a la filmación del documental sobre la vida de Ginette, es analizable también desde una perspectiva postcolonial, con especificaciones

<sup>20</sup> Este tema ya está presente en *ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS* (1991), donde la vigilancia se simboliza mediante un ojo pintado en paredes y muros del pueblo.



Fig. 7: Los delfines: contramirada, vigilancia y escopofilia

en relación al caso cubano –como la mitología revolucionaria<sup>21</sup>– con el que comparte, de todas formas, algunos rasgos esenciales.

También desde la teoría postcolonial, la mirada es un dispositivo relevante, como muestra David Spurr, quien rastrea la “retórica imperial” y el discurso de la alteridad en textos periodísticos recientes sobre el “tercer mundo”. Según él, esta constelación visual de observar y ser observado correspondería a una figura constitutiva dentro de este discurso que él denomina como “surveillance” (en un sentido diferente al de la vigilancia como control político de la población). Esta figura implica que “the privilege of inspecting, of examining, of looking at, by its nature excludes the journalist from the human reality constituted as the object of observation”,<sup>22</sup> es decir, que establece una clara distinción entre sujeto y objeto de la mirada. En este sentido se puede leer de otro modo más la mencionada escena de los delfines que anticipa la relación entre sujeto y objeto de la mirada también en términos de lo postcolonial. Desde esta perspectiva se puede constatar que los delfines no sólo son mirados, sino que también ellos miran fuera del acuario, es decir que los objetos de la mirada miran de vuelta (“contramiran”) con lo que se nos presenta una inversión tanto del tópico de “surveillance” (del objeto exótico) como de la escopofilia (del objeto “mujer”) – y a la vez representa el

<sup>21</sup> Whitfield habla de una nostalgia “postsoviética” y de un “exótico post-soviético” en el caso de Cuba. *Cuban Currency*, 18 ss..

<sup>22</sup> David Spurr, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration* (Durham/London: Duke University Press, 1993), 13.

sistema de vigilancia específicamente cubano (véase imagen 7). Es decir que con esta escena la película anticipa y a la vez propone con medios fílmicos un cuestionamiento de la dirección visual y articula –de manera lúdica– su posicionamiento frente a las relaciones jerárquicas entre cubanos y extranjeros.

Para profundizar el análisis de la perspectiva postcolonial que despliega la película me parece útil el concepto de “zona de contacto” (*contact zone*) desarrollado por Pratt al que define como “the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict.”<sup>23</sup> Se puede afirmar que con el período especial y la apertura al turismo Cuba entera se ha transformado en “zona de contacto”, en la que entran en contacto y se relacionan lo capitalista-occidental y lo “exótico-postsoviético”. Clifford, por su parte, aplica el concepto “zona de contacto” al caso de museos y espectáculos culturales, por lo que parece legítimo entender también el “documental” que aparece en LA PELÍCULA DE ANA (y de manera más notoria el largometraje montado por Ana) como un espectáculo cultural analizable en términos de “contacto”, ya que “[a] contact perspective views all culture-collecting strategies as responses to particular histories of dominance, hierarchy, resistance and mobilization.”<sup>24</sup> Según Clifford, hay que tomar en cuenta la complejidad de estos procesos de contacto: “[t]he staging of cultural spectacles can thus be a complex contact process with different scripts negotiated by impresarios, intermediaries, and actors.”<sup>25</sup> Es decir que ya el concepto mismo de “zona de contacto” implica una participación de los “actores” en un doble sentido: como “objetos” de la mirada que actúan de manera “auténtica” y como actores que realizan un determinado rito o acto – que en el caso del documental de Ana son “actores” profesionales. Lo interesante del documental intradieгético como “zona de contacto” es que subvierte las categorías fundamentales mediante la constelación de una actriz cubana que monta un espectáculo que representa la realidad cubana y lo “vende” (literalmente) como algo auténtico. Es decir, ella no sólo se transforma de objeto de la mirada en sujeto sino en directora de una puesta en escena y como tal dirige la mirada

<sup>23</sup> Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (New York: Routledge, 1992), 6–7.

<sup>24</sup> James Clifford, “Museums as Contact Zones,” en *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1997), 213.

<sup>25</sup> Clifford, “Museums,” 199.

de los espectadores. Al mismo tiempo esta representación responde a lo que los productores austriacos (como intermediarios hacia los espectadores) supuestamente quieren ver y escuchar: Cuba como paraíso exótico y “auténtico” como analiza también Whitfield.<sup>26</sup> El documental se presenta, entonces, como un lugar de negociación de la relación de las miradas en constelaciones postcoloniales que implica tanto el afán de conocimiento como el de entretenimiento, mediados ambos por la lógica capitalista, que, como se empeña en mostrar la película, se ha apoderado también de Cuba.<sup>27</sup> En este sentido se pueden entender también las acusaciones de Ana/Ginette durante la entrevista luego de relatar su violación por un europeo:

Sí, porque ustedes ven toda esa gente que vive ahí, rejundía, muchos son mejores que ustedes. Porque yo no me hago ilusiones, yo sé que ahora vienen aquí, me filman a mí, la puta folclórica, exótica. Y después irán allá, exhiben lo que filmaron y hasta se ganan unos buenos billetes. Y después ojos que te vieron, ni me acuerdo.<sup>28</sup>

En este monólogo se asocian mirada, exotismo y dinero, y la acusación formulada por Ginette es acertada en cuanto que la relación entre ella y los productores está mediada precisamente por estos elementos. La acusación tiene a la vez un doble destinatario: el equipo que está filmando y simultáneamente también los diferentes espectadores, es decir tanto los ficticios, que verán el reportaje sobre prostitutas en la televisión austriaca, como los de LA PELÍCULA DE ANA ya que esta escena está directamente integrada en la película y no aparece como mediada por la cámara intradiegetica como otras escenas. Este análisis –si bien formulado en términos polémicos– se evidencia como acertado (y a la vez trágico), además, por el mismo hecho de que Ana/Ginette a pesar de saber cómo opera la lógica exotista esté ahí haciendo de “puta folclórica”: precisamente por el dinero.

La figura retórica en que se articula esta relación desde la perspectiva europea corresponde a lo que Spurr llama “estetización” y que consiste en “treating the Third World as material for sentimental human interest or melodramatic entertainment”.<sup>29</sup> Una reflexión crítica de esta práctica se muestra de manera más evidente en la estetización de la miseria y la violencia representadas en las mencionadas escenas recreadas en la primera versión del documental sobre Ginette: su violación y la muerte de su madre incendiada. Hel-

<sup>26</sup> Véase Whitfield, *Cuban Currency*.

<sup>27</sup> De hecho, en la película se repite a menudo la fórmula: “Ya nada es gratis”.

<sup>28</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:28:00.

<sup>29</sup> Spurr, *Rhetoric of Empire*, 54.

mut, uno de los productores de la entrevista, quien le muestra la edición final a Ana (antes de proponerle el largometraje), comenta estas escenas: “Das war die Idee vom Dieter. Also, für mich wär das nicht nötig gewesen.”<sup>30</sup> Así, la película no condena explícitamente esta “estetización melodramatizada” del sufrimiento de Ginette y no emite ningún juicio, lo cual es coherente con su procedimiento general que suele no explicitar su crítica ni en relación a la representación postcolonial ni tampoco a la realidad socialista – aunque esta reserva da lugar a ciertas ambigüedades, vacíos y hasta confusiones en su construcción narrativa.<sup>31</sup>

Otra figura retórica que se repite (y que está en el fondo del deseo de filmar un largometraje sobre Ginette) y que desencadena toda la trama y los enredos, es la “idealización” en términos de Spurr.<sup>32</sup> Esto se evidencia cuando Helmut le explica a Ginette su intención de hacer un largometraje sobre ella con estas palabras: “Du bist nicht das typische Opfer. Du bist eine lebensfrohe Frau, du bist stolz, leidenschaftlich, und du stehst zu dem, was du tust. Du interessierst dich für die Menschen, für Gerechtigkeit, ohne dass du dabei dein Land oder die Revolution verrätst.”<sup>33</sup> Es decir, desde su punto de vista (de izquierda) Ginette representa el ejemplo de mujer exótica, combativa y orgullosa, que encarna tanto los valores revolucionarios como el ideal sexual establecido por del exotismo. Pero al mismo tiempo la película sugiere que esta combinación sólo es posible porque Ginette es una ficción.

Relacionado con el tema ostensible de la película, la prostitución (en un sentido amplio) está, como hemos visto, también la cuestión de la “autenticidad”. Éste se plantea además como propuesta estética, como revelan las palabras de Helmut cuando explica sus intenciones a Ana/Ginette: “Yo creo en un cine directo, auténtico, sin mediaciones.”<sup>34</sup> Es también por esto que

<sup>30</sup> “Eso fue idea de Dieter. Para mí no hacía falta.” (Traducción de los subtítulos). Díaz Torres, ANA, min. 00:38:47.

<sup>31</sup> De hecho, el crítico Joel del Río diagnostica una “total dispersión narrativa” dentro de su reseña favorable en términos generales. Joel del Río, “La película de Ana: la película de la honestidad contenta,” 1 de Febrero del 2013, consultado el 21/09/2015, <https://eduardodellano.wordpress.com/dicen/la-pelicula-de-ana/>. Conuerdo con esta apreciación: sobre todo hacia el final se encuentra una serie de secuencias que no se enlazan de manera coherente.

<sup>32</sup> Spurr, *Rhetoric of Empire*, 125 ss.

<sup>33</sup> “Tú no eres la típica víctima, ¿comprendes? Tú eres una mujer vital y orgullosa, asumes lo que eres, hay sentido de justicia en tus palabras. No culpas a tu país ni a la Revolución.” (Traducción según los subtítulos). Díaz Torres, ANA, min. 00:39:15.

<sup>34</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:44:08.



Fig. 8: Ana y Vergara manipulando la realidad

Helmut, el director, le da la cámara a Ginette y con ella la posibilidad de ocupar una posición de sujeto de la mirada. Este gesto de autorización, como sin duda lo ve el mismo Helmut, se debe también a la ideología que representan estos personajes europeos como “gente de izquierda” que en principio está con la Revolución y que a la vez quiere filmar la realidad sin mediaciones, de manera auténtica y directa.

La cuestión de la autenticidad aparece, entonces, no sólo en términos post-coloniales –como un “otro”– auténtico sino también como categoría audiovisual, íntimamente ligada al documental como género filmico y como opuesto a la película de ficción. Souriau en una de las definiciones clásicas del género “documental”, lo diferencia sobre todo de la ficción y lo relaciona con la realidad: “Un documentaire se définit comme présentant des êtres ou des choses existant positivement dans la réalité afilmique.”<sup>35</sup> Es precisamente aquí donde la película de Ana (el documental intradieгético) y LA PELÍCULA DE ANA despliegan un juego intrincado y complejo, ya que evidentemente Ginette y su vida son una ficción, es decir que no existen fuera de la realidad intrafílmica,<sup>36</sup> pero es la misma película (extradieгética) ficcional, la que po-

<sup>35</sup> Étienne Souriau, “Préface,” en *L’Univers filmique*, ed. Henri Agel et al. (Paris: Bibliothèque de l’Esthétique, 1953), 7.

<sup>36</sup> Aunque ya en la entrevista, en la que Ana se inventa toda una biografía falsa, asoman atisbos de “realidad” que se evidencian cuando Flavia, que también vivió el período especial, se muestra afectada por el relato (verdadero) que ofrece el personaje (ficticio) Ginette sobre esa época.



ne en escena esa “mentira” y esa realidad (ficticia). En reiteradas ocasiones la película muestra cómo a Ana y Vergara manipulan la realidad de modo “espectacular” y crean esa realidad fílmica. Así por ejemplo, arreglan una escena real (la madre de Ana durmiendo con la cabeza apoyada sobre la mesa) de tal modo que calza dentro del relato de Ginette: le ponen una botella al lado (véase imagen 8), “para que parezca mi tía borracha”.<sup>37</sup>

En otra escena Vergara paga a un hombre viejo por subir a una casa en ruinas para allí emborracharse, agregando además humo artificial mediante una máquina fumigadora. Esta escena es luego criticada duramente tanto por Flavia como por Ana, por ser demasiado forzada; esta discusión hace eco de una crítica formulada por Díaz Torres a los documentales con pretensiones poéticas excesivas: “Los humos que invaden el encuadre, las cámaras lentas [...] tienen a una retórica que desemboca a menudo en el *kitsch*.”<sup>38</sup> Las escenas fingidas en LA PELÍCULA DE ANA muchas veces implican, además, una sexualización de las imágenes y articulan a la vez la verdad (mediante un relato ficticio) sobre los deseos (masculinos) europeos, los estereotipos y las fantasías de los espectadores. Mediante la construcción de una película dentro de la película, lo “auténticamente” cubano se revela como escenificación para un público europeo de la que nada parece escaparse. Nada – salvo unos planos casuales que Ana graba casi inconscientemente, como revela su justificación ante Vergara: “Los grabé, mira, no sé ni por qué, pero a lo mejor puede funcionar.”<sup>39</sup> En ellos, algunos mostrados en el transcurso de la película y otros en los créditos finales, sí parece pervivir –aunque no de manera inmediata, porque hay una cámara de por medio– algo no montado, no puesto en escena; volveré a esto en el siguiente apartado.

Por el otro lado, la película en su totalidad constituye una zona de contacto “inversa” en cuanto que también refleja la visión cubana de los europeos: ellos no solo *aparecen* como ingenuos (Helmut) y villanos (Dieter) y ambos con un acento muy marcado, sino que todo comentario emitido por parte de Flavia y Ana sobre ellos es negativo y despectivo. Así, el adjetivo más frecuente en relación a los extranjeros (sobre todo los alemanes) es “imbécil” y “brutísimo”, resultan, además, ser violadores (el diplomático ficticio que violó a Ginette de adolescente y Dieter) y acosadores (como en la última secuencia en la que aparecen unos alemanes en un auto acosándola con palabras).

<sup>37</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:50:34.

<sup>38</sup> Daniel Díaz Torres, “Redención de la melancolía (Sobre *Suite Habana*, una película de Fernando Pérez),” *Cine Cubano* 156 (2003): 40.

<sup>39</sup> Díaz Torres, ANA, min. 01:08:20.



Fig. 9: Ana encuadrando a los turistas extranjeros

Podemos suponer que es precisamente esta inversión entre sujeto y objeto de la mirada, la que provoca el enojo de Dieter cuando aparece él mismo en la pantalla en la proyección de la última versión de la película ante los productores. Su reacción es terminante: “Este film no sale.”<sup>40</sup> Parece evidente que su negativa no se debe sólo a su rol poco feliz en la película (como agresor de Ana), sino su aparición en general, es decir, su transformación de sujeto en objeto de la mirada. Además, se siente estafado, porque él ha pagado por lo auténtico, por la “materia prima” y no por una ficción, es decir por un producto artístico elaborado como es “la película de Ana”. Esto implica –como todo el régimen visual que refleja la película– una determinada visión de Cuba como una suerte de “cantera” de imágenes auténticas, tal como analiza también Díaz Torres que habla de “tantas imágenes habaneras ya digeridas, publicitarias unas, miserabilistas otras; populacheras y folkloristas por un lado, regodeándose en lo vetusto y carcomido por otro [...]”.<sup>41</sup>

El final es revelador en cuanto a la visión global que despliega la película en su transcurso en relación a la situación de contacto: Ana camina por el malecón y se encuentra con unos turistas alemanes que le gritan obscenidades desde un auto, interpeándola como jinetera. Ella en un primer momento les enseña el dedo del medio, pero luego sus dedos empiezan a formar un encuadre, como si los estuviera enfocando con una cámara imaginaria

<sup>40</sup> Díaz Torres, ANA, min. 01:30:35.

<sup>41</sup> Díaz Torres, “Redención de la melancolía,” 45.



Fig. 10: Flavia enseña un ojo de vidrio a Ana

(véase imagen 9). Es decir, ella “contrafilma” (“films back”), encuadrando a los hombres europeos con el lente de su cámara imaginaria, lo cual articula su respuesta tanto en términos de género como de postcolonialidad, pero al mismo tiempo da claves también para el último tema que es el de hacer cine en Cuba.

Antes de ahondar en este tema llama la atención otro motivo en relación a la mirada que se repite en varias oportunidades: en un momento Flavia relata que durante su matrimonio con un alemán estuvo a punto de perder un ojo. Mientras le enseña un ojo de vidrio a Ana, le explica: “Casi pierdo el ojo por culpa de un codazo que me dio el alemán imbécil ese.”<sup>42</sup> (véase imagen 10) Esta escena del ojo postizo –que gracias a la ayuda de Santa Lucía nunca tuvo que usar–, cumple una clara función simbólica en la película y tiene, además, su equivalente más tarde: Vergara, el marido de Ana, en un momento finge ser chulo en un prostíbulo (en otro espectáculo montado para convencer a los austriacos de la “autenticidad”), donde se pelea con Helmut y casi pierde el ojo por culpa del “austriaco imbécil”. Estas escenas deben entenderse, a mi modo de ver, como simbólicas en cuanto que aluden a la facultad de ver no sólo en sentido literal sino también figurativo: por culpa de los extranjeros “imbéciles” y concretamente los productores, ya no se puede ver y percibir Cuba tal como es. En esta secuencia vuelve a aparecer también Santa Lucía (en forma de una imagen que Flavia ofrece a Vergara para que sane su ojo)

<sup>42</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:18:01.

como patrona de los ciegos,<sup>43</sup> pero que en palabras de Flavia, también es patrona de los cineastas; esta alusión a la santa implica también una reflexión que –como veremos en el próximo apartado– se extiende a las condiciones y posibilidades de hacer cine.

#### 4. Autorreflexión y metafictionalidad: ¿Cómo hacer cine hoy en Cuba?

La película, en su transcurso, despliega una serie de momentos autorreflexivos que me parecen relevantes en este contexto: no sólo pone en escena una película dentro de la película sino que incluye (una o varias, eso no queda del todo claro) telenovelas; estas imágenes (documentales, televisivas) forman diferentes niveles de ficcionalidad y se integran a la manera de un palimpsesto. Además hay una serie de momentos ambiguos que al menos admiten una lectura autorreflexiva. Una autorreferencia se presenta en un momento cuando Ana aparece leyendo un libro titulado *Hacerse el sueco* de Ingmar Bergmann.<sup>44</sup> Este libro, evidentemente ficticio, puede significar una suerte de homenaje en clave cómica pero alude a la vez a la película del mismo Díaz Torres estrenada en 2001, otra coproducción con Europa, en este caso Alemania, en la que también tematiza las relaciones entre los cubanos y un alemán que “se hace el sueco”. Al comienzo de la película vemos a la madre de Ana mirando la telenovela y aparecen en los créditos “Tomás de la Uz” y “Laura Cao”, es decir una cita paródica de los créditos de LA PELÍCULA DE ANA, donde aparecerán “Laura de la Uz” y “Tomás Cao” como protagonistas. Estos juegos intertextuales y autorreflexivos tienen la función de producir autorreflexividad y metafictionalidad y suman otro aspecto a la cuestión central de la “autenticidad” vs. la escenificación y que aquí se expresa en los términos de realidad vs. ficción.

En el momento de filmar el documental, Ana trabaja en la telenovela LA GUARDIANA DEL TEMPLO, que se presenta como una verdadera chapucería. Esta ambientación muestra por un lado la mediocridad inicial de Ana, porque ni siquiera dentro de este marco también mediocre logra sobresalir, y

<sup>43</sup> Esto coincide con la versión “oficial”: “Ihren Schutz erfliehen außer den Blinden und Augenkranken (die dabei von der Bedeutung ihres Namens Lucia – Lux ausgehen) die reuigen Dirnen und Bauern und viele Handwerkerzünfte”. Peter Mann, *Die Heiligen: alle Biographien für das deutsche Sprachgebiet* (Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 1975), 98. [“Su protección imploran, aparte de los ciegos y los enfermos de los ojos (que se apoyan en el significado de su nombre Lucía – Lux), las prostitutas arrepentidas, los campesinos y muchos oficios”. (Mi Traducción)].

<sup>44</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:33:30.

está constantemente en conflicto con el director de la serie. La trama de la telenovela, que solo se insinúa pero que trata de la conquista española de América, tiene también otras funciones. Esto se evidencia en un pequeño diálogo al comienzo de la película entre Flavia y su amiga cuando reconocen a Ana como actriz:

Amiga: “Quiénes ganan al final, los españoles o los indios?”

Flavia: “¡Dios mío, perdónala!”

Amiga: “Ay chica, es que yo las aventuras las veo salteadas.”

Flavia: “Eso no tiene nada que ver, con los españoles, los indios siempre perdieron, por culpa de una india jinetera, Malinche.”<sup>45</sup>

Este breve diálogo contiene diferentes alusiones: por un lado podría aludir de manera irónica a la famosa educación gratuita en Cuba, que en el caso de la amiga no ha dado muchos frutos. Por el otro lado, la representación de la telenovela implica también una crítica a la televisión y en particular a la telenovela nacional que –para los cubanos– se destaca por su mediocridad.<sup>46</sup> Díaz Torres se refiere de manera irónica y crítica a la telenovela que presenta como un género de fácil digestión y sin muchas exigencias para el público. Ella sirve también como contraste con el cine, tanto con *LA PELÍCULA DE ANA* como con el documental intradiegetico, con el cual Ana se va comprometiendo cada vez más, como se pone de manifiesto cuando ella defiende su película frente a Vergara, aduciendo que no es una mentira, sino una ficción.<sup>47</sup> De esta forma ella reclama un estatus de arte para su película y deja ver un involucramiento que va más allá del mero interés económico (como causa inicial de la trama).

Otra función de esta telenovela consiste en reflejar (y reflexionar sobre) el tema principal, ya que al igual que *LA PELÍCULA DE ANA* trata una situación de contacto, o –al menos así parece– de una situación de conquista y colonización. Dieter reconoce a Ana en la televisión precisamente en el momento en que ella (como princesa india) dice: “Esta tierra jamás será vuestra, extranjero.”<sup>48</sup> Mediante la telenovela, la película hace referencia a un relato de

<sup>45</sup> Díaz Torres, *ANA*, min. 00:05:20.

<sup>46</sup> Aunque según Matelski, “in the past decade, the Cuban telenovela form has returned to its roots of social justice within Castro’s ideological paradigm, thus combining (and reformulating) all of its previous programming experience.” (Marilyn Matelski, “Telenovela as Our Worlds Turn: the Birth and Rebirth of Cuban Serial Drama,” *Journal of Popular Film and Television* 38, núm. 4 (2010): 190. Este supuesto cambio y mejoría todavía no se reflejan en la película.

<sup>47</sup> Díaz Torres, *ANA*, min. 01:21:24.

<sup>48</sup> Díaz Torres, *ANA*, min. 01:15:30.

resistencia contra la “invasión extranjera”, pero que, como dice Flavia, es una resistencia condenada al fracaso. Con esta coincidencia, la película se inscribe, además, dentro de este relato que perdura hasta la actualidad, aunque con otros medios. Pero este relato al interior de la película (el documental, el largometraje sobre Ginette) está financiado precisamente por los extranjeros, por lo que necesariamente tiene que fallar, ya que las armas las provee el “enemigo”. Podría preguntarse entonces también en qué medida está condenada al fracaso también LA PELÍCULA DE ANA en cuanto relato de resistencia, porque también ella, como coproducción, está financiada por las mismas instancias que dentro de la película se presentan como antagonicas (Dieter, el alemán) o como exotizantes (Helmut, el austriaco).

La cuestión de la resistencia que negocia la película gira en torno a la autenticidad de lo visto, por lo tanto a la versión “auténtica” de Cuba. Ésta, en el transcurso de la película se evidencia como un producto de una puesta en escena; lo único que aparentemente se salva son las mencionadas imágenes “casuales”, que Ana filma sin saber por qué y sin intervenir la realidad; algunas ya se muestran durante la película, otras sólo en los créditos finales. Al incluir estas escenas “espontáneas”, no montadas y creadas y que por lo tanto sí responden a la definición de Souriau, la película parece afirmar una realidad “auténtica” filmable aunque no accesible a los extranjeros “invasores”. En estas imágenes fragmentarias parece ponerse en escena el proceso descrito por Clifford en relación a las zonas de contacto: “In the process of maintaining an imagined community, it also confronts ‘others’ and excludes the ‘inauthentic’. This is the stuff of contemporary cultural politics, creative and virulent, enacted in the overlapping historical contexts of colonization/decolonization, nation formation/minority assertions, capitalist market expansion/consumer strategies.”<sup>49</sup> En este sentido, LA PELÍCULA DE ANA es legible como un intento de replantear Cuba como comunidad que puede y debe ser imaginada por los cubanos y no por los extranjeros.

## 5. Conclusión

La película puede leerse en su totalidad como una autorreflexión que se construye sobre un tema aparentemente “costumbrista” y realista: el jineterismo, es decir las relaciones sexuales a cambio de dinero. En un primer nivel reflexivo podemos afirmar que lo que practica Ana es también un tipo de jineterismo: intercambia su actuación de mujer exótica por dinero – primero para

---

<sup>49</sup> Clifford, “Museums,” 218.

conseguir algo muy concreto y luego involucrándose en el proyecto fílmico como obra de arte. Pero en un segundo nivel, la película refleja la situación de la misma producción de LA PELÍCULA DE ANA: la de los cineastas cubanos sin medios económicos frente a unos europeos que poseen los medios y los instrumentos para hacer cine en Cuba, y es su presencia la que le posibilita no sólo a Ana sino al mismo Daniel Díaz Torres hacer una película.

El film cierra, como vimos antes, con una imagen de Ana encuadrando con sus dedos a un grupo de alemanes que pasan en auto y la interpelan como jinetera (véase imagen 10). En este gesto se resume toda la ambigüedad y a la vez toda la autorreflexividad que le es inherente a la película: Ana aparece como objeto de la cámara (de Daniel Díaz Torres) y es al mismo tiempo sujeto de la mirada cinematográfica. En este momento ella sólo finge filmar, sólo hace la mímica, es decir, la resistencia que implica este gesto, permanece tan solo una intención – porque debido a su ruptura con los extranjeros ya no tiene una cámara real. Díaz Torres, en cambio, al aceptar la coproducción, es decir, el financiamiento europeo, sí está en condiciones de poner en escena su “resistencia” que consiste, por así decirlo, en mostrar a unos europeos como “invasores” y “brutísimos”.

A pesar de ciertas incoherencias en la trama, algunas escenas confusas y una cierta ambigüedad, la película pone en escena una reflexión sobre sí misma como película cubana coproducida transnacionalmente. En este sentido, se refiere por un lado a lo que son las relaciones entre cubanos y europeos, pero por otro lado también a lo que es hacer cine hoy en Cuba, asociando coproducción y prostitución. Ella articula, así, una crítica de lo contingente del caso de Cuba que se plasma en la relación de desigualdad entre cubanos y extranjeros (a pesar de la retórica socialista) como también sobre las formas de mirar a Cuba que oscilan entre una nostalgia postsoviética, romantizada y una visión de lo “auténtico” en términos de las relaciones postcoloniales. Al contraponer a esta mirada extranjera una mirada propia sobre Cuba (mediante las imágenes “casuales” con las que cierra) plantea la posibilidad de que a pesar de la omnipresencia de la mirada extranjera queden retazos y restos de realidad aún no “dominados”, es decir “auténticos”. Pero precisamente al incluir estas imágenes en una película coproducida (también para el mercado internacional) demuestra a la vez de que ya nada se escapa de la mirada extranjera con lo cual también Cuba se hace (y ya se ha hecho) parte de la circulación transnacional de mercancías e imágenes del mundo capitalista.





# Recent Changes in U.S.-Cuba Relations

## Implications for the Cuban-American Community

Jorge Duany (Cuban Research Institute, Florida Int. University, Miami)

**ABSTRACT:** Cuban Americans will likely be one of the key social actors in the reconstruction of the Cuban economy after the restoration of diplomatic relations between Cuba and the United States. They are already sending large sums of money, purchasing goods, transferring technology, and consuming services in the private sector of the Cuban economy. The role of Cuban-American remittances could be even more significant in the near future as sources of funding for independent business growth on the Island. However, in order to maximize the potential contribution of Cuban Americans to the Cuban economy, substantial changes in the laws and regulations established by both the Cuban and U.S. governments are necessary.

**KEYWORDS:** Cuban diaspora; remittances; self-employment

**SCHLAGWÖRTER:** Kuba; USA; US-amerikanisch-kubanische Beziehungen; kubanische Diaspora; Exilkubaner; Geldtransfer; Selbständigkeit

The reestablishment of diplomatic relations between the United States and Cuba has raised numerous opportunities and challenges for both countries, including citizens of Cuban origin residing in the United States, particularly in South Florida. In this brief essay, I would like to address four main issues regarding the repercussions of the new U.S.-Cuba relations for Cuban Americans. First, how are Cuban Americans currently contributing to the development of small private businesses in Cuba? Second, what is the potential role of Cuban-American remittances in the Island's economic growth? Third, how do Cuban Americans feel about restoring diplomatic relations between the United States and Cuba? Finally, what legal and policy changes would foster the participation of Cuban-American businesses in the emerging private sector of the Cuban economy?

In order to answer the first question, let me begin with a brief background on the recent emergence of a private, or non-state, sector of Cuba's economy, usually referred to as *trabajo por cuenta propia* (self-employment) on the Island. In May 2015, the Cuban government reported 504,613 self-employed

workers or approximately 10 % of the Island's labor force.<sup>1</sup> Most of these workers were employed in three service sectors linked to the tourist industry: *paladares* (small family restaurants), *casas particulares* (bed-and-breakfast houses rented to foreigners), and private taxis, including *bicitaxis*, *cocotaxis*, and *almendrones*, as Cubans call vintage American cars. Other authorized private businesses include beauty and barber shops, car repair shops, construction, and repair of electrical appliances.

Where is the start-up capital for these businesses coming from? According to a 2014 survey, one third originates in Cuban-American remittances, technically defined as direct transfers of money by migrants from the United States to family members on the Island.<sup>2</sup> Significant informal "investment" (through remittances) is already taking place in Cuba, but is not yet officially recognized by either the Cuban or U.S. governments. At present, small-scale Cuban businesses, operated by family owners, are the main target for "investment" by Cuban-American entrepreneurs. According to one estimate, Cubans living outside the island sent \$ 3.13 billion in total remittances to their relatives on the Island in 2014.<sup>3</sup> Forty-eight percent of all Cuban Americans interviewed in the 2014 FIU Cuba Poll sent money to Cuba.<sup>4</sup> According to Katrin Hansing and Manuel Orozco, about half (47 %) sent money to Cuba by conventional methods (i.e., wire transfers through Western Union), while the other half (50 %) used informal means (i.e., family members or *mulas*—unlicensed remittance carriers—traveling back home).<sup>5</sup>

Cuban-American contributions to Cuba's economy are not restricted to remittances. Cuban émigrés also finance nearly 70 percent of Cuba's cell

---

<sup>1</sup> *Juventud Rebelde*, "Superado el medio millón de trabajadores por cuenta propia," June 12, 2015, accessed September 14, 2015, <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2015-06-12/superado-el-medio-millon-de-trabajadores-por-cuenta-propia>.

<sup>2</sup> Maybell Padilla Pérez, "Self-Employment in Cuba: Results of a Survey," in *Cuba in Transition* 24 (2014), ed. Association for the Study of the Cuban Economy (ASCE): 149–52, accessed September 14, 2015, <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2015/01/v24-padillaperez.pdf>.

<sup>3</sup> *The Miami Herald*, "Western Union: Remittances Help Accelerate Change in Cuban Economy," June 10, 2015, accessed September 14, 2015, <http://www.miamiherald.com/news/nation-world/world/americas/cuba/article23700409.html>.

<sup>4</sup> Cuban Research Institute, Florida International University, 2014 FIU Cuba Poll, accessed September 14, 2015, <https://cri.fiu.edu/research/cuba-poll>.

<sup>5</sup> Katrin Hansing and Manuel Orozco, *The Role and Impact of Remittances on Small Business Development during Cuba's Current Economic Reforms* (Working Paper 69, *Desigualdades.net*, Research Network on Interdependent Inequalities in Latin America, 2014), accessed September 14, 2015, [http://www.desigualdades.net/Recursos/Working\\_Paper/69-WP-Hansing-and-Orozco.pdf](http://www.desigualdades.net/Recursos/Working_Paper/69-WP-Hansing-and-Orozco.pdf).

phone market, with more than three million cell phones in 2015.<sup>6</sup> In addition, Cuban Americans make over 50 million telephone calls per year to Cuba. Furthermore, Cubans living abroad send millions of dollars in packages, including food, clothes, medicine, and other valuable items. Nearly half a million Cuban Americans traveled to Cuba in 2013.<sup>7</sup> They take with them merchandise worth millions of dollars, such as electrical appliances, spare parts, and other items used to develop and maintain businesses on the Island. When Cubans travel to Cuba, they often stay in *casas particulares*, eat in *paladares*, and purchase other goods and services produced by self-employed workers (*cuentapropistas*). In short, Cuban Americans are already making a substantial contribution to the development of small private businesses in Cuba and therefore to the improvement of the living standards of the Island's population. Recent changes in U.S.-Cuba relations are likely to expand opportunities for Cuban-American remittances, travel, communication, and investment in Cuba.

The second question posed at the beginning of this essay was: What is the potential role of Cuban-American remittances in the Island's economy? In 2015, about a third of Cubans polled on the Island said they received money from relatives and friends living abroad.<sup>8</sup> Most of the money sent by Cuban Americans is spent on daily household subsistence needs in Cuba, such as food, medicine, and housing repairs. However, remittance recipients are able to save some of the money and purchase assets such as cell phones, cars, machinery, and computers. According to Bendixen and Amandi's poll, 11 percent of the respondents used remittances to invest in productive activities, such as setting up and sustaining small private businesses, like beauty parlors, cafeterias, and *cocotaxis*.<sup>9</sup> Many of the most successful businesses in Cuba today (like *paladares*) were established with dollars sent by relatives living overseas. The money is often used to purchase goods, repair and remodel facilities, and meet payroll demands. A 2011 study found that remit-

---

<sup>6</sup> *Juventud Rebelde*, "Telefonía móvil e Internet: ¿por dónde vamos?," May 13, 2015, accessed September 14, 2015, <http://www.juventudrebelde.cu/suplementos/informatica/2015-05-13/telefonía-móvil-e-internet-por-dónde-vamos>.

<sup>7</sup> Emilio Morales, "Viajes desde EEUU a Cuba empujan nuevo escenario turístico a los pies de la nueva ley de inversiones," *Marco Trade News*, April 10, 2014, accessed September 14, 2015, <http://www.marcotradenews.com/noticias/viajes-desde-ee-uu-a-cuba-empujan-nuevo-escenario-turístico-a-los-pies-de-la-nueva-ley-de-inversiones-18316>.

<sup>8</sup> Bendixen and Amandi, *National Survey of Cubans Living in Cuba* (2015), accessed September 14, 2015, [http://bendixenandamandi.com/wp-content/uploads/2015/04/Cuba\\_Final\\_4.7.15.pdf](http://bendixenandamandi.com/wp-content/uploads/2015/04/Cuba_Final_4.7.15.pdf).

<sup>9</sup> Bendixen and Amandi, *National Survey of Cubans Living in Cuba*.

tances financed 27 percent of the day-to-day operations of small businesses in Cuba.<sup>10</sup>

More broadly, the massive transfer of money from Cubans in the United States has a multiplying effect on the Cuban economy, by bolstering consumer demand, particularly in agriculture, retail trade, communications, construction, and more recently real estate. Remittances are now the second or third source of foreign currency on the Island, after the export of professional services and tourism. Moreover, remittances are part of a broad-based transnational economy that operates (largely informally) between Cuba and Florida, including retail trade, telecommunications, real estate, and many kinds of services. Anecdotal evidence of this transnational economy would include the following:

- In Hialeah, a city within Miami-Dade County, a Russian-Cuban entrepreneur operates a store that sells spare parts for old American and Russian cars to Cuba.
- Also in Hialeah, the popular discount store *¡No Qué Barato!* offers a wide assortment of goods, including clothes, shoes, and cell phones, largely oriented toward Cuba's consumer market.
- Some Internet businesses in Miami specialize in buying food, clothing, and other basic items for relatives in Cuba.
- Transnational spiritual networks have flourished between practitioners of *Santería* or *Regla de Ocha*, the Afro-Cuban religion, on both sides of the Florida Straits.
- A thriving funerary service industry ships hundreds of remains of loved ones from Miami to be buried in Cuba every year.

The potential of the new U.S.-Cuba relations on Cuban Americans depends largely on their attitudes toward the restoration of official ties between the two countries. Several polls conducted after December 17, 2014 have documented that many if not most Cuban Americans support reestablishing diplomatic relations with Cuba. For instance, a *Miami Herald* poll published on December 19, 2014 found that 44 percent favoured normalization, while 48 percent opposed it (with a 4.1 percent margin of error).<sup>11</sup> In a national U.S. poll conducted in March 2015, 51 percent of Cuban Americans

---

<sup>10</sup> Manuel Orozco and Katrin Hansing, "Remittance Recipients and the Present and Future of Microentrepreneurship Activities in Cuba," in *Cuba in Transition* 21 (2011), ed. Association for the Study of the Cuban Economy (ASCE), 302–8, accessed September 14, 2015, <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2014/09/v21-orozcohansing.pdf>.

<sup>11</sup> *The Miami Herald*, "Poll: Cuban-Americans Split on Obama's Decision," December 19, 2014, accessed September 14, 2015, <http://www.miamiherald.com/news/local/community/miami-dade/article4701411.html>.

supported normalizing relations with Cuba. Support for reestablishing diplomatic ties was much higher outside of Florida: 69 percent.<sup>12</sup>

The 2014 FIU Cuba Poll, conducted in May 2014, found that two-thirds of the Cuban-American population in Miami-Dade County favor diplomatic ties with the Island.<sup>13</sup> The FIU Cuba Poll also achieved the following results:

- Over time, more and more Cuban Americans in Miami have supported renewing diplomatic ties with Cuba—from 20 percent in 1991 to 68 percent in 2014.
- Fifty-seven percent of registered voters would likely vote for a candidate supporting replacing the embargo with a policy of increasing support for independent business owners.
- 55 percent of the interviewees would invest in Cuban independent enterprises.
- Even though they're split almost evenly on the question of the embargo, most Cuban Americans favor unrestricted travel, remittances, and the sale of food and medicine, and other kinds of trade with Cuba.

In sum, polls show growing (though not unanimous) support for “normalizing” ties between the United States and Cuba, especially among younger, second-generation Cuban Americans, and more recent Cuban immigrants, as well as those who live outside South Florida.

Let me turn to my last question about legal and policy measures that might help promote the participation of Cuban-American businesses in the emerging private sector of the Cuban economy.<sup>14</sup> To begin, the Cuban government should clarify the legal rights and obligations of Cubans living abroad. For instance, the latest legislation on foreign investment in Cuba does not specifically prohibit Cubans living abroad from investing in the Island (and some Cuban officials have publicly expressed that they would welcome such an investment), but it remains ambiguous on this count. Stronger legal guarantees for “foreign” investors (including Cuban-American entrepreneurs) should be provided and implemented in Cuba. Travel, visa, and remittance regulations should be more flexible and less ex-

---

<sup>12</sup> Bendixen and Amandi, *Polling Results on Cuban Americans' Viewpoint on the Cuba Opportunity* (2015), accessed September 14, 2015, [http://bendixenandamandi.com/wp-content/uploads/2015/03/Polling\\_Results\\_on\\_Cuban\\_Americans\\_Viewpoint\\_on\\_the\\_Cuba\\_Opportunity.pdf](http://bendixenandamandi.com/wp-content/uploads/2015/03/Polling_Results_on_Cuban_Americans_Viewpoint_on_the_Cuba_Opportunity.pdf).

<sup>13</sup> Cuban Research Institute, *2014 FIU Cuba Poll*.

<sup>14</sup> For more detailed recommendations to facilitate the contribution of the Cuban diaspora to the Island's economic development, see Juan Antonio Blanco, Uva de Aragón, Jorge Domínguez, Jorge Duany, Orlando Márquez, and Carmelo Mesa-Lago, *La diáspora cubana en el siglo XXI* (Miami: Original Books, 2012).

pensive. Cuba's official recognition of dual citizenship for Cuban Americans would probably facilitate their participation in the Cuban economy. In addition, experts have recommended that all economic activities—including professional services—should be authorized in the self-employed sector, and the number of employees allowed per business should be increased. In the political realm, greater tolerance for diversity of opinion and respect for human rights in Cuba would certainly encourage Cuban-American investment in the Island.

On the U.S. side, lifting the embargo of Cuba will be necessary for a full normalization of U.S.-Cuba trade relations (which is unlikely to occur before 2017, under a Republican-controlled Congress). In the meantime, recent U.S. amendments to regulations governing trade with Cuba have facilitated the entrance of U.S. (including Cuban-American) businesses to the Cuban market, especially in agriculture, transportation, telecommunications, finance, and even education. Nevertheless, numerous legal and policy measures still restrict the flow of people, capital, merchandise, information, and technology between Cuba and the United States.

To sum up, Cuban Americans will likely be one of the key social actors in the reconstruction of the Cuban economy after the restoration of diplomatic relations between Cuba and the United States. They are already sending large sums of money, purchasing goods, transferring technology, and consuming services in the private sector of the Cuban economy. The role of Cuban-American remittances could be even more significant in the near future as sources of funding for independent business growth on the Island. In several public opinion polls, most Cuban Americans have expressed strong support for the reestablishment of U.S.-Cuba diplomatic ties and the expansion of the private sector on the Island. However, in order to maximize the potential contribution of Cuban Americans to the Cuban economy, substantial changes in the laws and regulations established by both the Cuban and U.S. governments are necessary, especially the lifting of the remaining trade, investment, and travel sanctions. Perhaps then, the economic exchanges between Cubans living on the Island and abroad will become smoother and achieve their full potential.

## ¿Cuándo estará Cuba “en su punto”?

### Entrevista a Milena Rodríguez Gutiérrez

Andrea Gremels (Fráncfort del Meno)

**RESUMEN:** Andrea Gremels entrevista a Milena Rodríguez Gutiérrez, poeta cubana, crítica literaria y editora de la antología *Otra Cuba secreta: antología de poetas cubanas del XIX y del XX* (2011). Desde una perspectiva profesional y personal Rodríguez Gutiérrez, que vive en Granada, responde a las preguntas acerca de la diáspora cubana, del canon literario nacional y de las implicaciones del cambio para las escritoras y escritores dentro y fuera de la isla. Además, presenta a los lectores dos poemas suyos, ambos dedicados a Cuba: “Preguntas desde el otro lado de la cocina” y “Cuba”.

**PALABRAS CLAVE:** Diáspora cubana; Exilio; Canon literario cubano; Poesía cubana del siglo XIX y XX

**SCHLAGWÖRTER:** Kuba; Exil; kubanische Diaspora; kubanischer Literaturkanon; kubanische Lyrik des 19. und 20. Jh.; Poesie

**ANDREA GREMELS:** Cuba se está abriendo. ¿Que significa esto para los cubanos que viven dentro y fuera del país?

**MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ:** Bueno, quizás sería apropiado precisar que es el gobierno cubano el que al parecer empieza a abrirse; los cubanos siembre hemos estado abiertos a muchas cosas. Pero sí, Cuba se está abriendo, y esta es una buena noticia, sin duda. Aunque lamentablemente esta apertura es bastante tímida e incompleta. Hay que alegrarse de que se restablezcan las relaciones con Estados Unidos, después de más de medio siglo; al menos, ese es mi punto de vista. Sin embargo, esto no ha redundado en una mejora para los cubanos de dentro; al menos, no todavía. Por otra parte hay ahora, sí, mayores posibilidades para que los cubanos de dentro y de fuera viajen al exterior o entren a la isla: se ha suprimido el llamado permiso de entrada y de salida, una aberración que no existe en ningún país del mundo; pero sigue habiendo restricciones: el Gobierno cubano sigue teniendo el poder de decidir si autoriza o no la entrada o la salida de un ciudadano cubano (ya no lo hace a través del permiso, sino habilitando, o no, el pasaporte cubano); y hay circunstancias recientes que evidencian que, si así lo considera, el gobierno cubano continúa sin otorgar esta autorización;

si pensamos exclusivamente en el mundo de la cultura, ahí está lo sucedido al poeta Néstor Díaz de Villegas, a quien el gobierno cubano no permitió entrar en la isla para participar en mayo en la XII Bienal de Artes Plásticas de La Habana, y esto a pesar de ser el autor del catálogo de una de las exposiciones más relevantes de la Bienal, la del pintor cubano Gustavo Pérez Monzón; y ahí tienes también el ya célebre caso de la artista plástica Tania Bruguera, a quien se le retuvo el pasaporte, impidiéndosele durante meses la salida de la isla. Estos y otros casos muestran también que la libertad de expresión continúa sin ser un derecho respetado en Cuba: Tania Bruguera, o el grafitero El Sexto, son artistas que han sido detenidos y acusados en Cuba (El Sexto, por cierto, continúa aún en la cárcel<sup>1</sup>) durante el último año por intentar expresarse a través del arte. En ningún país democrático sucedería algo similar.

**GREMELS:** ¿Cuáles son tus vínculos personales, poéticos y académicos con Cuba?

**RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ:** Mis vínculos con Cuba son muchos, de índole personal, sentimental, poética y académica. Nací, estudié, viví en Cuba muchos años, infancia, adolescencia, juventud; años que marcan muchísimo. Sigo sintiéndome cubana, sin duda (aunque quizás me tomo mi *cubanía* con mayor tranquilidad que cuando vivía en la isla). Mis padres y buena parte de mi familia residen y trabajan en Cuba. Viajo a la isla con cierta frecuencia e intento participar también en actividades académicas que allí se llevan a cabo. Una de mis principales líneas de investigación es la poesía cubana y el trabajo de las poetas cubanas (de dentro y de fuera), por lo que busco estar en contacto con lo que se está escribiendo en la isla. Colaboro con especialistas como Luisa Campuzano, directora del Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas, quien forma parte del Proyecto de Investigación sobre poetas hispanoamericanas que dirijo en la actualidad, “Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX–XXI)”,<sup>2</sup> financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España. El año pasado, por ejemplo, viajé a la isla como invitada a la Semana de Autor organizada por la Casa de las Américas en homenaje a Fina García Marruz; también pude presentar, con bastante retraso, es cierto, la antología *Otra Cuba secreta*, de

<sup>1</sup> El Sexto fue liberado el 20 de octubre de 2015, después de 10 meses en la cárcel y sin que fuera llevado a juicio. El 29 de septiembre de 2015 fue declarado por Amnistía Internacional prisionero de conciencia.

<sup>2</sup> “Las poetas hispanoamericanas siglos XIX–XX: identidades, feminismos, poéticas”, consultado el 22/09/2015, <http://proyectopoetashispanoamericanasxix-xxi.com>.



poetas cubanas, que publiqué en 2011;<sup>3</sup> fue un acto del que guardo un bonito recuerdo, por las palabras del poeta Víctor Fowler en la presentación del libro y porque estuvieron presentes algunas de las escritoras antologadas: Lina de Feria, Nancy Morejón, Soleida Ríos, Wendy Guerra. Mis vínculos poéticos como autora son más difusos; he sido incluida en un par de antologías temáticas publicadas en Cuba, una dedicada a Luis Rogelio Nogueras; la otra, a Gastón Baquero. Pero, desde luego, la poesía cubana es para mí una referencia fundamental en mi escritura.

**GREMELS:** Milena, un poemario tuyo se intitula *El otro lado*.<sup>4</sup> ¿En qué sentido ha cambiado tu perspectiva sobre Cuba, viviendo en España?

**RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ:** Mira, mi perspectiva sobre Cuba ha cambiado sin duda desde que vivo en España, y vivo en España desde hace casi 18 años; en concreto, desde 1997. Cuando te distancias físicamente, las cosas se ven de otra manera: ves cosas que antes no veías, comparas también con lo que ocurre en otros lugares; sobre todo, con lo que sucede en el nuevo país en el que vives. La implicación afectiva no deja de existir, pero digamos que varía. Uno adquiere algo así como una identidad que ya no está fija, sino en movimiento; una identidad traslacional, para decirlo con los términos de un escritor cubano-americano al que admiro, Gustavo Pérez Firmat.

**GREMELS:** ¿Cuáles han sido los provechos, contratiempos y sacrificios de haber salido de Cuba para tu obra y vida intelectual?

**RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ:** El principal provecho es esa distancia de la que te hablaba; me siento mucho más libre, en todos los sentidos, desde que salí de Cuba. Hay razones políticas, sin duda, porque la libertad no abunda en la isla, cuyas circunstancias geográficas acentúan la sensación de encierro. Pero no se trata sólo de cuestiones políticas: mi experiencia vital, y creo que también la experiencia de la escritura, se ha enriquecido. Sacrificios, pues no sé, no creo que tenga derecho a hablar de sacrificios, cuando me parece que son mucho mayores los que hay que hacer cuando se decide seguir viviendo en la isla. Pero hay pérdidas, sin duda. Y sensaciones extrañas que insisten; por ejemplo, esa experiencia de “verse vivir”, como dijera José Solanes en su excelente libro *Los nombres del exilio*.<sup>5</sup> Y claro, ciertos contratiempos, vamos a llamarlos así: el lado negativo de no vivir en tu país de origen, la des-ubicación o la des-localización; que no te consideren allí una poeta o una crítica cubana, o que

<sup>3</sup> Ed. Milena Rodríguez Gutiérrez, *Otra Cuba secreta: antología de poetas cubanas del XIX y del XX* (Madrid: Editorial Verbum, 2011).

<sup>4</sup> Milena Rodríguez Gutiérrez, *El otro lado* (Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006).

<sup>5</sup> José Solanes, *Los nombres del exilio* (Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993).

no sepan muy bien dónde ubicarte; y que donde vives tampoco tengan muy claro cómo considerarte; pero ese contratiempo lo han sufrido casi todos los exiliados, emigrados, transterrados. Ya lo dice Cristina Peri Rossi, quien se sabe extranjera para los uruguayos, y también para los españoles.

**GREMELS:** ¿Cómo te sitúas, siendo crítica literaria y poeta cubana que vive y escribe en Granada, dentro de lo que se llama la diáspora cubana?

**RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ:** Podríamos decir que en Granada vivo la diáspora cubana en solitario. Esta es una ciudad pequeña, y aunque residen cubanos, por supuesto, no existe propiamente una comunidad cubana, menos aún una comunidad cubana que se ubique dentro del ámbito de la literatura o de la poesía, como sí ocurre en Madrid o en Barcelona. En el terreno de la crítica literaria o del mundo académico la soledad es la misma o incluso mayor. Así que mi vivencia de eso que se llama la diáspora cubana es, digamos, bastante individual o sucede más bien en mi cabeza; aunque sin duda se actualiza y se expande cuando tengo la posibilidad de compartir con amigos cubanos, fundamentalmente del mundo de la literatura, que visitan la ciudad; o cuando viajo a Madrid o a otros lugares; eso ocurre de vez en cuando.

**GREMELS:** En el año 2011, editaste una antología sobre las poetas cubanas del siglo XIX y XX: *Otra Cuba secreta: Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*. Por un lado, lo interesante de esta antología es la perspectiva de género, con la que creas un espacio para la poesía escrita por mujeres, por el otro es el intento de superar “las omisiones del exilio”,<sup>6</sup> es decir de incluir a las poetas contemporáneas de la diáspora. ¿Cómo surgió este proyecto y qué experiencias hiciste en su realización?

**RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ:** Gracias por tus palabras sobre la antología. Se trata de un proyecto muy querido por mí; es el trabajo de investigación más amplio que he llevado a cabo y uno de los más profundos, aunque el formato de antología colectiva no permita todo el desarrollo que merecería el tema. Quizás resulte extraño, pero el proyecto de esta antología es muy antiguo; empecé a pensar en ella en 1998; es decir, apenas un año después de llegar a España, pero en aquel momento no me sentía preparada para llevarla a cabo. La idea fue asentándose y tomando cuerpo con el paso de los años. En 2004 obtuve un contrato de investigación postdoctoral de la Junta de Andalucía que llevé a cabo en la Universidad Autónoma de Madrid, apoyada por el catedrático de Literatura Hispanoamericana Teodosio Fernández, y el tema que

---

<sup>6</sup> Milena Rodríguez Gutiérrez, “Introducción: ¿Por qué una antología de poetas cubanas?,” en *Otra Cuba secreta*, 39.

elegí fue el de las poetas cubanas; fue en ese momento cuando comencé un trabajo más serio en torno a estas autoras, sobre todo alrededor de las poetas del siglo XIX. Fueron dos años en los que tuve la posibilidad de investigar directamente en la Biblioteca de la AECID, que es la biblioteca que en España tiene una colección más amplia y relevante sobre América Latina. Encontré textos, antologías, poemarios, artículos críticos. Según leía a las poetas, y también a los críticos, iba dándome cuenta del valor de los textos, pero también de determinados prejuicios críticos, de las omisiones o los blancos que dejaba la crítica en torno a muchas autoras; insisto en que fundamentalmente en torno a las del XIX, pero también respecto a las del XX. En esos años descubrí la excelente edición de la poesía de Mercedes Matamoros, que acababa de publicar Catharina Vallejo en 2004 en Cuba,<sup>7</sup> que me permitió acceder a la obra de una autora mucho más interesante y rica que lo que nos dicen las antologías y los pocos estudios sobre su obra. Estuve investigando después en la magnífica Cuban Heritage Collection de la University of Miami, donde conté con el apoyo de Esperanza B. de Varona y Lesbia Varona; y también en Cuba, revisando materiales en varias bibliotecas, como la Nacional o el Instituto de Literatura y Lingüística; un trabajo hecho con muchas ganas y toda la precariedad que imponen las bibliotecas cubanas, donde apenas hay nada digitalizado, casi siempre tienen rotas las poquísimas fotocopiadoras e incluso te cobran por hacer fotos con tu propia cámara; por suerte, allí tuve la gran ayuda de mi madre, Virgen Gutiérrez, para la búsqueda de materiales. Fui madurando la idea de la antología; y dándole vueltas a cuestiones que me parecían esenciales y en las que me interesaba ahondar en el libro; menciono algunas de ellas: la gran significación de la obra de la controvertida Gertrudis Gómez de Avellaneda; la recuperación de textos y autoras del XIX, especialmente de la obra escasísimamente conocida de Mercedes Matamoros; en el siglo XX, por otra parte, me parecía fundamental recuperar textos de poetas exiliadas, apenas difundidos en la isla; algunos publicados en Cuba, como el mítico *La marcha de los hurones*, de Isel Rivero o el *Juego de damas*, de Belkis Cuza Malé; y otros editados en el exilio, como *Hemos llegado a Ilión*, de Magali Alabau,<sup>8</sup> o algunos textos de Nívaria Tejera. Algunos presupuestos que me guiaron en el trabajo fueron: el propósito de explorar esa tradición *otra* de la

<sup>7</sup> Mercedes Matamoros, *Obras, 1892–1906*, ed. Catharina Vallejo (La Habana: Ediciones Unión, 2004).

<sup>8</sup> Isel Rivero, *La marcha de los hurones* (La Habana: Imprenta C.T.C. Revolucionaria, 1960); Belkis Cuza Malé, *Juego de damas* (Cincinnati: Término Editorial, 2002); Magali Alabau, *Hemos llegado a Ilión* (Madrid: Editorial Betania, 1992).

poesía escrita por mujeres en Cuba (tradicción que para mí no anula la llamada *tradicción* por antonomasia); acercarme a la elaboración que ellas hacían de lo cubano (¿por qué se prestaba atención a tan pocas autoras en *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier, el ensayo canónico sobre la poesía cubana;<sup>9</sup> sólo dos poetas del XIX merecían estar allí? me preguntaba); mirar a la isla pero también al exilio y la diáspora, es decir a donde quiera que estuvieran las poetas cubanas; y por último, finalizar mi trabajo de investigación con la obra de Reina María Rodríguez, autora con una obra plenamente consolidada. En 2008 hablé de este proyecto a Pío Serrano, director de la Editorial Verbum, a quien agradezco su interés por el mismo. En 2009 la propuesta obtuvo una ayuda a la edición de la Dirección General del Libro del Ministerio de Cultura de España y gracias a esta circunstancia el libro pudo publicarse en 2011. Mi propuesta era editar dos volúmenes, con una muestra más amplia de textos; un volumen dedicado al siglo XIX y otro al XX, pero por razones económicas no pudo hacerse de ese modo. No obstante, creo que el resultado final consigue mi principal propósito: ofrecer una selección suficientemente amplia de la poesía cubana escrita por mujeres y poner en valor esta escritura.

**GREMELS:** ¿Cómo ves la situación de las poetas en el exilio desde una perspectiva de cambio?

**RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ:** Supongo que te refieres a si estas autoras van a ser publicadas, o reconocidas en Cuba a partir de estas nuevas circunstancias. Es una pregunta difícil de responder. Me parece que pasa lo mismo con las poetas del exilio que con los poetas; quizás, con la particularidad de que los olvidos suelen ser mayores cuando se trata de mujeres, sea en el ámbito de la poesía y la literatura o en cualquier otro. No es la primera vez que en Cuba se produce una situación de supuesto cambio. En los 90, con el llamado Período Especial, hubo cierta apertura en Cuba; quizás incluso mayor o más profunda que la actual en el ámbito de la cultura y la literatura, o al menos esa es mi impresión. En 1999, por ejemplo, Jorge Luis Arcos publicó *Las palabras son islas*, antología esencial de la poesía cubana del XX;<sup>10</sup> y la primera que en la isla incluyó nombres de autores del exilio, masculinos y femeninos, como Gastón Baquero, Eugenio Florit, José Ángel Buesa, Lorenzo García Vega, Herberto Padilla, José Kozer, Isel Rivero, Roberto Valero, Magali Alabau, Lourdes Gil, Iraida Iturralde, entre otros. En 2001 Efraín Rodríguez Santana publicó

<sup>9</sup> Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía* (La Habana: Universidad Central de Las Villas e Imprenta Úcar García, 1958).

<sup>10</sup> Ed. Jorge Luis Arcos, *Las palabras son islas: panorama de la poesía cubana del siglo XX (1900–1998)* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999).

la primera antología de Gastón Baquero en la isla; y Arcos editó también la primera de José Kozler. Cabría pensar que en todos estos años se debería haber normalizado, hasta donde es posible, la publicación de autores del exilio; pero lo cierto es que no es así. Sigue siendo arbitraria, enigmática y de impredecibles consecuencias, como muchas cosas en la isla. Y sigue habiendo autores totalmente prohibidos, como Reinaldo Arenas, Gustavo Pérez Firmat, o Antonio José Ponte. El año pasado, el escritor y periodista Carlos Velazco tuvo que renunciar como jefe de redacción de la revista UNIÓN por publicar a un escritor del exilio, Vicente Echerri. Volviendo a las poetas, te pongo un ejemplo reciente. En 2013, las poetas y críticas Ileana Álvarez y Maylén Domínguez editaron en Letras Cubanas una antología, *La catedral sumergida*, que es un panorama de la poesía cubana contemporánea escrita por mujeres, y que tiene, entre otros, el mérito de incluir a autoras de dentro y de fuera de la isla. Aunque sin duda hay nombres significativos (recuerdo ahora los de Lourdes Gil, Juana Rosa Pita, Carlota Caulfield, o Alexandra Molina), paradójicamente, algunos de los nombres más relevantes de las poetas del exilio están ausentes: Isel Rivero, Magali Alabau, Nivaria Tejera, Belkis Cuza Malé, o María Elena Cruz Varela. Es cierto que, en este caso, por lo que conozco, fueron las propias autoras las que rechazaron aparecer en el libro. Pero hay que entender que se trata de escritoras que sufrieron directamente la represión en la isla; la cárcel, incluso, en algunos casos. Al final, tenemos así una antología incompleta, con blancos muy notorios; pues nombres que no deberían faltar en una antología de la poesía cubana (sea o no de género) no están, por motivos que remiten a la política. Por mucho que se avance, por excelente propósito que tengan ciertos estudiosos y críticos, estas circunstancias anormales seguirán repitiéndose, no desaparecerán mientras el cambio siga siendo una especie de maquillaje en la cara de la isla; un hecho que no supone reflexión ni reparación hacia las víctimas; mientras Cuba, en fin, no sea un país verdaderamente democrático, como los demás; con un derecho real a la libertad de expresión y con editoriales verdaderamente independientes.

**GREMELS:** ¿De qué manera hacen el cambio y la apertura repensar las cuestiones del canon literario de Cuba, tanto desde una perspectiva del exilio como del género?

**RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ:** Bueno, como antes te he dicho, considero que el cambio y la apertura en Cuba son muy relativos, queda aún mucho camino. Pero pienso que el canon literario cubano tendrá modificaciones significativas cuando se produzca el verdadero cambio en la isla; pues se trata de un

canon muy marcado por lo político. Hay autores que probablemente desaparecerán, que saldrán del canon. Con respecto al exilio, creo que tendrá que haber una especie de debate, de diálogo intenso, por parte de los lectores y de la crítica, con los autores exiliados, vivos o muertos; algunos rechazados, otros desconocidos o muy mal conocidos en la isla. El canon interior tendrá que abrirse, como la isla, a esos escritores, hombres y mujeres, que hicieron su obra en otros lugares, que siguieron recordando, o no, desde esos sitios lejanos, la isla; que la añoraron o la maldijeron. Si lo cubano, entiéndase como se entienda, sigue teniendo un peso en el canon de la isla, y pienso que seguirá teniéndolo de algún modo, hay escritores del exilio que no podrán faltar en ese canon cubano del siglo XXI, ese canon que imagino plural, permeable, diverso: Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, Gustavo Pérez Firmat, Abilio Estévez, Antonio José Ponte; y entre las poetisas, Isel Rivero, Magali Alabau, Lourdes Gil, Damaris Calderón. Habrá, sin duda, otros nombres.

**GREMELS:** En tu poema “Preguntas desde el otro lado de la cocina”, la primera estrofa dice:

Cuál es la temperatura de un país  
 Cuánta sal hay que echarle,  
 o cuánta azúcar,  
 para que esté en su punto?

Me hizo pensar: ¿Cuándo estará Cuba “en su punto”?

**RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ:** Es difícil decir cuándo estará Cuba “en su punto”. Yo, al menos, no puedo decirlo y me temo que casi nadie puede saberlo. Por otra parte, te agradezco que recuerdes este poema mío. Siempre me ha gustado el juego entre poesía y cocina. Hago otro intento de acercarme a esta relación, de otra manera, en el poema “El pan nuestro de cada día”,<sup>11</sup> incluido en mi primer libro. La cocina, pienso, es una metáfora muy interesante para la literatura, para la poesía, para el conocimiento. Ya lo decía Sor Juana: “Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito”. Pero prefiero no comentar mis propios versos; eso queda para los lectores.

<sup>11</sup> En: Milena Rodríguez Gutiérrez, *El pan nuestro de cada día* (Granada: Universidad de Granada, 1998).

## Preguntas desde el otro lado de la cocina

¿Cuál es la temperatura de un país?  
 ¿Cuánta sal hay que echarle,  
 o cuánta azúcar,  
 para que esté en su punto?  
 ¿Debe hervir un país  
 o debe cocinarse a fuego lento?  
 Y sobre todo, quién se atreve  
 a probarlo y decir:  
 – Está ya listo.  
 Traigan sus platos, por favor,  
 y buen provecho.<sup>12</sup>

\*

\*\*

## Cuba

Cuba es ese instante eterno en el que no supe quedarme. Cuba es esa mansa costumbre de cuatro letras que uno no se puede sacar de dentro, que repite cada día, como repite el gesto de andar, o de quedarse solo, o de mirar la lluvia cuando cae. Cuba es el otro lado del laberinto, o el laberinto mismo, o el hilo que nos lleva a él, o a ninguna parte. Cuba es el mar con alma, dolido, con más azul del que puede resistir, con más olas que las que puede mover: Cuba-isla. Cuba-niña perdida. Cuba-casa solitaria. Cuba-viuda triste. Cuba es ese pedacito de sol en el que todos están durmiendo. Cuba es el sueño grandioso de un hombre pequeñito, sin más voz que su voz, sin más brazos que sus brazos, sin saber ya qué inventar para tenerla toda, para rodearla entera, para poder subir hasta su nombre.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Rodríguez Gutiérrez, *El otro lado*, 64.

<sup>13</sup> Rodríguez Gutiérrez, *El otro lado*, 65.





## Bailando con el enemigo/Tanz mit dem Feind

William Navarrete (París)

**PALABRAS CLAVE:** Cuba; relato; diáspora cubana; París **SCHLAGWÖRTER:** Kuba; Erzählung; kubanische Diaspora; Paris

### Bailando con el enemigo

Se habían escapado de la República bananera de San Pancracio. Nativos de aquel insignificante territorio en la ruta de los huracanes, otro indicador les unía: no conocieron allí más gobierno que el de la siniestra familia y, en su cúspide, La Momia. Con cien años cumplidos había enterrado ya a todos sus colaboradores, e hijos. Y empezaba a enterrar también a los nietos y bisnietos de los primeros, incluso, a los propios.

Casi la mitad de los pancracianos había tomado, por vías disímiles e insospechadas, el camino del éxodo. No era aquel exilio un vivero militante como en la época en que un apuesto joven –ahora convertido en longevo incómodo– era el espolón de proa del marxismo en el Tercer Mundo. No. Los pancracianos que habían escapado cuatro y cinco décadas después de aquella gesta medio borrosa en la memoria de todos, detestaban secretamente a La Momia, pero evitaban pensar en ella. Iban y venían entre la república bananera y el país en donde vivían con la misma indiferencia con que asistían al gimnasio del barrio o al salón de belleza. Si de algo podía jactarse La Momia era de que por cansancio, inercia o quizá autodefensa, sus crímenes más abyectos, su poder hegemónico, la destrucción de un pueblo, y todo lo malsano y nefasto de su eterno gobierno, iba quedando en las páginas del olvido. Cansada de la misma cantaleta, despiadada como suelen ser los jóvenes de hoy, las dos últimas generaciones de pancracianos no querían oír hablar de política. A nadie le interesaba quién y cuánto tiempo gobernaría en aquella tierra perdida. Y si alguien –casi siempre extranjero– preguntaba si no estaban harto de ser los títeres de una patética pantomima, ofrecían por invariable respuesta: “San Pancracio es diferente, no necesita otro gobernante que el elegido por el destino.”

<sup>o</sup> También publicado en: *Hojas necias* 2 (2014), 21–5. Traducción de Andrea Gremels.

La fiestecita pretendía matar el aburrimiento del sombrío invierno de París. Una pancraciana afable, a la que le daba lo mismo que La Momia gobernase cien años más, recibía en su casa. Le decían Bibiblu y sólo deseaba vivir tranquila, resolver sus necesidades en donde único le pareció posible, o sea, lejos de las trabas y prohibiciones impuestas por la La Momia y su familia tentacular. En ese punto –en el de la familia– todo el mundo sabía que a lo largo de la historia habían existido familias patricias, familias imperiales, familias políticas e, incluso, oligárquicas. La de San Pancracio era un tipo inédito: la familia “momial”, imperturbable e indestructible, omnipresente y, a veces, invisible. Saberlo, no remediaba tampoco nada.

Los momiales, también llamados así por pertenecer al frondoso árbol genealógico de La Momia, como los virus ocultos que la ciencia no logra detectar, formaban un ejército de nietos, bisnietos y tataranietos del endiablado monstruo. Como camaleones fundidos en la masa se cambiaban el apellido patriarcal. Así nadie podía emparentarlos con La Momia y sus hermanos, las nonagenarias Semimomias. ¡Menos las policías secretas, las aduanas o la Interpol! Lo hacían además por precaución, no fuera a ser que algún pancraciano lúcido de los pocos que quedaban, los reconociese y les echase en cara el daño y las calamidades de que eran responsables sus abominables abuelos.

Cinco de los invitados a la fiestecita de Bibiblu y de su esposo Guillaume, se encontraron por casualidad a la salida del metro. Los anfitriones alquilaban un apartamento en una torre con vista al Sena, un edificio extrañísimo, tipo laberinto. Para llegar al piso sexto en que vivían había que subir primero en ascensor al doce, bajar por las escaleras al diez, tomar otro ascensor hasta el cuarto y, por último, subir a pie dos plantas más por unas escaleras que daban al callejón sin salida del pasillo en que se hallaba, finalmente, el apartamento.

– ¡Joder, el hijoeputa que diseñó esta mierda estaba enganchado hasta los cojones!, se quejó un español que estaba con uno de los pancracianos invitados.

– ¡Ese fumaba yerba de primera!, añadió su pareja.

En el minotáurico edificio ninguna de las veinte escaleras conectaba más de tres pisos a la vez, sino que morían en pasillos sin otra escapatoria que la puerta de los apartamentos.

En aquella construcción helicoidal sucedían cosas extrañas. Los vecinos se quejaban de que los ascensores se ponían en marcha de madrugada sin que nadie accionase los botones. Los más antiguos aseveraban que el casta-

ño que se veía delante del ventanuco del encargado, se hallaba antes, en los inicios del edificio, colindando con la gran reja de entrada al jardín. Muchos dudaban del pobre hombre y era ésa la razón por la que ahora se veía en el mural del vestíbulo una fotografía ampliada del castaño en el sitio indicado por el guardián.

Al vernos llegar sudorosos, a pesar de los grados bajo cero, y con las lenguas como corbatas, Bibblue y su novio químico, nos confesaron que a ellos les había costado un mes aprenderse el camino hasta la puerta del piso.

– ¡Imagínense que cuando regresamos con un traguito de más preferimos dormir en el jardín!

Y, en efecto, eso aclaraba el misterio de las tiendas de campaña plantadas fuera por algunos vecinos hartos de buscar durante toda la noche las puertas de sus casas cuando regresaban de la calle borrachitos.

Eso sí, la vista del mítico río parisino desde el apartamento era cosa de catálogo turístico.

– De noche, querido, de noche, corrigió Bibblue al oír el comentario. De día verás deprimentes chimeneas, puentes y carreteras ... una película futurista en cuarta dimensión.

– ¿En cuarta dimensión?, preguntó Rubier, novio del mencionado gallego y, para más señas, banquero.

– Mi 'jo, el humo, el ruido y la ventolera que entra por esa ventana es la cuarta dimensión. Si quieres comprobarlo saca la cabeza y me dirás – y en vez de mirar para Rubier respondió mirando a Mario quien había llegado también con el grupito.

– ¡Ayyymmm!, exclamó una pintora treintipiconica, invitada como los restantes, que sólo sabía decir “ayyyymm”, prolongando la y griega y declinándola con la boca cerrada en emes similares al mugido de una vaca.

A Mario no le daba ninguna gracia verse en aquella encerrona. En caso de incendio la única solución era lanzarse por el ventanal, como cuando las escenas patéticas del fuego devorador de las Torres Gemelas de Nueva York. Quien pretendiera encontrar la salida, en medio de una situación de pánico, estaba jodido. De allí se salía, si acaso, calcinado; a lo sumo, asado, el tiempo de dar con la escalera correcta o el ascensor adecuado. Tal vez por esa idea Mario presintió que no todo saldría bien durante aquella fiesta, un peligro acechaba.

Prefería reunirse poco con pancracianos. Llegar tan lejos y chapotear en las aguas del pasado no era lo de él. Además, le molestaba la indiferencia

de casi todos ante la situación catastrófica del país abandonado. Ni La Momia ni su familia tenían, a sus ojos, perdón. Por culpa de ellos su hermano había muerto en el intento de escapar de aquel infierno y, poco después, su padre caía en una de las absurdas campañas militares emprendidas por La Momia en África. Al quedar las familias diezmadas por guerras expansionistas y éxodos frustrados, no eran muchos los pancracianos que la parentela no estuviera desperdigada por el mundo. Sus tíos, primos y seres queridos vivían en los cinco continentes, en ciudades distantes. El viejo tirano y sus secuaces habían desbaratado la más sagrada de un país: la familia, e incluso la propia, ya que muchos de los hermanos, sobrinos, hijos y nietos momiales habían optado por rehacer sus vidas lejos de su Poder. Para Mario todo aquello era imperdonable.

Con el grupito del metro llegó también La Jabalí y su nuevo novio, al que enseguida pusieron el mote de Príncipe Charmant, por ser idéntico al rubio grandulón del dibujo animado *Shrek*, con idénticas motas de pelo a ambos lados, estilo años sesenta. Al igual que los príncipes de cuentos de hadas parecía bobalicón, el tipo “grande por gusto”, que cree haber venido a la tierra a hacer el bien, a combatir dragones malvados, o despertar a princesas vírgenes del letargo y toda esa mojonera. La Jabalí lo sabía, aunque lo conservaba a la espera de encontrar algo mejor. La apodaban así porque vivía en una recóndita montaña de los Alpes, sin un vecino a tres kilómetros a la redonda. Los jabalíes rondaban de noche su propiedad, escarbaban buscando raíces, lo revolvían todo y levantaban montañas de tierra. Todas las mañanas, pala en mano, tenía que nivelar el terreno que las temibles bestias destruían. Y tanto la habían oído contar sus heroicas batallas contra los jabalíes –o más bien contra los efectos que la piara provocaba– que terminaron llamándola igual que los causantes de su eterna pesadilla.

Otros pancracianos –cabe aclarar que el gentilicio podía ser también pancracense o sanpancraciano– se hallaban entre los invitados. En total sumaban catorce. Los otros ya estaban en casa de la Bibibleu cuando los del metro llegaron.

Formaban un público variopinto, gente que tal vez nunca se hubiera reunido, pero que en el contexto de París lo hacían porque las barreras de edades, profesiones, orígenes y otros escrúpulos desaparecían con la distancia. Entre ellos, por ejemplo, se encontraba una puta fina de brazos de su viejo verde al que nadie le hacía el menor caso. Era uno de esos viejos babosos que cada tres meses toman un avión rumbo a San Pancracio –o a sitios similares– en

busca de presas tiernas que le den placer y le cuesten poco. No era esa, en realidad, la razón por la que había quedado apartado, sino porque no hablaba ni media palabra de español. Que fuera viejo, cazador de putas, descarado, zorro, mafioso, ladrón o pedófilo, a esta altura del desmadre, daba lo mismo. Lo insoportable era comunicar entre ellos en francés o pasar la noche traduciéndole.

Se había perdido la cuenta de los años –casi la edad de La Momia– que los pancracianos reñían a propósito de lo mismo: cómo sacar a San Pancracio del marasmo que lo situaba entre los países más atrasados del orbe. Cómo sacarlo, pero sin evocar nunca, por supuesto, el mal mayor. Había empezado el temita de siempre, se acaloraban los ánimos, que si lo mejor era esto, o aquello, o lo de más allá, que si para salir del medioevo en que estaban había que prenderle fuego a todo, o montar una pira gigante de sacrificio a los dioses africanos tan a la imagen del atraso del país, cuando Bibiblué, temiendo que la fiesta se le arruinara, gritó “¡Silencio!”.

– ¡Dejen eso, señores! Vinimos a pasarla bien y a despejar. Olviden el tango y canten bolero, que aquello es lo que es y aquí todo el mundo sabe que no tiene remedio.

Y acto seguido puso *Añoranza por la conga*, de Ricardo Leyva, también llamada la conga de Micaela, y todos, incluido el Príncipe Charmant –quien parecía una espiga despelusada pataleando con su bocaza abierta como unas fauces dispuestas a engullirnos a todos–, ocuparon el medio del salón transformado en pista y empezaron a remenearse con aquella música que causaba furor en las discotecas pancracianas.

– El cabrón príncipe se parece a Kermit the frog, el sapo de los Muppets, cuando baila.

– ¡De tranca el socio!, respondió La Jabalí a Mario, como disculpándose de haberlo traído a la fiesta.

– Con tal de que no me dé un manotazo, se quejó Guillaume el químico en lo que se alejó de aquellos brazos que se agitaban como aspas de un molino imparable.

– ¡Ayyyymmm!

Estaba también un académico aburrido, de esos que ocultan su falta crónica de talento detrás de tesis indigestas o libros ilegibles repletos de citas pseudocultas que nadie lee y que ni ellos mismos entienden. También, un actor que había perdido fuelle como tal y en París no le quedó otra que cantar salsa en un bar de mala muerte en el barrio de la Bastilla. Por último, una

parejita: él no pasaba de los cuarenta y ella debía rondar los treinta. Todos pancracianos, obvio.

La parejita llamó inmediatamente la atención de Mario. Se mantenía discreta, ambos esquinados del otro lado del mesón que separaba la cocina de la gran sala. Sobre la mesa la dueña había dispuesto fuentes con ensalada fría, tabulé libanés con añadido de aguacate, hojas de *croustillants* rellenos de arroz con pollo, *quiches* de masas de cerdo, *soufflé* de yuca con queso fundido, *fondant* de mamey, y otros condumios pancracianos con innegable empaque francés. Le pareció curioso que, de los dos, ella fuese la más retraída, que permaneciese sin dirigirle la palabra a nadie, excepto a los dueños de la casa, muy de vez en cuando. Bibi blue no la conocía realmente. La cosa venía por Guillaume el químico, quien era socito del novio, criados en el mismo barrio, y alumnos del mismo colegio. El tipo, según dijo alguien luego, se dedicaba a coleccionar fotografías antiguas.

– ¿Y de eso vive?, le preguntó Mario a Guillaume el químico.

– Y yo qué sé. Pregúntale tú.

Salvo lo antes dicho no había pasado nada de anormal. O tal vez sí... el hecho, por ejemplo, de que Rubier saludara a la misteriosa parejita con cierta frialdad, un saludo casi eléctrico, como si quisiera decirle “les saludo porque no me queda otra, pero no quiero mucha juntadera con ustedes”. Mario creyó que todo podía ser obra de su imaginación y le restó importancia, a pesar de que Rubier se retiró con toda intención hacia el lado opuesto del salón, lo más lejos posible de ellos.

Después de mucha brincadera, de cantar canciones, y hacer chistes, la fiesta entró en la fase en que el entusiasmo decaía. En San Pancraccio hubieran bailado como trompos toda la noche; en París, ya sea por la falta de sol, el estrés de la gran ciudad, el ritmo de la vida o la agresividad ambiental, la falta de vitalidad era evidente.

De puro aburrimiento Mario, echado en el sofá, decidió hablarle por primera vez a la muchacha que tanto lo intrigaba. Después de preguntarle si era de San Pancraccio, si estaba de paso en París y de obtener afirmaciones lacónicas, se enteró de que había venido a hacer un cursillo de fin de estudios en la casa madre de Chanel, la de la rue Cambon.

– ¡Chanel! ¡Rue Cambon!, exclamó Mario extrañado y admirado de que alguien hubiese entrado en la meca de la alta costura nada más y nada menos que en París, viniendo de donde venía ella. ¡Un cursillo de diseño de modelos en donde laboraban las famosas *petites mains* de aquella prestigiosa marca!

La chica era delicada, sus modales exquisitos, sonreía diplomática y prestaba atención cuando le hablaban. Mario la sondeó un poco más pero no obtuvo respuestas concretas, ni opiniones sobre tema alguno. Daba la impresión de que esperaba que del cielo cayera una aprobación antes de dar cualquier respuesta. Intentó llevar entonces la conversación hacia el ámbito de San Pancracio. Sólo obtuvo evasivas, respuestas esquivas, comentarios vagos de que vivía en un barrio de la antigua clase media y alta de la capital bananera, aunque en aquella ciudad decadente cualquier barrio era ya lo mismo. Había estudiado en una escuela común y corriente, con lo cual parecía mucho más extraño que hubiese podido conseguir semejante cursillo.

Aquello fue todo lo que Graciela reveló. De costumbre los pancracianos lo cuentan todo, sin necesidad de que les pregunten nada. La exquisita candidata a modista le causaba asombro. Ni siquiera ostentaba una de esas prendas llamativas, a veces copias de Cartier o de Hermès compradas a los vendedores ambulantes africanos, que suelen exhibir muchos de los que vienen de allá. Lo que llevaba era de buen gusto, sobrio, de calidad sopesada, nada exagerado ni espavientoso.

Entonces Mario pidió permiso al novio y la invitó a bailar. Pasaban una bachata amerengada, por momentos cadenciosa y, en otros, trepidante. Graciela se dejaba llevar muy bien, sus movimientos eran perfectos. Cuando pusieron una cumbia supo cambiar de ritmo inmediatamente, lo mismo que con el reggaetón que le siguió. En ninguna de las piezas se remeneó, ni dio cadera como hacían desde algún tiempo las pancracianas. Al contrario, parecía flotar. Mario había visto que así bailaban, en las películas de antaño, las señoritas de la buena sociedad. Poco a poco, a medida que fueron entrando en confianza, sintió que se desvanecía toda su aprehensión con respecto a la parejita. Se felicitaba incluso por haber roto el hielo que parecía separar a Graciela de todos los invitados a aquella fiesta. Poco importaba que el novio les vigilara con el rabillo del ojo. De todas formas no pretendía otra cosa con ella que charlar y bailar sincronizados.

Eran ya las tres de la madrugada cuando el mismo grupito del metro se puso de acuerdo para retirarse. Los otros se habían marchado ya y sólo quedaban, además de los anfitriones, Graciela y su novio. Aunque la pareja no tomaría el metro con ellos caminaron juntos hasta la esquina en que se hallaba la estación. Allí se despidieron y quienes habían llegado juntos se adentraron en las galerías del transporte subterráneo.

Ya estaban los cinco sentados en el vagón cuando Rubier, extrañado de que Mario estuviese tan radiante, le preguntó, casi a boca de jarro, si sabía quién era aquella muchacha con quien había estado bailando buena parte de la noche. Mario, seguro de que sus temores habían sido infundados, le dijo que no tenía la más mínima idea y añadió que pocas veces había sentido tanta sincronía con una compañera de baile, que si no hubiese estado el novio presente probablemente se le hubiese declarado.

Entonces, vio a Rubier esbozar una sonrisa de desconcierto y mueca en lo que arqueaba las cejas.

– Es la nieta de La Momia, amigo. Lo siento, pero no podía prevenirte. Estaba seguro de que ignorabas quién era.

\*

\*\*

## Tanz mit dem Feind

Sie waren der Bananenrepublik Sankt Pankratius entkommen. Einheimische dieses unbedeutenden Territoriums, das auf der Route der Orkanstürme lag. Und ein weiterer Wegweiser vereinte sie: Sie hatten dort nichts anderes gekannt als die Regierung einer verhängnisvollen Familie – und auf ihrem Gipfel: die Mumie. Nach hundert eingelösten Jahren hatte sie schon alle ihre Kollaborateure und Kinder zu Grabe getragen. Und sie begann nun auch ihre Enkel und deren Urenkel und noch dazu ihre eigenen Angehörigen zu beerdigen.

Fast die Hälfte der Pankratianer hatte in unterschiedliche und unverdächtige Richtungen den Weg des Exodus eingeschlagen. Jenes Exil war kein militanter Kern wie zu der Zeit, als ein berühmter junger Mann – der sich jetzt in einen langlebigen Störenfried verwandelt hatte – zur starren Gallionsfigur der dritten Welt wurde. Nein. Die Pankratianer, die vier oder fünf Jahrzehnte nach dieser ihnen als halb verschwommen im Gedächtnis gebliebenen Heldentat entflohen waren, verachteten insgeheim die Mumie, aber sie vermieden es, an sie zu denken. Sie kamen und gingen zwischen der Bananenrepublik und dem Ort, wo sie jetzt wohnten, mit derselben Gleichgültigkeit, mit der sie ins Sportstudio ihres Stadtteils oder in den Schönheitssalon gingen. Wenn die Mumie mit etwas prahlen konnte, dann damit, dass ihre niederträchtigsten Verbrechen, ihre Vormachtstellung, die Zerstörung eines Volkes, und all das Unverträgliche und Unheilvolle ihrer Herrschaft dabei war, aus Erschöpfung, Trägheit oder vielleicht aus Selbstschutz auf den



Buchseiten des Vergessens zu verblassen. Erschöpft von diesem ganzen Herumgerede, erbarmungslos wie die Jugend von heute eben so ist, hatten die letzten Generationen der Pankratianer es satt, von Politik reden zu hören. Niemanden interessierte es, wer wie lange auf jenem verlorenen Stück Erde weiterherrschen würde. Und wenn einer, meistens aus dem Ausland, fragte, ob sie nicht genug davon hätten, die Hampelmänner dieses erbärmlichen Kasperletheaters zu sein, gaben sie stets die gleiche unabänderliche Antwort: „Sankt Pankratius ist eben anders, es braucht keinen anderen Herrscher als den vom Schicksal erwählten.“

Die kleine Feier sollte die Langeweile des trübsinnigen Pariser Winters vertreiben. Eine gesellige Pankratianerin, der es egal war, ob die Mumie noch hundert Jahre weiter regieren würde, lud zu sich nach Hause ein. Sie wurde Bibiblu genannt und wollte nur in Ruhe leben und einfach dort, wo es möglich war, ihren Bedürfnissen nachgehen, das heißt fernab von den Verstrickungen und Verboten, die ihr die Mumie und ihre Tentakelfamilie auferlegten. An diesem Punkt – dem der Familie – waren sich alle einig, dass es im Lauf der Geschichte immer schon Patrizierfamilien, imperiale Dynastien, politische und sogar oligarchische Sippschaften gegeben hatte. Die aus Sankt Pankratius war ein noch nie da gewesener Schlag: die Mumienfamilie, unerschütterlich und unzerstörbar, allgegenwärtig und manchmal auch unsichtbar. Das zu wissen, versprach allerdings auch keine Abhilfe. Die Mumianer, die auch deswegen so genannt wurden, weil sie zum buschigen Stammbaum dieser einen Mumie gehörten, bildeten ein Heer aus Enkeln, Urgroßenkeln und Ururgroßenkeln dieses teuflischen Monsters, so wie diese böartigen Viren, die von Wissenschaftlern nicht erkannt werden können. Wie Chamäleons, die in ihrer Umgebung aufgehen, änderten sie ständig ihren väterlichen Nachnamen. So konnte niemand ihre Verwandtschaft zur Mumie und ihren Brüdern, den neunzigjährigen Halbmumien, feststellen. Nicht einmal die Geheimdienste, der Zoll oder Interpol! Das war auch eine Vorsichtsmaßnahme, damit nicht noch irgendein hellsichtiger Pankratianer, einer von den wenigen, die noch übrig geblieben waren, sie erkennen und ihnen das Unheil und die Katastrophen ins Gesicht schleudern würde, die ihre verabscheuenswerten Großväter zu verantworten hatten.

Fünf Gäste, die Bibiblu und ihr Mann Guillaume zu ihrem Fest eingeladen hatten, trafen sich zufällig am Ausgang der Metro. Die Gastgeber wohnten zur Miete in einem Appartement in einem Palais mit Blick auf die Seine. Ein äußerst eigentümliches Gebäude, labyrinthartig. Um in den sechs-

ten Stock zu gelangen, wo sie wohnten, musste man erst mit dem Fahrstuhl in den zwölften hochfahren, dann die Treppen bis in den zehnten heruntergehen, um dort einen anderen Fahrstuhl in den vierten zu nehmen, und schließlich noch zwei Stockwerke hochzulaufen, auf einer Treppe, die zu einer ausweglosen Gasse von Gängen führte, an dessen Ende sich dann endlich die Wohnung befand.

– Verdammt noch mal, der Schweinehund, der diesen Mist entworfen hat, war doch bis obenhin zugedröhnt!, schimpfte ein Spanier, der zu einem der eingeladenen Pankratianer gehörte.

– Der hat Kraut vom Feinsten geraucht!, bemerkte sein Partner.

In dem minotaurischen Gebäude verband keine der zwanzig Treppen mehr als drei Stockwerke miteinander, vielmehr verschwanden sie in den Gängen ohne anderen Ausweg als zu den Türen der Wohnungen.

Aufgrund jener propellerartigen Bauweise ereigneten sich seltsame Dinge. Die Nachbarn beschwerten sich, dass die Fahrstühle im Morgengrauen losfuhren, ohne dass jemand den Knopf betätigt hätte. Die am längsten dort wohnten, behaupteten, dass die Kastanie, die man vor dem Hinterfenster des Hausmeisters sah, zuvor am Vordereingang des Gebäudes gestanden hatte, an das große Gitter zum Garten hin angrenzend. Viele trauten dem armen Mann nicht, und daher konnte man nun an der Wand des Foyers, an der durch den Nachwächter angewiesenen Stelle, eine großflächige Fotografie der Kastanie betrachten.

Als sie uns trotz der Minusgrade schwitzend und mit heraushängenden Zungen ankommen sahen, gestanden Bibiblue und ihr Freund der Chemiker, dass sie einen ganzen Monat gebraucht hatten, um sich den Weg bis zur Tür auf dem Stockwerk einzuprägen.

– Stellt Euch nur vor, wenn wir nach einem Gläschen Wein nach Hause zurückkamen, hätten wir am liebsten im Garten übernachtet!

Und tatsächlich, dies erklärte das Mysterium der vielen Zelte, die von einigen Nachbarn draußen aufgestellt worden waren, weil sie es satt hatten, die ganze Nacht über die Türen ihrer Wohnungen zu suchen, wenn sie ein wenig angetrunken nach Hause kamen. Allerdings war der Blick auf den mythischen Pariser Fluss von der Wohnung aus eine Sache, die aus einem Tourismuskatalog hätte stammen können.

– Nachts erst, mein Lieber, nachts, hakte Bibiblue ein, als sie den Kommentar hörte. Tagsüber siehst Du nur deprimierende Schornsteine, Brücken und Straßen ... ein futuristischer Film in vierter Dimension.

– In vierter Dimension?, fragte Rubier, der Freund des bereits erwähnten Galiziers und offenbar auch noch Banquier.

– Mein Kleiner, der Rauch, das Geräusch der Windstöße, die durch dieses Fenster hereinkommen, das ist die vierte Dimension. Wenn Du es ausprobieren möchtest, häng mal Deinen Kopf heraus und sag mir Bescheid – und anstatt Rubier dabei anzuschauen, antwortete sie mit Blick auf Mario, der auch in unserer Grüppchen angekommen war.

– Äääähmmm!, rief eine paarunddreißigjährige Malerin, eingeladen wie wir übrigen, die nur „ääähmmm“ sagen konnte, das „ä“ ausdehnend und es mit geschlossenem Mund wie den Buchstaben „m“ aussprechend, so dass es sich wie das Muhen einer Kuh anhörte.

Mario gefiel es gar nicht, sich in dieser Falle wiederzufinden. Im Falle eines Brandes wäre die einzige Lösung, sich aus dem Fenster zu stürzen, wie in den pathetischen Szenen vom die Zwillingstürme verschlingenden Feuer in New York. Wer in solch einer Paniksituation den Ausgang zu finden beabsichtigte, war am Arsch. Von dort kam man, wenn überhaupt, verbrannt heraus; oder nicht zuletzt gegrillt, wenn man sich noch die Zeit nähme, die richtige Treppe oder den passenden Fahrstuhl zu finden. Vielleicht hatte Mario deswegen eine Vorahnung, dass nicht alles gut auf der Feier laufen würde, irgendeine Gefahr lauerte.

Eigentlich zog er es vor, sich nicht so oft mit Pankratiern zu treffen. Von so weit her zu kommen und immer in den gleichen Gewässern der Vergangenheit herumzuwatn, war nicht so sein Ding. Außerdem störte ihn die Gleichgültigkeit all dieser Leute angesichts der katastrophalen Situation in dem von ihnen verlassenen Land. Weder der Mumie noch ihrer Familie war seiner Meinung nach zu verzeihen. Sie waren Schuld, dass sein Bruder bei dem Versuch, dieser Hölle zu entkommen, gestorben war. Kurze Zeit später fiel sein Vater in einer dieser absurden militärischen Kampagnen, die die Mumie in Afrika unternahm. Betrachtete man die durch Expansionskriege und frustrierte Auswanderungen dezimierten Familien, so gab es nicht mehr viele Pankratiener, deren Verwandtschaft nicht überall in der Welt verstreut gewesen wäre. Seine Onkel, Cousins und alle, die ihm am Herzen lagen, lebten auf fünf Kontinenten, in allen möglichen Städten. Der Tyrann und seine Anhänger hatten das Heiligste ihres Landes zerstört: die Familie, sogar ihre eigene, denn viele Mumienbrüder, neffen, -söhne und -enkel hatten sich dazu entschieden, ihr Leben weit weg vom Machtbereich der Mumie einzurichten. Für Mario war all das einfach unverzeihlich.

Mit der Gruppe aus der Metro kamen auch das Wildschwein und sein neuer Freund an, den man sofort mit dem Spitznamen Prinz Charming versah, da er genauso aussah wie der große Blonde in dem Zeichentrickfilm *Shrek*, sogar mit den gleichen Koteletten auf beiden Seiten, Siebziger-Style. So wie die Prinzen in den Märchen schien er ein Dummkopf zu sein, einer vom Typ „Gernegroß“, der denkt, auf die Erde gekommen zu sein um Gutes zu tun, böse Drachen zu bekämpfen, jungfräuliche Prinzessinnen aus ihrer Lethargie zu erwecken und all dieser Scheißkram. Das Wildschwein wusste das, und doch blieb er bei ihm, während er auf etwas Besseres wartete. Sie nannten ihn so, weil er in einem entfernten Gebirge der Alpen wohnte, im Umkreis von drei Kilometern kein Nachbar. Die Wildschweine umzingelten nachts sein Eigentum, sie scharrteten nach Wurzeln, sie pflügten alles um und nahmen ganze Berge von Erde mit. Jeden Morgen musste er mit dem Spaten in der Hand die Hügellandschaft wieder einebnen, die die furchtbaren Bestien hinterlassen hatten. Und sie hatten ihn so oft von seinen heldenhaften Schlachten gegen die Wildschweine – oder eher gegen das Ausmaß an Verheerung, das die Herde angerichtet hatte – erzählen hören, dass sie ihn schließlich genau so nannten wie die Verursacher seiner ewigen Alpträume.

Zu den Eingeladenen gehörten auch noch weitere Pankratianer – anzufügen ist noch, dass sie auch Pankratianten oder Sankt Pankratianer genannt werden könnten. Zusammen waren sie vierzehn. Die anderen waren schon in Bibiblues Wohnung, als die Metro-Gruppe ankam.

Sie waren ein buntes Völkchen, Leute, die sich anderswo wahrscheinlich nie zusammengefunden hätten, aber im Pariser Umfeld taten sie es, weil durch die Distanz die Grenzen des Alters, des Berufs, der Herkunft und alle anderen Skrupel aufgehoben wurden. Zwischen ihnen befand sich zum Beispiel eine hübsche Prostituierte im Arm ihres grünlichen Alten, dem niemand auch nur die geringste Aufmerksamkeit schenkte. Er war einer dieser geifernden Altherrentypen, die alle drei Monate einen Flug nach Sankt Pankratien – oder zu ähnlichen Orten – nahmen, auf der Suche nach einer zarten Beute, die sie befriedigen sollte und wenig kostete. Aber nicht deswegen blieb er am Rande, sondern weil er nicht ein einziges Wort Spanisch sprach. Ob er nun alt, ein Nuttenjäger, unverfroren, ein mafioser Fuchs, Dieb oder Pädophiler war, spielte zu diesem Zeitpunkt des Durcheinanders auch keine Rolle mehr. Das Unerträgliche war nur, dass sie unter sich auf Französisch sprechen mussten, beziehungsweise die ganze Nacht am Hin- und Herübersetzen waren.

Er hatte die Zahl der Jahre vergessen – sie entsprach fast schon dem Alter der Mumie – die die Pankratianer bereits regierten, immer mit der gleichen Absicht: Wie man Sankt Pankratien aus dem Stillstand befreien könnte, durch den es zu einem der zurückgebliebensten Ländern der Erdkugel zählte. Wie das Land befreien, natürlich nie, ohne dabei das Schlimmste zu beschwören. Das immerwährende Thema hatte also schon begonnen, die Gemüter erhitzten sich: Ob das Beste dies sei, oder jenes, oder etwas ganz anderes darüber hinaus, oder ob man alles anzünden sollte, um aus diesem Mittelalter herauszukommen, oder einen riesigen Scheiterhaufen bauen als Opfergabe für die afrikanischen Götter, die doch genau der Rückständigkeit des Landes entsprachen. Da schrie Bibiblu aus Angst, die Party würde komplett den Bach heruntergehen: „Ruhe!“

– Aufhören, Herrschaften! Wir sind zusammengekommen, um eine gute Zeit zu haben und uns zu amüsieren. Vergesst den Tango und fangt an, Boleros zu singen, denn dort ist es, wie es ist, und hier weiß alle Welt, dass es ja doch nichts hilft.

Und sofort spielte sie Ricardo Leyvas *Añoranza por la conga*, auch „Michaelas Conga“ genannt, und alle, sogar Prinz Charming – der aussah wie eine zerrupfte Ähre, wie er da herumstakste, den Mund zu einem Schlund geöffnet, der bereit zu sein schien uns alle aufzufressen – nahmen die Hälfte des Wohnzimmers ein und verwandelten es in eine Tanzfläche, und sie begannen, sich zu der Musik, die derzeit in den pankratianischen Diskotheken für Stimmung sorgte, hin- und herzubewegen.

– Diese Drecksau von Prinz sieht aus wie Kermit der Frosch, diese Muppetkröte, wenn er tanzt.

– Der Gute zappelt ganz schön ab, antwortete das Wildschein Mario, als ob er sich dafür entschuldigen wollte, dass er ihn zur Party mitgenommen hatte.

– Dass er mir bloß keine verpasst, beschwerte sich Guillaume der Chemiker, indem er sich von jenen Armen entfernte, die sich unaufhörlich wie die Flügel einer Windmühle umherdrehten.

– Äääähmmm!

Da war auch noch ein fader Wissenschaftler, einer von denen, die ihre chronische Talentlosigkeit hinter unverdaulichen Schriften oder unlesbaren, mit pseudogebildeten Zitaten vollgestopften Büchern versteckten, die eh keiner las und die sich nicht mal ihnen selbst erschlossen. Und ein Schauspieler, dem die Luft ausgegangen war und dem in Paris nichts anderes

übrig blieb, als in einer zwielichtigen Bar in der Nähe der Bastille Salsalieder zu singen. Nicht zuletzt noch ein Pärchen: er ging so auf die Vierzig zu und sie war um die Dreißig. Alles Pankratianer, klar.

Das Pärchen weckte gleich Marios Aufmerksamkeit. Sie waren zurückhaltend und blieben beide auf der anderen Seite, in einer Ecke des Esszimmers, das die Küche vom Wohnzimmer trennte. Auf dem Tisch hatte die Gastgeberin Salate, libanesisches Tabulé mit Avocado, mit Reis und Hühnchen gefüllte Blätterteigstückchen, Quiches mit Schweinefleisch, Yucca-Soufflés mit Käse überbacken, Papaya-Fondant und andere pankratianische Köstlichkeiten in unverkennbar französischer Verpackung aufgebaut. Ihm erschien es eigenartig, dass sie diejenige von beiden war, die sich am meisten zurückhielt, die dastand ohne das Wort an irgendjemanden zu richten, außer von Zeit zu Zeit an die Gastgeber. Bibibluwe kannte sie auch nicht wirklich. Das war die Sache Guillaume des Chemikers, der ein Freund des Mannes war. Sie waren in der gleichen Gegend aufgewachsen und zur selben Schule gegangen. Der Typ, so meinte zumindest jemand später, würde sich dem Sammeln alter Fotografien widmen.

– Und davon lebt er?, fragte Mario Guillaume den Chemiker.

– Was weiß denn ich. Frag ihn doch selbst.

Abgesehen von dem schon Berichteten passierte nichts Außergewöhnliches. Oder vielleicht doch ... Zum Beispiel die Tatsache, dass Rubier das mysteriöse Pärchen mit einer gewissen Kälte begrüßte, ein beinahe steinerner Gruß, als ob er ihnen sagen wollte: „Ich begrüße Euch, weil mir nichts anderes übrig bleibt, aber ich möchte nicht wirklich viel mit Euch zu tun haben.“ Mario dachte, das wäre alles seiner Einbildungskraft geschuldet, also beachtete er es nicht weiter, und das, obwohl sich Rubier mit voller Absicht in die gegenüberliegende Seite des Wohnzimmers zurückzog, so weit weg von dem Paar wie möglich.

Nach allen möglichen Lustigkeiten, wie Lieder singen und Witze reißen, ging das Fest in eine Phase über, in der die Ausgelassenheit abklang. In Sankt Pankratien hätten sie wie Kreisel die ganze Nacht durch getanzt. In Paris war die verminderte Vitalität augenfällig, sei es durch die fehlende Sonne, den Stress der Großstadt, den anderen Lebensrhythmus oder die aggressive Umwelt.

Aus purer Langeweile entschied Mario sich, endlich mit der Frau zu sprechen, die seine Neugier so sehr weckte. Nachdem er sie gefragt hatte, ob sie denn aus Sankt Pankratien kam und ob sie zu Besuch in Paris sei und nur

lakonische Beipflichtungen erhielt, erfuhr er dann doch, dass sie aus Studienzwecken gekommen war, um einen Kurs im Haupthaus von Chanel in der Rue Cambon zu machen.

– Chanel! Rue Cambon!, rief Mario aus, voller Bewunderung und erstaunt darüber, dass jemand in das Mekka der Haute Couture – nicht mehr und nicht minder als in Paris – eingetreten war, und das, obwohl sie doch von dort kam, wo sie herkamen. Ein Kurs für Modelldesign, unterrichtet von den berühmten *petites mains* dieser prestigereichen Marke!

Die junge Frau war feingliedrig, ihre Umgangsformen ausgezeichnet, sie lächelte höflich und schaute einen aufmerksam an, wenn man mit ihr sprach. Mario prüfte sie noch mehr, doch er bekam keine konkreten Antworten, auch keine Meinungen zu irgendwelchen Themen. Sie machte den Eindruck, als wartete sie darauf, dass eine Erlaubnis vom Himmel fiele, bevor sie irgendeine Antwort gab. Also versuchte er, das Gespräch auf das Thema Sankt Pankratien zu lenken. Er erhielt nur Ausflüchte, ausweichende Antworten, vage Bemerkungen, dass sie in einem Stadtteil der ehemaligen Mittelklasse bzw. Oberschicht der Bananenrepublik lebte, obwohl es in jener auseinanderfallenden Stadt eh schon in jedem Stadtteil das Gleiche war. Sie war auf eine allgemeine, öffentliche Schule gegangen, und daher erschien es noch viel merkwürdiger, wie sie es zu einem solchen Kurs gebracht hatte.

Das war alles, was Graciela preisgab. Normalerweise erzählen die Pankratiener alles und jedes, auch wenn sie nicht gefragt werden. Diese feine Modekandidatin brachte ihn zum Erstaunen. Sie stellte nicht einmal eines dieser auffälligen Kleidungsstücke zur Schau, meistens von afrikanischen Straßenhändlern erworbene Imitate von Cartier oder Hermès, die viele von denen, die von dort herkamen, für gewöhnlich trugen. Was sie anhatte, zeugte von einem guten Geschmack, schlicht, von ausgewogener Qualität, nichts Übertriebenes oder was viel Aufhebens machte.

Daraufhin bat Mario ihren Freund um Erlaubnis und lud sie ein, mit ihm zu tanzen. Er führte sie durch eine Bachata mit Merengue-Rhythmen, mal harmonisch, mal bebend. Graciela ließ sich gut führen, ihre Bewegungen waren vollkommen. Als sie eine Cumbia spielten, konnte sie sofort den Rhythmus wechseln, das gleiche beim Reggaeton, der darauf folgte. In keiner der Stücke schüttelte sie sich oder schwenkte die Hüften, wie viele Pankratienerinnen es seit einiger Zeit taten. Im Gegenteil, sie schien dahinzutreiben. Mario hatte in den alten Filmen gesehen, dass so die jungen Damen der guten Gesellschaft getanzt hatten. Allmählich, je mehr sich ein Vertrauen auf-

baute, fühlte er, dass all seine Festlegungen über das Paar dahinschwanden. Er beglückwünschte sich sogar, das Eis gebrochen zu haben, das Graciela von allen anderen Gästen der Feier abge sondert hatte. Es störte ihn auch wenig, dass ihr Freund sie aus dem Augenwinkel überwachte. Er hatte ohnehin keine weiteren Absichten, als nur mit ihr zu sprechen und so aufeinander abgestimmt zu tanzen.

Es war schon drei Uhr nachts, als das Grüppchen von der Metro übereinkam, sich zurückzuziehen. Die anderen waren auch schon gegangen und es waren neben den Gastgeber n ur Graciela und ihr Freund geblieben. Obwohl das Pärchen nicht die Metro nahm, gingen sie mit ihnen bis zu der Ecke, wo sich die Metrostation befand. Dort verabschiedeten sie sich, und diejenigen, die zusammen angekommen waren, begaben sich in die Gänge des unterirdischen Transportes.

Sie saßen schon zu fünft im Abteil, als Rubier, verwundert darüber, dass Mario so strahlte, ihn beinahe unverblümt fragte, ob er denn wisse, wer jene junge Dame sei, mit der er einen guten Teil der Nacht getanzt hatte. Mario, sicher, dass seine Befürchtungen unbegründet waren, sagte ihm, dass er nicht die geringste Ahnung hätte, und fügte hinzu, dass er selten solch eine Übereinstimmung mit einer Tanzpartnerin empfunden hätte und wenn nicht ihr Freund dabei gewesen wäre, hätte er ihr wahrscheinlich eine Liebeserklärung gemacht.

Daraufhin erschien in Rubiers Gesicht ein fassungsloses und grimassenhaftes Lächeln, bei dem er die Augenbrauen hochzog.

– Das ist die Enkelin der Mumie, mein Freund. Tut mir leid, aber ich konnte Dich nicht warnen. Ich war mir sicher, dass Du nicht wusstest, wer sie war.