

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
ÁREA DE LETRAS**

MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA

**La cordillera y la isla, dos puertos y un mismo destino:
El exilio en las novelas de Ana Pizarro y René Vázquez Díaz**

Autora: Regina Bustamante Lara

**Trabajo de Grado para optar al título
de Magister Scientiarum en Literatura Comparada**

Tutora:

Prof. Aura Marina Boadas

Caracas, noviembre 2011

MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA

**APROBADO EN NOMBRE DE LA UNIVERSIDAD
CENTRAL DE VENEZUELA POR EL SIGUIENTE
JURADO EXAMINADOR:**

Coordinadora

RESUMEN

**La cordillera y la isla, dos puertos y un mismo destino:
El exilio en las novelas de Ana Pizarro y René Vázquez Díaz,**
Autora: Lic. Regina Bustamante Lara - Tutora: Prof. Aura Marina Boadas

La investigación desarrolla un estudio comparativo sobre el exilio en dos novelas: *La Isla del Cundeamor* (1995), del escritor cubano residiendo en Suecia, René Vázquez Díaz y *La luna, el viento, el año, el día* (1994), de la escritora chilena Ana Pizarro.

La perspectiva tematólogica de la literatura comparada favoreció establecer comparaciones sobre las formas en que se representa el exilio en las obras estudiadas, las cuales provienen de tradiciones literarias distintas y de diferentes áreas de América Latina. Igualmente se utilizó el enfoque de la Imagología para señalar los matices de la otredad en ambas obras.

Las novelas estudiadas presentan estructuras narrativas diferentes. El autor de *La Isla del Cundeamor* a través de sus múltiples personajes utiliza la criollización de la ironía a través del “choteo” cubano, en una novela que es divertida y dramática a la vez. En cambio *La luna, el viento, el año, el día* es una novela intrahistórica más compleja en su estructura y presenta rasgos autobiográficos que incursionan todo el tiempo en la memoria del personaje principal.

El paisaje —que es historia para Glissant— nos permitió considerar la percepción del exilio a partir de la geografía y aproximarnos a la reproducción iconográfica de la isla o de la cordillera en la memoria y en las obras de los exiliados. El exilio lo vemos representado de diversas formas en estas novelas: el exilio físico, el exilio interior, o el exilio como “naufragio”. Analizamos el tiempo y el espacio en la vida del exiliado y las posibilidades de su conciliación a través del regreso.

Finalmente, analizamos las diversas posibilidades que nos brinda la creación literaria para recomponer o redimensionar las propias raíces, la percepción que deriva de la mirada del “Otro”, el desarraigo y la nostalgia que acompañan al exilio. En particular, se analiza la nostalgia a través del enfoque de Svetlana Boym y se observa cómo cada novela responde a un modelo particular: nostalgia restauradora y nostalgia reflexiva.

INDICE

	Pag
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	
APEROS PARA EL VIAJE	13
1. Trazos de historiografía literaria	13
Tradiciones literarias de Cuba y de Chile	13
2. El espacio geográfico representado	21
Arriba en la cordillera	21
La Isla	26
El paisaje como marca, el paisaje es historia	30
La modernidad tardía en América Latina	33
3. Espacio, tiempo y nostalgia en el exilio	36
El exilio	39
Espacio y tiempo del exilio	42
La nostalgia: una enfermedad de la modernidad	45
CAPÍTULO II	
LA LUNA, EL VIENTO, EL AÑO, EL DÍA, DE ANA PIZARRO	48
1. Ana Pizarro, novelista	48
2. El tejido de las historias	50
Novela intrahistórica	60
3. Representaciones del exilio	62
De la pequeña comarca, al exilio como desgarró	63
Lo “Otro”	65
La vida del suburbio ajeno	69

Preguntarle a la historia desde el Caribe.....	71
Conciliar el espacio con el tiempo	75
CAPÍTULO III	
<i>LA ISLA DEL CUNDEAMOR, DE RENÉ VÁZQUEZ DÍAZ</i>	80
1. René Vázquez Díaz, un goajiro en el país de los hiperbóreos...	80
Los habitantes de la Isla del Cundeamor	84
Los estereotipos	86
La criollización de la ironía	89
2. Representaciones del exilio.....	94
La santería: o el reino de Ochún.....	94
La diosa verde que se fecunda a sí misma	99
Cundeamor y la gusanería	104
Racismo a la cubana	106
Nicotiano: el exilio no tiene futuro	109
Comida patriótica	112
El exilio enloquece, la maleta preparada	114
Los rostros del exilio en <i>La Isla del Cundeamor</i>.....	116
La isla que se repite	119
CAPÍTULO IV	
DE LOS CONTRASTES	123
Entre la intrahistoria y el “choteo”.....	123
La isla, la cordillera	125
La santería, el mal de ojo, el entierro	128
La otredad y el racismo	130
Nostalgia.....	131
Exilio “ciudadano del mundo” y exilio lacerante	132

CONCLUSIÓN 134
BIBLIOGRAFÍA 139

INTRODUCCIÓN

Primero que nada, queremos señalar que nuestro estudio se abordará bajo la óptica de la *tematología*, actualmente considerada como una de las vertientes más importantes de la Literatura Comparada, que en las últimas décadas se ha renovado con nuevos aires que le han permitido un importante desarrollo en lo práctico y en lo teórico. Algo que no sucedió en la primera mitad del siglo XX cuando los estudios temáticos no fueron bien aceptados por los movimientos intelectuales, como una reacción crítica contra el positivismo de la época, entre los que se encontraban el Formalismo ruso, el *New Criticism* americano, y la Estilística germánica e hispánica, incluyendo a algunos comparatistas como Paul Hazard o Paul Van Tieghem, molestos por la poca atención hacia el estudio de las influencias y las relaciones binarias. A la tematología tradicional se le reprochaba además la excesiva acumulación de datos, la exagerada cantidad de obras sin interés y la ausencia de una dimensión estética.

En la década del 60, los ensayistas Raymond Trousson (*Le mythe de Prométhée dans la littérature européenne*, 1964) y Henry Levin (*The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, 1969) iniciaron una nueva etapa en la tematología, caracterizada por una reflexión teórica y metodológica renovada.

La tematología se ocupa del estudio de los temas, argumentos y motivos literarios. En el capítulo 14, dedicado a *Los temas: tematología*, Guillén (2005, p.230) realiza un recorrido basándose en ejemplos de los temas más importantes en la literatura. ¿Tema o motivo? se pregunta Guillén, porque se tiende a pensar que el motivo es menos extenso que el tema y éste último es más decisivo para el conjunto. Aunque le parece razonable que se aplique el criterio cuantitativo, advierte que algunos especialistas emplean los términos al revés. Esto significa que en la

actualidad existe heterogeneidad en cuanto a los términos utilizados cuando se aborda la tematología.

El tema en su acepción amplia permite al investigador congregar y estructurar "las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación, por lo tanto, del tema poético: con la poesía, con el mundo, consigo mismo" (Guillén, 2005, p. 235). Guillén describe los *topoi* como los tópicos, lugares comunes, expresiones formularias, giros recibidos, imágenes o representaciones breves que suelen connotar tradiciones perdurables, recuerdos prestigiosos, *longues durées*, de muy desigual importancia. Algunos historiadores contemporáneos, señala, están reflexionando sobre el sentido y la función de estas perseverancias.

Guillén hace énfasis en que la Literatura Comparada ha sido una disciplina resueltamente histórica. De esta manera, al abordar nuestro tema, por ejemplo, deberá intervenir de manera amplia e importante el panorama histórico de las obras a comparar o los fenómenos de intertextualidad que puedan identificar el tema tratado.

Será importante para nuestra investigación el aporte de Guillén al referirse a los ecos intertextuales e intratextuales (p.234). Proporciona el ejemplo de un elemento temático que engarza el poema a la vez con otros poemas y con los sucesivos momentos del poema mismo.

Guillén (2005) sostiene que la condición del tema es activa y pasiva a la vez:

Aliciente integrador por un lado. Objeto de modificación por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, trastorna. No es lo que dice, sino aquello con lo que dice, sea cual sea su extensión, la antigüedad o la nobleza de su origen. (p. 235)

Nuestra investigación plantea el estudio comparativo entre dos novelas de habla hispana, de diferentes tradiciones literarias, de dos narradores que han vivido en

exilio y que plantean visiones distintas sobre sus mundos originarios y los mundos que les brinda el asilo. Se trata de *La Isla del Cundeamor* (1995) del narrador cubano René Vázquez Díaz (Caibarién, Cuba, 1952), exiliado en Suecia desde 1975, y de *La luna, el viento, el año, el día* (1994), de la ensayista y narradora chilena Ana Pizarro (Chile, 1941), quien fue expulsada de Chile y vivió exiliada en Europa y en varios países de América Latina durante la dictadura de Augusto Pinochet.

El exilio ha estado siempre presente en la literatura universal. Por ejemplo, Dante Alighieri, el poeta, filósofo, pensador político y padre de la lengua italiana, participó activamente en la vida política de su tiempo en Florencia y fue condenado al exilio. *La Divina Comedia*, su obra maestra, fue escrita bajo esta situación. Hoy es símbolo del intelectual exiliado de todos los tiempos.

En la literatura antillana, también es un elemento recurrente. Michaelle Ascencio, en *El viaje a la inversa* (2004) sostiene que el exilio ha sustituido al viaje como motivo literario: “En el exilio no hay regreso previsto, la permanencia fuera de la patria es, justamente, la sanción (...) De aquí que el exilio comprometa una serie de sentimientos como la nostalgia, el miedo, la frustración, la pérdida y el duelo, que nos permiten tratarlo como una situación compleja que pone en riesgo la personalidad del individuo”. (p.15)

El exiliado, cuando abandona su país de origen de manera involuntaria, se somete a un despojo de su cultura, de su tierra, de su familia, en fin, de su mundo, hechos que afectan mucho más allá de su razón y que lesionan las fibras más sensibles de su ser. Y del dolor. A veces se trata de torturas físicas o psicológicas que han pretendido interrumpir su vida. Bajo estas circunstancias el exiliado huye, es expulsado o acude a alguna representación diplomática extranjera para solicitar asilo político cuando ve peligrar su vida. Se traslada a otro país que lo acoge de forma transitoria o por tiempo indeterminado. El estrés, las emociones, el miedo o el pánico

y la tristeza, desarrollan en él una resistencia a los cambios, la negativa a la integración a otra cultura, a aprender otra lengua que le es extraña y ajena, aumentando su sufrimiento y aislamiento. La nostalgia que siente por su país dificultará su incorporación a otra sociedad, a otro estado de cosas, soñará de diversas formas con el retorno, con el regreso que le está negado.

Las dictaduras militares de los años setenta obligaron a millones de argentinos, chilenos, uruguayos, bolivianos, peruanos, haitianos, a cruzar las fronteras del continente creando una nueva diáspora latinoamericana que se asentó principalmente en Europa. Las literaturas latinoamericana y antillana han recogido de manera profusa esta convulsión política que afectó la vida de millones de seres humanos.

Las novelas que estudiaremos pertenecen a dos áreas distintas dentro de la historiografía latinoamericana, que de acuerdo a los investigadores sociales permiten percibir con mayor claridad la existencia y los modos de funcionamiento en América Latina:

- el área de El Caribe y la costa atlántica (*La Isla del Cundeamor*)
- el área mesoamericana y andina (*La luna, el viento, el año, el día*)

En nuestro estudio comparativo, analizaremos y compararemos los recursos literarios empleados para presentar el tema del exilio. En particular, analizaremos las diversas posibilidades que nos brinda la creación literaria para recomponer o redimensionar las propias raíces, o su pérdida, la percepción que deriva de la mirada del “Otro”, el desarraigo y la nostalgia que acompañan al exilio. Estas novelas presentan estructuras narrativas diferentes. El autor de *La Isla del Cundeamor* a través de sus múltiples personajes utiliza la ironía y el sarcasmo, en una novela que a veces es divertida y dramática a la vez. En cambio *La luna, el viento, el año, el día*

presenta rasgos autobiográficos que incursionan todo el tiempo en la memoria del personaje principal a través de distintos niveles en el relato.

Ambas novelas poseen una gran originalidad que las aleja de enfoques tradicionales sobre el exilio. La del autor cubano, por ejemplo, es exuberante y de tanta acción que a veces nos parece un guión de cine hollywoodense. En cambio, la heroína de la novela chilena nos deja inmersos en medio de su retrospectiva y en la apasionante tarea reconstructiva de su vida y de nuestro continente.

La Isla del Cundeamor es una novela intensa que se debate entre la parodia, el amargo sarcasmo y el humor, propio del “choteo” cubano. Estos elementos se conjugan en una especie de dramático libreto de telenovela, situándonos en una isla de fantasía con visos de realidad de “una isla que se repite”. Los personajes de la novela oscilan entre lo dramático, lo absurdo y lo chabacano y se convierten en los últimos habitantes de este espacio que es una obsesiva recreación de Cuba. Ulalume, la narradora, es una mujer cubana astuta y fuerte que ha amasado una fortuna con los mafiosos negocios clandestinos cubano-americanos. Es experta en contrabando, tráfico de armas, y todo tipo de negocio, siempre ilícitos. Hetkinen, su esposo, la acompaña en esta aventura. A ella le corresponde realizar la presentación de cada uno de los personajes, quienes están empeñados en una defensa identitaria, imposible de sobrellevar en un espacio donde predomina el vicio, el engaño y la prostitución, que convierten a la novela en algo —a veces— “increíble”. Vázquez Díaz maneja con habilidad el humor y la ironía, logrando un relato ameno con una interesante propuesta que pone en evidencia los estereotipos o clichés que forman parte de la vida de los cubanos en el exilio.

La luna, el viento, el año, el día trata de una mujer latinoamericana que regresa a su patria luego de un exilio de muchos años. Durante las horas que transcurren en el avión recompone fragmentos de su vida a través de la intimidad de

su memoria, evocando su infancia, su vida universitaria, su actividad política durante el gobierno de Salvador Allende. Estas vivencias se combinan con la historia de nuestro continente, la conquista española y el golpe militar de Chile 1973. Es una novela intrahistórica, de exilio y de encuentro con la patria, que se sirve de intertextos presentados a través de poemas, crónicas o claves musicales y que se pasean en la obra tal como lo hace la propia memoria. Y como lo hacen los recuerdos presentándose en desorden. Pero esta intertextualidad le permite al lector ubicarse en el tiempo de la narradora, quien va y viene en distintas direcciones. En este trabajo, su autora conjuga dos aspectos importantes, el que se relaciona con el estado de conciencia del sujeto y aquel que apunta a sus propias vivencias personales.

¿Qué consecuencias tiene en el discurso literario el utilizar recursos tan disímiles en el tratamiento de este tema?

¿Acaso el pertenecer a dos culturas distintas, y vivir en diferentes geografías, marca o determina la vivencia del exilio, en función de la cultura de origen?

¿El exilio se banaliza como problema al utilizar el humor caribeño? ¿O los recursos autobiográficos a través de una mirada femenina proporcionan mayor profundidad al tema del exilio?

Estas son las principales interrogantes que nos interesa descifrar en el transcurso de nuestro trabajo de investigación, el cual está estructurado en cuatro capítulos.

El primer capítulo nos refiere a una aproximación a la historiografía literaria de Cuba y de Chile, al espacio geográfico representado en cada novela y a la definición de espacio, tiempo y nostalgia. En el capítulo II abordamos la novela *La luna, el viento, el año, el día*, de Ana Pizarro a partir de rasgos formales y de lenguaje determinaremos cómo está representado el exilio. De la misma manera, el capítulo III se lo dedicamos a *La Isla del Cundeamor*, de René Vázquez Díaz, abordando las

características formales de la novela y la representación del exilio. En el capítulo IV realizamos la comparación de ambos corpus. Y luego, las conclusiones.

CAPÍTULO I

APEROS PARA EL VIAJE

En este capítulo pretendemos distinguir el contexto literario en el que se inscribe cada obra y el referente espacial de estas novelas, pues ambos crean una relación determinante en la forma cómo se vive y cómo se asume el exilio. Estableceremos de qué manera cada escritor se vale de estrategias de escritura particulares que le permiten construir una especial manera de asumir el exilio.

Por otra parte, fijaremos un marco conceptual a partir del cual vamos a estudiar el tema del espacio y del exilio; porque el espacio construye una infancia, una identidad, una historia personal e íntima; la realidad de una vida que se quiebra, que se interrumpe con el exilio. Para Edouard Glissant el paisaje exuberante es la gran marca de nuestro continente, es la historia. Pero el paisaje, el clima, la herencia cultural de Cuba no son los mismos de Chile. No obviaremos, eso sí, que ambos países poseen un pasado común de colonización y de luchas por la independencia. Entonces, habitar en una isla o en una cordillera, en una superficie rodeada de agua por todas partes o en una sucesión entrelazada de montañas, esculpen de una manera particular la manera de vivir y de sentir, el carácter de sus habitantes, de sus escritores, y también la manera particular de asumir el exilio. Para analizar la forma de vivir el exilio, nos serán de gran ayuda los fundamentos de la nostalgia propuestos por Svetlana Boym en *The future of nostalgia* (2001).

1. Trazos de historiografía literaria

Tradiciones literarias de Cuba y de Chile

A continuación proponemos una mirada a la historiografía, particularmente, a la tradición intelectual y cultural de la que emergieron Ana Pizarro y René Vázquez,

referencias necesarias para conocer el contexto literario de enunciación y las referencias literarias que pudieran estar dialogando con las obras de cada escritor.

Ana Pizarro señala, en *La noción de literatura latinoamericana y del Caribe como problema historiográfico* (1997), que junto con el proceso histórico de la región, tanto en América Latina como en el Caribe, la evolución de producciones literarias ha delineado períodos más o menos comunes. Durante la época de la conquista y el inicio de la colonización, se pueden distinguir, según Pizarro (1997), tres períodos.

El primer período se relaciona con las cartas de relación, diarios, memorias e historias que, como en general en América Latina, tienen como fundación el asentamiento de la empresa de conquista. Luego sucede un segundo período de poesía y prosa cercana a la naturaleza, que entrega una especie de testimonio científico. En América Latina este período tiene dos vertientes, primero, el de testimonio realista y la imagen fantástica de seres humanos, animales y plantas conformando un bestiario de Indias. En una segunda etapa, se encuentra la generación de una conciencia de la identidad que da inicio a las luchas y a las rebeliones. Es el comienzo del derrumbe del sistema esclavista, el cual se precipita a partir de comienzos del siglo XIX, que se inicia con la Revolución Haitiana, y a fines del siglo se plasma en la obra del modernista José Martí, en Cuba. El siglo XX marca un tercer período, cuando el desarrollo literario cobra importancia y comienzan a plantearse los problemas de la identidad en toda la zona, que coincide con la aparición de Estados Unidos como potencia. (Pizarro, 1997, p.568)

Cuba

La década de los sesenta del siglo XX presenta a la Revolución Cubana como un emblema que influyó en las luchas sociales y en los ámbitos culturales del

continente. Zurbano (2006) señala cómo la Revolución irrumpió en todas las zonas, en todos los temas y sectores sociales de Cuba, imponiendo nuevas coordenadas en la realidad nacional y manifestándose en cambios en los modos de producción y reproducción cultural:

La educación y la cultura, tal como sucedió en otras esferas de la vida social, fueron accesibles para todos, sin reparar en sexo, color de la piel, ni origen social. El debate nacional estuvo centrado en la supervivencia del nuevo proyecto político-social y uno de sus fundamentos sería la unidad nacional. Se abre una discusión identitaria altamente politizada y muy marcada por el conflicto Cuba-Estados Unidos. (Zurbano, 2006, p.114)

El mismo autor indica que entre los años 20 y 30, la vanguardia cultural cubana ya había comenzado a interesarse en la raíz africana de la cultura, dando inicio al negrismo de varias manifestaciones artísticas que irrumpen en la época. Por un lado se comienza a valorar las obras de figuras como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas o Alejo Carpentier, entre otros, que expresan preocupaciones etno-raciales, las cuales venían siendo abordadas desde 1906 por Fernando Ortiz, quien en definitiva dominó estos temas. Y por el otro lado, se aprecia la obra introspectiva y abstracta de Dulce María Loynaz.

Los años 30 marcan la entrada de Cuba a la modernidad y se afianzan figuras aparecidas en la década anterior y en 1940 entra en escena el grupo de la Revista Orígenes, liderado por José Lizama Lima y al cual se integrarán: Ángel Gaztelu, Gaston Baquero, Octavio Smith, Cintio Vitier, Fina García Marruz, y Eliseo Diego.

En esas décadas se observa una tendencia a la búsqueda identitaria y el interés de algunos escritores por el aporte de culturas y religiones de origen africano. El movimiento de la Negritud o *poesía negrista* fue bastante celebrada y se considera hasta hoy como un proceso de legitimación literaria de las voces y las realidades de los negros. Zurbano llama la atención en este aspecto y recuerda cómo Cintio Vitier

se expresó en tono despectivo sobre el poema *La isla en peso*, de Virgilio Piñera, aparecido en 1943, que se caracteriza por una marcada preocupación antillana: “Es obvio en el tono y la tesis de este poema el influjo de visiones que, como las de Aimé Césaire en *el Cuaderno del retorno al país natal*, de ningún modo y en ningún sentido pueden correspondernos (...). Considero que este testimonio de la isla está falseado”. (pp.112-114).

La Negritud de Césaire (martiniqueño) fue un movimiento de auto-reconocimiento del Caribe francófono, que también contó con el respaldo de Léon-Gontran Damas (franco-guyanés) y Leopold Sédar Senghor (senegalés). Aura Marina Boadas señala en “Leon Gontran Damas y la poética de la desalienación” (1999):

La “Negritud” es un “concepto con el cual irrumpen en el medio intelectual estos escritores jóvenes que se encontraban en París. El desarraigo y la lejanía de su trópico les permitió apreciar la especificidad de cada cultura y entender que no existía un modelo a seguir. Esta confrontación fue derribando ideas preconcebidas, heredadas y aprendidas sobre la preeminencia de la cultura occidental sobre cualquier otra. (p.66)

Lulú Giménez (1991) indica, en el mismo sentido de Vitier, que la Negritud no tuvo mayor éxito en el Caribe de habla hispana, porque los factores raciales estaban diluidos en la estructura social. (p.147). Sin embargo, Nicolás Guillén a partir de los años sesenta se erige en el área literaria como el gran reivindicador de la presencia de origen africano en la cultura de Cuba. Denuncia que durante muchos años fue negada o ignorada. En 1962, en el marco de la II Conferencia de Escritores Afroasiáticos, denuncia esta situación. (p.134). Este aspecto será más desarrollado cuando abordemos el racismo en Cuba.

Entre 1967 y 1968 ocurre un estallido importante cuando se publicaron, en Cuba y fuera de Cuba, obras de la talla de *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas y *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy. En poesía Nancy Morejón se da a conocer por la manera especial en

asumir el sujeto lírico, íntimo y más alejado de la realidad social, afincándose en la memoria familiar y en la cultura popular.

En los años ochenta la novela cubana toma nuevos aires, destacándose Senel Paz (*Un rey en el jardín*), Lisandro Otero (*Temporada de ángeles*), Jesús Díaz (*Las iniciales de la tierra*) y Miguel Barnet (*Oficio de ángel*).

Nos parece importante señalar que Glissant (2005) se refiere a Cuba y a su desarrollo cultural en “lo Mismo y lo Diverso”. Define “lo Mismo” como los episodios de la historia contemporánea que pasan desapercibidos y que son impuestos por Occidente. En cambio, “lo Diverso” que puede ser ejemplificado con Cuba, es lo conquistado por los pueblos que han alcanzado hoy día su derecho a estar presentes. (p. 225) Señala que las literaturas nacionales, deben “significar la identificación de pueblos nuevos, lo que se llama arraigo, y que hoy día es su lucha”. (p.230)

Por otro lado, Edgar Morales Sales, en “Valores en pugna en la literatura del Caribe hispanoparlante” (2005) señala que en las Antillas Mayores se desarrolla una literatura muy ligada a las temáticas sociales, políticas e históricas, donde la literatura de exilio cobra mucha importancia tanto entre los escritores que fueron obligados a salir de sus países, como por los que prefirieron abandonar las islas por motivos personales. En Cuba, la literatura de exilio “es expresión de los perseguidos, de los disidentes, de los inconformes, de los que arriesgan la vida al abandonar el país en balsas o embarcaciones improvisadas, dejando atrás familia, cultura y patria, pero no se puede ocultar que existe toda una producción literaria en que se exaltan los logros de la Revolución, o se relatan los problemas y alegrías de quienes han preferido quedarse en la isla”. (p.9)

De manera que la diáspora cubana está conformada por una gran cantidad de escritores de importancia internacional como Antonio Benítez Rojo, Eliseo Alberto

Diego, Daína Chaviano, Antonio Orlando Rodríguez, Pedro Juan Gutiérrez, Zoé Valdés, Amir Valle, Norberto Fuentes, René Vázquez Díaz, entre otros tantos.

Chile

Memoria Chilena (2004)¹, portal cultural donde obtuvimos la mayor parte de la información aquí desarrollada, señala que existe un consenso en considerar a Vicente Huidobro como el primer poeta vanguardista de la lengua castellana, quien en 1914 en su manifiesto *Non serviam* señaló: “Y he aquí que una buena mañana después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam* (No te serviré)”, apostando por una nueva poesía que no imitara la naturaleza, sino que creara una realidad propia, sentando así una de las bases del Creacionismo. En esta época también se destacan Juan Emar con sus *Notas de Arte* y el grupo Mandrágora como grupo surrealista chileno.

Comenzando el siglo XX, en un afán de reconocimiento de su identidad más resaltante, Chile incorporó en los motivos literarios la preocupación por el campesino, conocido como “huaso”, desarrollando de esta manera la tendencia de incorporar la “chilenidad” en su múltiple y variada fisonomía, en entidades estéticas de valor universal, planteados en un lenguaje propio de los grupos sociales que pretendían mostrar. Esta etapa, conocida como el Criollismo, permitió crear los tópicos que incorporaron a la narrativa chilena al fenómeno hispanoamericano del *Mundonovismo*. Mariano Latorre se distingue por ser el más importante propulsor del desarrollo de una poética criollista, y emprende la defensa del movimiento desde una perspectiva identitaria de la “chilenidad”. Lo acompañaron Augusto D´Halmar, Baldomero Lillo, Hernán Díaz Arrieta y Raúl Silva Castro, entre otros. Fue complejo,

¹ **Memoria Chilena** es un espacio destinado a reunir la gran historia colectiva y las pequeñas aventuras individuales que conforman de la identidad como país: acontecimientos, tradiciones y fábulas, el pensamiento y la obra de hombres y mujeres destacados, el legado social, literario y artístico que enriquece el patrimonio cultural. Ministerio de Educación, Biblioteca Nacional de Chile. <http://www.memoriachilena.cl>

por la variedad de autores, época y enfoques, concretamente es una tendencia que se identifica con su contexto espacial –ya sea rural, urbano o marítimo– y tiende hacia el registro de la realidad.

En la década de 1920, Pablo Neruda, futuro Premio Nobel de Literatura (1973), opaca la obra de la mayoría de la generación de poetas y prosistas de su época: “Muchos de los miembros de este grupo han pasado a la historia más como miembros de la ‘banda negra’ de Neruda -como la llamaba el poeta Pablo de Rocka”, (Memoria Chilena) enemigo público de Neruda, a quien consideraba un burgués y un oportunista.

En esta época se consolidan las voces de Humberto Díaz-Casanueva, Vicente Huidobro y Gabriela Mistral, quien en 1945 sería la primera mujer en obtener el Premio Nobel de Literatura en América Latina.

En la década de los 40 surge una generación literaria interesada en la reflexión de temas sociales, históricos y políticos, conocida como la generación “neocriollista de los 40”, se distinguen Ricardo Latcham y Hernán Díaz Arrieta. Esta generación surge con la influencia de los momentos de turbulencias mundiales como la Segunda Guerra Mundial, el estallido de la Guerra Civil española en 1936 y la creación del Frente Popular. Los escritores provenían de clases populares y estaban próximos a las ideas marxistas que comenzaban a tomar auge en esa época. Destacan las figuras de Francisco Coloane, Nicomedes Guzmán, Volodia Teitelboim, entre otros, además de algunos miembros del grupo La Mandrágora.

En 1950, la generación literaria de este período toma distancia del criollismo y aparece en el mundo literario con una actitud escéptica frente a la vida y a la literatura chilena anterior. Fueron tildados como escritores indiferentes frente a los problemas sociales. Estuvieron influenciados “por la poesía y por la novela norteamericana (Walt Whitman entre los poetas, Ernest Hemingway y William Faulkner entre los

novelistas) y por la novela clásica rusa (Leon Tolstoy, Fedor Dostoievski). También evidenciaron como especial referente el psicoanálisis de Sigmund Freud, el determinismo científico y el existencialismo”. (Memoria Chilena)

Los narradores de 1960 surgen en medio de profundas transformaciones políticas y culturales: “la revolución cubana de 1959, el avance del movimiento *hippie* y los sucesos estudiantiles de mayo de 1968 en París, provocaron no sólo la caída de los discursos oficiales sino que motivaron la instalación de renovados referentes”. (Memoria Chilena) Se destacan en esta época: Poli Délano, José Donoso, Fernando Jerez, Carlos Olivárez, Jaime Hagel, Oscar Hahn.

En la década de los setenta se destacan Antonio Skármeta, Roberto Bolaño, fallecido prematuramente en España, e Isabel Allende, quienes han tenido reconocimiento internacional con sus obras. Es una generación signada por la pluralidad, las diferencias de matices y de discursos de la época, en la cual se diferencia la literatura de carácter introspectivo y la realizada en el exilio.

Muchos de los escritores de la década de 1980 desarrollaron su obra bajo la dictadura instaurada después del golpe de Estado de 1973. En este período surgen las revistas literarias *Letras*, *Pirka*, *la Ciruela* y *Letras de Emergencia*. Surgen escritoras como Ana María del Río, Pía Barros y Diamela Eltit, quien publicó en 1983 la novela *Lumpérica*. Lo mismo sucede con la obra que desde el exterior comienzan a realizar autores como el ya nombrado Roberto Bolaño con *Putas asesinas*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y Luis Sepúlveda.

En poesía se destacan Gonzalo Rojas, recientemente fallecido, con *Réquiem de la mariposa* (2000) y *¿Qué se ama cuando se ama?* (2001) y Nicanor Parra (nacido en 1914) con *Sermones y prédicas de Cristo de Elqui* (1977). En 1979 Raúl Zurita publicó *Purgatorio*, un texto desconcertante donde hace alusión a *La Divina comedia* de Dante, en el cual están presentes las imágenes del desierto, la cordillera y

los mares de Chile. Zurita inicia así su resistencia al gobierno totalitario de la época. “Tal vez no haya un antes o un después de Zurita, pero su gesto, literario y artístico, constituyó un gesto radical y trasgresor no producido desde 1973”. (Memoria Chilena).

2. El espacio geográfico representado

Arriba en la cordillera

La cordillera es lo opuesto a una isla. Es una sucesión de montañas entrelazadas, con una altura media de cuatro mil metros sobre el nivel del mar. La cordillera de Los Andes probablemente debe su nombre a los ancestros quéchuas que la llamaban *anti*, cresta elevada. Con poco sol, mucha nieve, frío y viento, presenta condiciones geográficas y atmosféricas muy adversas para el hombre. Para los creadores chilenos que vivían en exilio, el espacio se convierte en una zona inexpugnable, por la lejanía y por la propia particularidad geográfica. Miles de kilómetros marítimos demarcan por un lado el espacio de Chile y, por el otro, presentan un cercamiento definitivo con la cordillera de los Andes, transformándola en un poderoso muro, en una inmensa barrera.

Patricio Manns (1937) es un importante escritor y músico chileno que vivió el exilio en Francia durante tres décadas. Compuso en 1965 el tema *Arriba en la cordillera*, una hermosa canción, casi un himno para los chilenos, que en su momento marcó una nueva época en la música folklórica de ese país. Proponemos la letra de esta canción para ayudarnos a comprender cómo se representa la cordillera y la vida entre montañas.

Arriba en la cordillera es la historia de un hombre que cuenta cómo perdió a su padre en esos nevados. Un hombre pobre que conocía muy bien los secretos de Los Andes, en plena frontera con Argentina, esos pequeños senderos en la montaña

que bifurcan los caminos cubiertos de nieve, los atajos cordilleranos, con grandes abismos, dónde sólo se escucha el sonido del ventisquero o el vuelo del cóndor. Se ve envuelto en un robo de ganado y encuentra la muerte por este acontecimiento, dejando a su familia a merced de la orfandad. Presentamos el texto de la canción de Patricio Manns:

Arriba En La Cordillera

¡Qué sabes de cordillera
si tú naciste tan lejos!
hay que conocer la piedra
que corona el ventisquero,
hay que recorrer callando
los atajos del silencio
y cortar por las orillas
de los lagos cumbreneños
mi padre anduvo su vida
por entre piedras y cerros.
Los Angeles, Santa Fe
fueron nombres del infierno
hasta mi casa llegaba
la ley buscando al cuatrero
mi madre escondió la cara
cuando él no volvió del cerro
y arriba en la cordillera
la noche entraba en sus huesos
él que fue tan hombre y sólo
lleva la muerte en su arreo.
La viuda blanca en su grupa
la maldición del arriero
llevó mi viejo esa noche
a robar ganado ajeno.
Junto al paso de Atacalpo
a la entrada del invierno
le preguntaron a golpes
y él respondió con silencio
los guardias cordilleranos
clavaron su cruz al viento.
Nosotros cruzamos hoy
con un rebaño del bueno
arriba en la cordillera,
no nos vio pasar ni el viento.
Con qué orgullo me querría
si ahora llegara a saberlo

pero el viento nomás sabe
donde se durmió mi viejo
con su pena de hombre pobre
y dos balas en el pecho. (Manns, 2011)

“Es la copia feliz del Edén” reza una de las estrofas del himno nacional, pero la realidad es que Chile posee una frágil geografía que se caracteriza por una cordillera que lo recorre de norte a sur, la cual en algunos picos mide hasta seis mil metros de altura, finalizando en la Antártida, las tierras heladas del sur. Mientras, en el norte presenta uno de los desiertos más secos del mundo. Toda su geografía está bañada por la helada corriente de Humboldt, en el océano Pacífico. La población chilena percibe sismos telúricos casi a diario y ha padecido las inclemencias de los terremotos y maremotos. En 1960, Chile fue azotado por el terremoto más violento de la historia, tuvo una duración de tres minutos y alcanzó los 8,9 grados en la escala de Richter. Neruda se encontraba en Europa y al conocer sobre la devastación casi total del sur de Chile, escribió el poema “Terremoto en Chile”:

Allí, en el comienzo de la primavera marina,
cuando el ave asustada y hambrienta persigue a la nave
y en la sal apacible del cielo y el agua aparece el aroma
del bosque de Europa, el olor de la menta terrestre,
supimos, amada, que Chile sufría quebrado por un terremoto...
(Citado en Velásquez, 2004)

Violeta Parra, también se conmovió frente a este desastre. Ella se encontraba de gira artística en la austral ciudad de Puerto Montt cuando el terremoto. Compuso la canción “Puerto Montt está temblando”:

Puerto Montt está temblando
con un encono profundo
es un acabo de mundo
lo que yo estoy presenciando
a Dios le voy preguntando
con voz que es como un bramido
por qué mandó este castigo
responde con elocuencia
se me acabó la paciencia

y hay que limpiar este trigo...

(Citado en Velásquez, 2004)

Algunos chilenos piensan que estas características, especialmente las relacionadas con las inclemencias de la naturaleza, explican su espíritu a veces pesimista ante la vida. Así como la sensación de aislamiento en el confín del mundo. Como nota anecdótica, existe un mito popular entre la clase media según el cual “los chilenos son los ingleses de América”. Esto se explica por la costumbre nacional de beber grandes cantidades de té. Costumbre dejada por los ingleses en su remota presencia cuando monopolizaron la explotación de las minas del salitre en el norte de Chile entre 1884 y 1920. De allí el término “la once”, una merienda que se acostumbraba realizar aproximadamente las 5 de la tarde, siempre acompañada de té. Con el tiempo y a raíz del cambio en las jornadas laborales “la once” como tal se ha desvirtuado, pasando a ser una comida más. Pablo Neruda narra en "Confieso que he vivido" un episodio relacionado con esta bebida, cuando ejercía labores de cónsul y encargado de negocios en Singapur. Contaba sólo con 23 años:

En el fondo –explico yo– estos consulados eran producto de la fantasía y de la *self-importance* que solemos darnos los americanos del Sur. Por otra parte, ya he dicho que en esos sitios lejanísimos embarcaban para Chile yute, parafina sólida para fabricar velas y, sobre todo, té, mucho té. Los chilenos tomamos té cuatro veces al día. Y no podemos cultivarlo. En cierta ocasión se produjo una inmensa huelga de obreros del salitre por carencia de este producto tan exótico. Recuerdo que unos exportadores ingleses me preguntaron en cierta ocasión, después de algunos whiskies, qué hacíamos los chilenos con tales cantidades exorbitantes de té.

–Lo tomamos –les dije.

(Si creían sacarme el secreto de algún aprovechamiento industrial, sentí decepcionarlos.) (Neruda, 1974, p.110)

Por todo esto, lo de ser “ingleses” parece relacionarse con la integración del té como bebida en las tradiciones gastronómicas chilenas. No se trata de influencias genéticas anglosajonas, como algunos creen. Una breve ojeada a la población chilena permite apreciar una sociedad estratificada, con grandes diferencias entre las élites y

la clase trabajadora, que es la mayoría. Ana Pizarro se refiere a la tendencia que existe a desconocer el mestizaje en Chile cuando señala en *La luna, el viento...*” la necesidad de construir las respectivas naciones impulsa a las jóvenes burguesías criollas a desconocer el ancestro indio, a olvidar el mestizaje para reivindicar en su lugar la occidentalización, la herencia de la metrópoli que han combatido pero que los ha marcado con su impronta” (Pizarro, 1994, p.118). El hecho es que su población es preponderantemente mestiza, sus genes indígenas se mezclaron con los genes españoles en la época de la Conquista. En el camino se han agregado otros componentes genéticos, generalmente europeos, que no alteran significativamente su mestizaje. Aunque si se compara con países como Perú, Bolivia o Ecuador, la población es porcentualmente más blanca y menos indígena.

Volviendo a la cordillera como espacio que identifica a Chile de norte a sur, constatamos que los escritores chilenos contemporáneos en el exilio la han representado en sus textos, aunque no de la manera reiterada como lo hace el caribeño que se lleva la isla consigo cuando deja la patria y la representa de diversas formas en su obra. La cordillera se transforma en una barrera casi infranqueable, un espacio inaccesible que queda en el fin del mundo en la mente del exiliado.

En este sentido Alasevic (2011) considera que en el poema “La marcha de las cordilleras”, del poeta chileno Raúl Zurita se le concede a la cordillera una imagen arquetípica que corresponde a un colectivo de dolor, horror, muerte y esperanza, otorgándole un valor mítico y sagrado. Señala que Zurita construye un espacio natural donde erige la ciudad de la geografía interior e inconsciente de quienes la habitan.

La marcha de las cordilleras, Raúl Zurita (fragmento)

Se hacía tarde ya cuando tomándome un hombro
me ordenó:
“Anda y mátame a tu hijo”
Vamos -le repuse sonriendo- ¿me estás tomando
el pelo acaso?

"Bueno, si no quieres hacerlo es asunto tuyo,
pero recuerda quién soy, así que después no
te quejes"

Conforme -me escuché contestarle- ¿y dónde
quieres que cometa ese asesinato?

Entonces, como si fuera el aullido del viento
quien hablase, El dijo:

"Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile"

En este poema se plantea el viaje-exilio y el poeta intenta recuperar la memoria del país, desde un espacio mítico –la cordillera—, y el lenguaje se va apoderando del espacio y del tiempo. (Alasevic, 2011)

La Isla

En una definición clásica, una isla es una porción de tierra firme rodeada de agua por todas partes. Y en el imaginario popular una isla del Caribe es una visión del paraíso, con hermosas playas, sol radiante y música de tambores. Su población híbrida con preponderancia de la raza negra traída desde África como esclavos para trabajar en la plantación. Pero una isla del Caribe en la literatura es mucho más que eso, puede ser sol y alegría, explotación, trabajo y sudor y también puede ser una incubadora, un lugar cerrado y asfixiante, con atmósfera de campo de concentración, puede ser un cáncer, con hedor de muerte. En todos los casos, la isla estigmatiza y demarca la obra creativa. Por ejemplo, para el martiniqueño Aimé Césaire (1913-2008), “padre” de la Negritud, una isla simboliza distintas realidades:

(...) Primero, la isla es básicamente el fenómeno geográfico de una tierra rodeada de agua. Y cuando yo pienso en una isla, pienso primero que nada en mi Martinica, pienso en nuestras Antillas, con todo lo que ello comprende de sol, calor y alegría.

Pero también hay otro aspecto. Es un lugar cerrado, caluroso, algo bueno en sí mismo, es un poco como una incubadora. Pero también es el universo del claustro. Es eso. A menudo tengo el sentimiento cuando se está afuera por un tiempo largo, que nos maceramos en problemas que a menudo son pequeños, mezquinos, porque desgraciadamente, el destino nos ha hecho pequeños, existe cierta atmósfera como de campo de concentración. Yo viví esto de manera muy fuerte.

Y además dinámicamente hay otra cosa. No acostumbro a citarme a menudo, pero yo escribí, no recuerdo si aquí o afuera, un verso sobre mí que me vuelve a la memoria. Yo digo en ese verso: “toda isla llama, toda isla es una viuda” y es verdad. Existe el sentimiento, la necesidad de sobreponerse. La isla llama a otras islas. La isla llama al archipiélago. La isla llama al continente, a la madre África. Entonces, todo esto me lleva a decir que la isla, el tema de la isla será un motivo que explicará muy bien algunos aspectos de mi obra, o que en todo caso resume mucho de lo que es mi propia sensibilidad. (Césaire, 1976) ²

Por su parte, el poeta y dramaturgo cubano Virgilio Piñera (1912-1979), considerado por las jóvenes generaciones como un “poeta maldito”, en “La isla en peso”, poema antibarroco publicado en 1942 le infringe un latigazo a la literatura de su época desmitificando lo paradisiaco de la isla. La defensa de la particular mirada existencial en su obra que comprendía la poesía, la narración y la dramaturgia le valieron la condena y el ostracismo. Este poema representó un quiebre inquietante al optimismo y a la felicidad presentes en la literatura cubana hasta ese momento, como lo demuestra este fragmento del poema:

2 Fragmento de la entrevista en francés, realizada a Aimé Césaire por el poeta mauritano Maunick E. para Radio France, en 1976, la traducción es nuestra: (...) D’abord l’île c’est tout bêtement ce phénomène géographique d’une terre entourée d’eau. Et quand je pense à l’île, je pense évidemment d’abord à ma Martinique, je pense à nos Antilles avec tout ce que cela comporte de soleil, de chaleur, de joie. Et puis aussi il y a un autre aspect. Il y a un lieu clos, c’est une chose qui est chaleureuse, une chose bonne en soit, c’est un peu la couveuse. Mais, c’est aussi l’univers de la claustration. Il y a ça. Nous sommes, j’ai trop souvent le sentiment quand on est là-bas depuis très longtemps qu’on macère dans des problèmes qui sont souvent quand même petits, mesquins, puisque hélas le destin nous a fait petit, n’est-ce pas, y a un petit peu l’atmosphère du camp de concentration. Je l’ai éprouvé en tout cas très fortement

Et puis alors dynamiquement y a aussi autre chose. Je ne me cite pas souvent, mais j’ai écrit – je ne sais plus où d’ailleurs – y a un vers de moi qui me reviens. Je dis: «toute île appelle, toute île est veuve» et c’est vrai. Y a le sentiment, le besoin d’un dépassement. L’île appelle d’autres îles. L’île appelle l’archipel. L’île appelle le continent, chez moi; et par conséquent et tout naturellement chez moi l’île Martinique, l’île Antilles appelle au fond le continent, la mère Afrique. Alors ce qui fait que finalement, je peux dire que l’île, le thème de l’île ce sera un motif qui expliquerait bien des aspects de mon œuvre, en tout cas qui résume beaucoup de ma propre sensibilité.

La isla en peso

Virgilio Piñera

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.
Mientras los muchachos se despojaban de sus ropas para nadar
doce personas morían en un cuarto por compresión. (Piñera, 2000, p. 37)

“La isla en peso” es un grito de soledad y de devastación, que echa por tierra el antiguo mito sobre las paradisíacas islas del Caribe porque Piñera ve en la fuente natural del sol la causa del aturdimiento, “la hora del cáncer”, no ve vida, sólo ve muerte y destrucción.

Lulú Giménez, en *Caribe y América Latina* (1991), sostiene que las imágenes relacionadas con la insularidad y con el mar determinan la configuración de la fisonomía cultural del ser caribeño (p.156). Esta imagen incluye la idea de fragmentación que permite definir la especificidad caribeña, lo que conduce a encontrar referencias en el resto de las islas, y también a sentir aislamiento y soledad.

Pero para el exiliado caribeño, la percepción de la isla con la imagen desoladora se transforma en el paraíso que se pierde, se convierte en la utopía. Por eso los escritores en exilio languidecen de nostalgia y escriben sobre la vida discurrida y ahora perdida en la isla.

Pero como hemos dicho, existen diversas formas de percibir la isla, puede ser claustrofóbica, de encierro, de campo de concentración, de acuerdo a lo expuesto por Césaire en la entrevista, y como también lo fue para el poeta Virgilio Piñera. Giménez (1991) llama a esto la *insularidad como restricción*. O por el contrario, por el hecho de no poseer fronteras reales y tener todo el ancho mar como cerco, se refiere en este caso a *insularidad como expansión* (p.158). De manera que el mar

significa ausencia de fronteras o posibilidades de unión, y a la vez ausencia de puentes y la imposibilidad del contacto con el exterior. (p.158)

Por su parte, Benítez Rojo resalta que las sociedades insulares se caracterizan por la fragmentación, la inestabilidad, el aislamiento, el desarraigo, la complejidad cultural, la historiografía dispersa. (1989, p. ii). Arcadio Díaz Quiñones, en “Caribe y exilio en *La Isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo” (2007) señala que en el mapa elaborado por este autor “las islas paradisíacas figuran junto a las dominadas por la violencia y la muerte, y a veces se confunden” (2007, p.1). En el capítulo III, desarrollaremos las ideas de Antonio Benítez Rojo.

El paisaje como marca, el paisaje es historia

Edouard Glissant (1928-2011), poeta, narrador y pensador humanista, fallecido recientemente en París, autor de *El discurso antillano* (2005), realiza en esta obra una reflexión sobre la creolización, las culturas de las islas del Caribe a partir de su naturaleza, su riqueza y su versatilidad. Reducir esta obra al género de ensayo significaría restarle densidad a su discurso y a su reflexión. En ella, conseguimos once introducciones y cuatro libros, compuestos a su vez por discursos, conferencias, poemas, gráficos, entrevistas, reseñas, y hasta un glosario, donde define y comenta los términos antillanos utilizados.

El paisaje representa una marca muy importante para este autor, quien señaló en otro de sus textos que de todas las cosas que admiraba de las Américas, ya fuera Martinica u otro país del continente americano, lo que más le impactaba era la apertura de su paisaje. Inventó una palabra nueva para expresar lo impresionante del paisaje: paisaje “irrué” es decir, un paisaje con irrupción o erupción, una visión violenta, exuberante, repentina. Este paisaje “irrué”, ya fuese una isla caribeña o algún país en el sur del continente americano le prodigaba un sentimiento de unidad-diversidad”. (Glissant, 1996, p.11)

Este autor dedica una parte a Chile y a Cuba, en *El discurso antillano*. En ella, reflexiona sobre el paisaje chileno y también sobre el cubano, proyectando una visión más global y más amplia, dibujando al Caribe y a América Latina, con sus similitudes y diferencias. (Glissant, 2005, p.247)

Glissant fue el gran defensor de la identidad caribeña, concibió la teoría del “Tout-Monde” a partir del proceso de creolización de las culturas. Defendió la tesis de la creolización del mundo (el todo-mundo):

el mundo se creoliza, es decir que las culturas del mundo hoy día entran en contacto de manera fulminante y absolutamente conscientes, unas y otras se

cambian y se intercambian a través de choques irremisibles, de guerras sin piedad, y a su vez con avances de conciencia y de espíritu... (Glissant, 1996, p. 15)

Sin embargo, todo esto no impide que este autor proponga su división de las Américas, en *Introducción a una poética de lo diverso*, aunque es una división sin barreras, porque a su parecer “no existen las fronteras, hay una superposición, una imbricación entre las tres Américas” (Glissant, 1996, p.13):

1) En primer lugar, la América de los pueblos testimoniales, de aquellos que siempre estuvieron allí, de los indígenas y que define como Meso-América.

2) Luego, la América de los que llegaron provenientes de Europa y que conservaron las costumbres y tradiciones de sus países de origen, definida como Euro-América. Comprende Quebec, Canadá, Estados Unidos y una parte (cultural) de Chile y Argentina. Por lo tanto, para Glissant, Chile se encontraría en este segundo grupo.

3) Y por último, la Neo-América, que es la América de la creolización. Contempla el Caribe, el norte de Brasil, las Guyanas, Curazao, el sur de Estados Unidos, las costas de Venezuela y Colombia y una gran parte de América Central y México.

A manera de síntesis, el autor martiniqueño realiza un bosquejo sobre las zonas de influencia o legados históricos en toda “esa América” lo que en este caso viene siendo el Caribe y América Latina en su conjunto:

En todo caso, toda esa América vive tres legados: el indígena, el africano, el occidental. En las Antillas, el legado indígena fue ordenado por los conquistadores. A veces incluso se le utiliza (por ostentación precolombina) para ofuscar el remanente africano. Sin embargo, hay continuidad desde el archipiélago hasta el continente. Civilizaciones de maíz, de la yuca, de la batata, del pimiento y del tabaco, culturas construidas a partir de la colonización, en torno al sistema de las plantaciones, tierras con vocación de sincretismo actuante, nuestros países se reúnen a partir de tres lugares: el altiplano de los Andes donde perdura la pasión indígena, el centro de llanuras y mesetas donde se acelera el mestizaje; el mar Caribe donde las islas presagian. (Glissant, 2005, p.248)

Escribiendo sobre Chile, e inspirado en una pintura de Zañartu, Glissant señala que la exterminación de las razas indígenas marca una de las grandes diferencias entre las Antillas y la América del Sur y que los pueblos indígenas de América Latina han aportado al desarrollo cultural del continente. Para él la gran diferencia entre las Antillas y la América del Sur fue la exterminación de los caribes.

La dimensión del pueblo indígena ordena toda visión que pueda tenerse de la Otra América. No resulta excesivo decir que, hasta ahora, ese pueblo silencioso ha dado su consistencia al continente, quizás con excepción del pueblo brasileño. (Glissant, 2005, p.248)

En el siglo XVI ya instalado el modo de producción esclavista, las metrópolis competían por el control y dominio de esta importante zona estratégica. Las áreas culturales de dominación hablaban lenguas distintas —inglés, francés, holandés, español, portugués— y casi no tenían contacto entre sí. Solamente el tráfico de esclavos los relacionaba, es decir, el aspecto económico de la época.

Este autor señala que “el Caribe fue el lugar donde se sucedieron los primeros desembarcos de esclavos africanos, los que eran reorientados hacia América del Norte, Brasil, o hacia las islas de la región” (1996, p.12). Fue un momento de encuentro de primer orden, cuando mundos distintos se tocaban por primera vez para convertirse en algo diferente, en una nueva síntesis, comenzaron a “relacionarse” de acuerdo con lo que él denomina “la poética de la relación”. Hombres y mujeres seguían llegando al suelo caribeño, primero desde África, luego desde la India y China. La población indígena había sido exterminada, como bien nos señaló Glissant y era necesario poblar estas tierras, traer mano de obra esclava para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar. No eran los “emigrantes armados”, fundadores, que desembarcaban del *Mayflower*, tampoco se trataba de los “emigrantes familiares” o domésticos, que traían consigo sus enseres, sus fotos de familia y luego viajaban en caravanas explorando el terreno. Se trataba, según él, del “emigrante desnudo, es decir de aquel a quien se transportó a la fuerza al continente y que constituye la base

del poblamiento de esta especie de circularidad fundamental que es el Caribe. El término *circularidad* no debe ser menospreciado, pues se trata de una especie de resplandor, de espiral, que está muy lejos de ser la “proyección en flecha” que marca a toda colonización”. (1996, p.14)

Por otro lado, Glissant señala que en América del Sur son los pueblos indígenas los que han aportado al desarrollo cultural del continente, en cambio en el área del Caribe, esta población fue exterminada, lo que para él marca una diferencia importante.

La modernidad tardía en América Latina

Es propicio señalar que Ana Pizarro durante los años 80, cuando vivió parte de su exilio en Venezuela, tuvo la oportunidad de participar en la coordinación de un proyecto de investigación, titulado *La literatura latinoamericana como proceso* (1990) que contó con la participación de destacados críticos literarios, sociólogos, escritores e investigadores del continente, entre los que se encontraban Ángel Rama, Antonio Cándido, Rafael Gutiérrez Girardot, Jacques Leenhard, José Luis Martínez, Domingo Miliani, Carlos Pacheco, Beatriz Sarlo y Roberto Schwarz, el cual sentó las bases para sus futuras investigaciones.

Esta autora en “Áreas culturales de la modernidad tardía”, capítulo que forma parte de un amplio estudio realizado en Chile y publicado en 2004, señala tres áreas diseñadas por los estudiosos de la historia de la cultura, que lograron su verdadero perfil durante el siglo XX y que permiten percibir con claridad la existencia y los modos de funcionamiento de las diferencias en América Latina.

De acuerdo a Pizarro, el área mesoamericana y andina ha sido la más percibida y le ha concedido el carácter fundamental al continente.

Se trata, como sabemos, de un espacio geográfico con historia y perfil propios que se extiende, desde el norte de México, a lo largo de la Cordillera de los Andes cruzando por Centroamérica. En esta área, el rasgo básico sería la existencia histórica y la memoria presente de culturas indígenas cuya densidad y complejidad (también demográfica), más allá de sus diferencias étnicas —léase cultura azteca, maya, chibcha o incaica—, le imprimen un carácter específico al desarrollo posterior de la dinámica transcultural. Darcy Ribeiro llamó a la forma resultante de esta dinámica «pueblos testimonio». (Pizarro, 2004, p. 177-178)

La segunda área es el Caribe y la costa atlántica, la cual ha sido objeto de estudios disciplinarios posteriores, más tardíos, y que no se limitan a los temas relacionados con África y la Negritud, pues se han extendido a partir de los años sesenta con la Revolución Cubana y junto a los grandes fenómenos migratorios del Caribe.

Esta área abarca como espacio geográfico el archipiélago de las Antillas y la costa atlántica que se extiende hasta parte importante de Brasil. Se trata del espacio cultural de impronta africana cuyo origen, como sabemos, se encuentra en el llamado comercio triangular, la esclavitud y (...) la economía de plantación. La memoria de esta área cultural incorpora el temprano tráfico y su contrapartida, los frecuentes episodios de rebelión-palenques, quilombos, guerras cimarronas de Jamaica—, configurando una estructura de pensamiento que tempranamente encontró los subterfugios del sincretismo. Darcy Ribeiro habla, respecto de estas formaciones, de «pueblos nuevos». (p.180)

Pizarro considera que es necesario construir nexos y parámetros literarios y culturales para articular el universo del Caribe con la producción literaria latinoamericana, con miras a otorgarle mayor importancia a esta área, porque “navegando en un terreno inmenso y casi no trabajado, consideramos que la literatura latinoamericana ha constituido en los últimos sesenta años un campo sistemático de trabajo crítico y por lo tanto sus elementos son más conocidos”. (Pizarro, 1997, p.566)

Por último, esta autora señala que las investigaciones disciplinarias incorporan una tercera subárea cultural llamada *sudatlántica*, “que abarcaría geográficamente la zona que se extiende entre el sur de Brasil, desde San Pablo, y la parte norte de la Argentina, hasta Buenos Aires. Se trata de un área de culturas de inmigración, como sabemos, que fue perfilada por Rama como cultura con vocación de vanguardia Ribeiro habló para este caso de «pueblos trasplantados».” (p.181)

Para esta autora la integración del área del Caribe comienza con la Revolución Cubana en los años sesenta, lo que significó una apertura de la modernidad tardía, siempre desde la periferia. Sin embargo, primero en Brasil, después en Chile, luego en Argentina y Uruguay, también conocido como “cono sur”, esta modernidad tardía debió incorporar nuevos elementos a su historia: los golpes y las dictaduras militares, y con ellos las persecuciones, los campos de concentración y el exilio.

De esta manera, las novelas que estudiaremos pertenecen a dos áreas distintas dentro de la historiografía latinoamericana, las cuales, de acuerdo con los estudiosos, permiten percibir con mayor claridad la existencia y los modos de funcionamiento en América Latina, determinando también el espacio y la manera de vivir el exilio:

- el área de El Caribe y la costa atlántica (*La Isla del Cundeamor*). La América de la creolización.
- el área mesoamericana y andina (*La luna, el viento, el año, el día*), donde residían los pueblos testimoniales, los indígenas. Para Glissant, Chile también pertenecería al grupo que conserva costumbres y tradiciones culturales europeas.

Si miramos en espejo ambas regiones, el Caribe se caracteriza y a la vez se diferencia del área mesoamericana y andina por su carácter heterogéneo, por presentar una multiplicidad étnica que ha derivado en una combinación de lenguas, como el inglés, el francés, el español, el creole, entre las más importantes. Así como

por la práctica de diversas religiones y por el desarrollo de complejos procesos culturales de hibridación y transculturación.

Frente a esta complejidad, Lulú Giménez, en *Caribe y América Latina* (1991), señala las dificultades para la unidad:

Este proceso de conformación histórica de los pueblos que en su conjunto denominamos hoy América Latina y El Caribe, iniciado a partir del año 1492, con la empresa colombina, ha desembocado en la dramática realidad que actualmente exhibe el continente, donde, hasta el momento, se han visto imposibilitados los esfuerzos por restituir a las sociedades americanas de habla hispana y caribeñas, la unidad natural de sus partes, geográficamente posible. (Giménez, 1991, p. 223)

3. Espacio, tiempo y nostalgia en el exilio

José Solanes, en *Los nombres del exilio* (1993), señala que “la mayoría de los diccionarios define el exilio en función del espacio, sin alejarse de lo que sugiere la etimología de la palabra. Exilio sería, en efecto un derivado del latín *exiliare: saltar afuera*. A veces se hace sin embargo participar a la idea de tiempo en la delimitación del concepto, de manera que entender “la ausencia *prolongada* del propio país, impuesta por la fuerza de la autoridad” (Solanes, 1993, p.53).

A través del tiempo muchos han sido los nombres utilizados para nombrar al exiliado, más nombres de los que se supone. Menciona por ejemplo, desterrado, relegado, salido, peregrino, traspuesto, desplazados, extrañado o extraño, expulsos, trasterrado, descielado, por nombrar algunos. Nombres que cambian “según las lenguas, según el punto de vista político o jurídico desde el que se le enfoque, según el momento de la historia...” (p.55).

El árbol está ligado al exilio en el discurso de Solanes, según él, cuando se habla de *desarraigados*, se está hablando de “de seres a quienes se ha arrancado de su

tierra y se les ha *extirpado* como *mala hierba*: de algún modo habrá entonces que *transplantarlos*". (p.25)

El exilio

“L'exil vient de loin”, escribió Saint John Perse. La literatura del exilio es un “ejemplo multisecular”, señaló Claudio Guillén. Ambos se referían a los orígenes muy antiguos del exilio como tema literario y fenómeno histórico-social. Las obras literarias de cada tiempo dan cuenta de las vivencias dolorosas de quienes se ven constreñidos a repatriarse, a abandonar la tierra en que viven, para luego soñar con el eterno retorno.

Claudio Guillén en *Múltiples Moradas* (1998) señala que la palabra exilio posee una variedad referencial muy propia de nuestro tiempo, pues denota una diversidad de realidades, además de los diferentes grados de realidad que lleva implícitos entre la metáfora pura y la experiencia directa (p.84). El exilio siempre ha sido una ruptura, un quiebre del espacio y del tiempo, una suspensión dramática del ciclo vital, un trauma que deja heridas, secuelas difíciles de superar, “la persona se desangra. El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial y su participación en los sistemas de signos en que descansa la vida cotidiana”. (p.30)

En todos los tiempos, en todos los lugares, han sido innumerables los exiliados, cuyas situaciones se repiten hasta la infinitud. “Se trata de una realidad histórica, social o personal que no se confunde con los conceptos, que como tales, señalan unas posturas intelectuales, morales o políticas ante dicha realidad”. (p.31) Pero “la carrera de los desterrados de siglos anteriores parece estática cuando la colocamos dentro de las dimensiones mudables, temporales, aceleradas, del devenir histórico de nuestra época” (Guillén, 1998, p.83), marcada por grandes y violentos cambios en el mundo, que mantienen en vilo a las organizaciones internacionales que se ocupan de los refugiados y de las migraciones.

Por su parte, Edward Said en *Reflexiones sobre el exilio* sostiene que el siglo XX ha estado signado por la aparición constante de la figura del refugiado, cuya palabra hace referencia a un término político para designar a grandes masas que requieren de ayuda internacional urgente en situaciones de emergencia. Lo que diferencia al refugiado del exiliado, según Said, es que éste último lleva consigo un toque de soledad y de espiritualidad (Said, 2005, p.188). Realiza una distinción entre los estatus que pudiese tener el exiliado:

Si bien es cierto que cualquiera al que se impida regresar a su hogar es un exiliado, pueden establecerse algunas distinciones entre exiliados, refugiados, expatriados y emigrados. El exilio nació de la antigua práctica del destierro. Una vez desterrado, el exiliado vive una existencia anómala y miserable con el estigma de ser un extranjero. (p.188)

Este autor, define el exilio como “algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza” (p.179). Sostiene que el sentimiento de pérdida en el cual “algo” ha quedado atrás para siempre y la sensación de abandono terminal, son características constantes en el exiliado. De hecho, señala que ya nos acostumbramos “a pensar en la época moderna en sí como algo espiritualmente huérfano y alienado, como la era de la ansiedad y el extrañamiento” (p.179). Agrega que los exiliados están apartados de sus raíces, de su tierra y de su pasado y “sienten una imperiosa necesidad de restablecer sus vidas quebradas, escogiendo por regla general verse a sí mismo como parte de una ideología triunfante o un pueblo restituido” (p. 184). Sin embargo, comenta que una situación así se convierte en algo insoportable en el mundo actual y pone de ejemplo a los judíos, a los palestinos y a los armenios.

Refiriéndose al exilio en la literatura, Said sostiene que éste no es ni estética ni humanísticamente comprensible, por lo tanto a través de la literatura se puede

objetivar una angustia y unos apuros específicos del exiliado, “pero pensar en el exilio como algo beneficioso para las humanidades que informa esta literatura es trivializar sus mutilaciones, las pérdidas que inflige a aquellos que sufren...” (p.180). Y se interroga sobre las miradas del exilio en la literatura:

¿Acaso no es cierto que las miradas del exilio en literatura y, por otra parte en la religión ocultan lo verdaderamente horrendo, que el exilio es irremediamente secular e insoportablemente histórico, que es producto de la acción de los seres humanos sobre otros seres humanos y que, al igual que la muerte pero sin la clemencia final de la muerte, ha arrancado a millones de personas del sustento de la tradición, la familia y la geografía? (p.180)

Edward Said escribe desde la experiencia, conoció de cerca el exilio porque lo vivió durante cincuenta años. De acuerdo a la información biográfica sobre este autor, sus orígenes fueron palestinos y se crió en Jerusalén y en El Cairo. En 1948 se trasladó junto a su familia a un campo de refugiados y luego emigraron hacia Estados Unidos. Fue un activista de la causa palestina, teórico literario, y profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Columbia. Falleció de leucemia en 2003.

Said nos deja una pregunta en el aire cuando se refiere a los exiliados que miran a los no exiliados con resentimiento, porque *Ellos* pertenecen a su entorno, mientras el exiliado siempre está fuera de lugar. “¿Qué se siente al haber nacido en un lugar, al quedarse y vivir allí, al saber que uno es de allí más o menos para siempre?”. (p.188)

Zygmunt Bauman es un filósofo de origen polaco interesado en las tensiones relacionadas con la identidad de nuestro tiempo, en particular, ha desarrollado las ideas que dan cuenta del tránsito de una sociedad “sólida” a una sociedad “líquida” y será quien nos permitirá retomar la interrogante de Edward Said. En la obra *La posmodernidad y sus descontentos*, se refiere a la figura de los exiliados contemporáneos a través de un interesante enfoque del nómada advenedizo y del

paria. Advierte que en la actualidad la situación del mundo obliga al hombre a estar en movimiento lo que ha hecho resurgir la figura del nómada:

Uno se ve puesto en movimiento en el momento en el que participa del tipo de mundo desgarrado entre la belleza del sueño y la fealdad de la realidad, habiéndose afeado la realidad por efecto del sueño. En un mundo así, todos los residentes son nómadas; pero nómadas que vagan a fin de establecerse. A la vuelta de la esquina hay, debería haber, una tierra acogedora en la que establecerse; pero detrás de cada esquina aparecen nuevas esquinas, con frustraciones nuevas y con nuevas esperanzas aún no defraudadas. (Bauman, 2001, p.92)

Bauman señala que los nómadas se descubren a sí mismos como advenedizos, como alguien que ya *está* en el lugar, pero que no *pertenece* del todo a él; es un aspirante a residente sin permiso de residencia. Pero los moradores odian a los advenedizos “por despertar los recuerdos y las premoniciones que ellos se esfuerzan con ahínco en dormir” (p.93), porque también ellos fueron advenedizos en el pasado. Bauman acude a la referencia del paria en el sistema de castas hindú, para indicar los cambios en la época posmoderna. El paria era aquel que pertenecía a la casta inferior o que no pertenecía a *ninguna* casta, eran los intocables:

La modernidad proclamó que ningún orden era intocable, puesto que todos los órdenes intocables habían de sustituirse por un orden nuevo, artificial, donde se construirían caminos que irían de abajo hacia arriba y, de este modo, nadie pertenecería nunca más a ninguna parte. La modernidad constituía, por consiguiente la esperanza del paria. Pero el paria solo podría dejar de ser un paria convirtiéndose —bregando por convertirse— en un advenedizo. (p.100)

A través de esta óptica de Bauman en torno al advenedizo del mundo moderno, no podemos evitar ver a los protagonistas exiliados de las novelas analizadas, al advenedizo que no pertenece a ningún lugar y que es mirado con recelo por los moradores. El advenedizo representa una amenaza, es distinto a ellos y puede llegar para quedarse...La imagen del nómada nos parece interesante porque en principio la asociamos con los nómadas del desierto, que deben ser seres fuertes y preparados para soportar las inclemencias de ese ecosistema, en medio de la soledad

y del silencio que solamente ellos pueden soportar, y desde allí sacar fuerzas para seguir viviendo, algo parecido a la experiencia del exiliado.

Bauman concluye señalando que las sociedades modernas deben aprender que la condición existencial humana es ambivalente, que el bien siempre está mezclado con el mal, por lo tanto no es fácil trazar una línea entre la dosis benigna y la dosis venenosa de la medicina para nuestras imperfecciones (p.104). Señala que las personas son diferentes y hay que dejarlas que continúen siéndolo, pero alerta sobre el surgimiento de una peligrosa tendencia “llamada heterofobia, o xenofobia, o racismo: una actitud y una práctica de separación, destierro, exilio” (p.104-105). De esta manera, Bauman nos advierte sobre los riesgos que se corren al no respetar ni aceptar al nómada, al advenedizo, desatando prácticas que atentan contra los derechos humanos más elementales.

Espacio y tiempo del exilio

Solanes, en la obra que hemos citado (1993), aborda las consecuencias y las alteraciones en el equilibrio mental de las personas que han vivido exiliadas. Su trabajo nos pone en el camino de comprender el rol que juega el tiempo y el espacio en la vida de los personajes de las novelas estudiadas.

Este autor utiliza el concepto de “geografía cualitativa” (p.97), para referirse a un determinado espacio, que puede provocar la aparición del sentimiento de la nostalgia, entre otros sentimientos. Explica que en las personas “la configuración del espacio expresa un modo de ser, su observación es aprendizaje, descubrimiento, *invención*”, en cambio el espacio del exiliado es cualitativamente distinto en su totalidad, “es el conjunto de los lugares percibidos lo que, vuelto súbitamente extraño, exige cualificación especial” (p.98). De repente, se percibe un espacio extraño,

discordante, tan discordante como el tiempo. A modo de ejemplo cita a Paul Claudel, quien en *Vers d'exile* escribió: “Esta mañana no es la mañana del día que fue ayer” (p.99.) Es decir, el tiempo en el que se acaba de entrar pertenece a otra esfera, a otra dimensión, no es el tiempo que se conoce.

El espacio, a su vez, es heterogéneo, no es una prolongación del que se vivió, del que se conoció. La mayoría de los exiliados, de acuerdo a tantos testimonios recogidos —señala Solanes— han coincidido en reprocharle al nuevo espacio su “frialdad, oscuridad, inanidad y por otra parte y en singular contradicción, amontonamiento, congestión, vacío”. (p.99). El exiliado tilda a este nuevo espacio de “vano, falso, vacío y nulo”. Son muchos reproches los que debe soportar este espacio, pero Solanes encuentra una explicación a través del sentimiento de la soledad, la cual no es solamente la soledad interna, la que habita en los pensamientos del exiliado, sino también a la soledad confusa del ambiente. (p.107)

El exiliado arrastrará los límites del espacio, no se quedan atrás cuando abandona su país y lo seguirán a todas partes, es un espacio subjetivo, en el cual no tiene la posibilidad de viajar, sino de moverse de un lado a otro. Estos límites son “como un traje que se corta a la medida del que lo tiene que llevar puesto. Más no se trata aquí, claro está de vestidos, sino de límites, de fronteras, de muros” (p.102)

Este autor señala que así como existe un día y una noche, de igual manera, existe una claridad y una oscuridad. Así entiende el paso de un mundo para otro en la psiquis del exiliado, en un espacio oscuro que se parece al espacio de los que sufren delirios.

Todo se torna más complejo en la nueva vida del exiliado, más laborioso, más difícil, a veces se agrava con la necesidad de enfrentar una cultura y una lengua nueva. Señala que el espacio del destierro “ya no es esta dimensión que la Naturaleza ofrece a la sociedad y que la sociedad organiza desplegando, a los ojos de sus

miembros, llanuras, montañas, playas, accidentes geográficos...” (p.133). Porque el exiliado que se encuentra lejos de su país, ahora no puede tener una precisión de lo que es un accidente geográfico.

Solanes propone los neologismos *destiempo* y *dese-pacio*, como un aporte que permita entender cómo se vive la condición de desterrado o exiliado, como palabras claves, más que palabras sinónimas. (p.133).

Solanes compara el tiempo como los rótulos que indican direcciones y cambian a medida que se atraviesan las avenidas de una gran ciudad: pasado, presente, futuro. En el destierro, esto no ocurre así, “nada se atraviesa, en él no se discurre, más bien se incurre, se ocurre, se acude, se cae, se está caído” (p.141).

La memoria posee una gran importancia en el tiempo del exiliado. Algunos inician una cuenta regresiva, un extraño recorrido autorretrobiográfico, que conduce a veces, hasta más allá del pasado personal. Se han buscado e inventado palabras para nombrarla. De *redrotiempo* hablaba Unamuno, y Eugenio Montejo de *trastiempo*. (p.147)

Ana Pizarro, en *El Sur y los trópicos* (2004), a su vez, asegura que el exilio se vive fundamentalmente en dos dimensiones, la primera es la memoria, que es una instancia que invade y envuelve el presente. La otra dimensión es el futuro. La única dimensión del mañana es el regreso. Es lo que hace rechazar el presente, ignorar la generosidad de la gente que acoge al exiliado, “experimentar la incapacidad de sentir la belleza, de mirar con interés ese ‘otro’ lugar en el que estamos y al cual ningún futuro puede ser asociado. Entonces el futuro es nuestro presente y si la memoria es recuperación, intento de aprensión, horror al vacío, el futuro es la única instancia que estimula nuestra imaginación”. (Pizarro, 2004, p.84-85)

Solanes expone de manera muy sencilla y definitiva cómo funciona el tiempo en exilio: Si nos hallamos en nuestro país, estamos donde el sol nos da la hora, donde nos introduce en el tiempo. En cambio, no estar allí es vivir a “deshora”, es decir a “destiempo”...encontrarse “desterrado del tiempo”.... Al encontrarse fuera del tiempo o sentirse atascado en él significa tener perturbada la función que pasado y futuro tienen en común: “la de establecer perspectiva, la de dar fuera de lo espacial sentido a las nociones de cercano y lejano”. (Solanes, 1993, p.170)

La nostalgia: una enfermedad de la modernidad

Los esclavos de las plantaciones brasileñas la conocieron como la “saudade de África”. Se trataba del *mal du pays*, enfermedad que también afectó a los soldados de los ejércitos europeos en las guerras napoleónicas. En Salamanca se le llamaba *ansión*, que significa añoranza, y que a su vez nos evoca al *angor* latino, el cual nos remite al *angor pectoris*, la temida angina de pecho, conocida en castellano como *angustia*. (Solanes, 1993, p.155). En el siglo XVII esta enfermedad se curaba con remedios naturales, alguna droga y mucho reposo.

La presentación que de Svetlana Boym realizó el Centro Pompidou de París en junio de 2010 en el marco de la exposición “Las promesas del pasado”, la define como una artista y crítico de arte de origen ruso, fundadora del movimiento *Off-modern* (Introducción a las angustias de la creación del siglo XXI) y profesora de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard. Ha elaborado un interesante trabajo titulado *The future of Nostalgia* (2001) que aborda el concepto de nostalgia, para lo cual se valió principalmente de las complejas relaciones que establecían los artistas que escapaban del antiguo bloque comunista, con la historia. Son los caminos que se atravesaron, son sus bifurcaciones, son las desviaciones, los trazos sinuosos, que tienen la llave de otra historia, una historia menos “autorizada”.

Esta óptica nos parece bastante novedosa y nos servirá para determinar los distintos tipos de nostalgia en el exilio representados en las novelas de nuestra comparación.

De acuerdo con Boym, el término nostalgia se deriva de dos raíces griegas. Nostalgia (de *nostos* que significa regreso al país natal y *algia*, que significa anhelo). (XIII). La palabra como tal fue acuñada en 1688 por Johannes Hofer, un ambicioso estudiante suizo, en su tesis de medicina, en la cual buscaba descubrir un nuevo mal moderno originado en el deseo de retornar al lugar de origen. (Boym, 2001, p.3). La

nostalgia no sólo es la expresión de un pesar particular, sino una nueva forma de pensar el tiempo y el espacio. (Boym, 2001, p. XVIII).

Esta autora distingue dos tipos de nostalgia: la restauradora (o restaurativa) y la reflexiva. La nostalgia restauradora pone el acento en *el nostos*, en el regreso al país natal, anhela la reconstrucción transhistórica del hogar, del espacio perdido, de la gran patria. La nostalgia reflexiva, existe por y para el *algia*, que es el anhelo: ella dilata el regreso al hogar, con melancolía, con ironía, con desesperación.

La nostalgia restauradora no piensa en sí misma y se presenta como verdad y tradición. La reflexiva insiste en las ambivalencias del deseo y de la pertenencia, toma en cuenta la distancia histórica y no le asustan las contradicciones de la modernidad. Juega con los recuerdos, las pesadillas, el arte.

La nostalgia restauradora se aferra a la verdad absoluta, en cambio, la reflexiva la pone en dudas. La restauradora está muy presente en los movimientos nacionalistas y religiosos de los últimos años. Se apoya sobre dos escenarios, el retorno a los orígenes y la conspiración. La nostalgia reflexiva no se limita a algunos escenarios, ama los detalles y no los símbolos. (Boym, 2001, p. XVIII)

Mireya Fernández en “La nostalgia en la narrativa de las diásporas caribeñas” (2008) señala que el espacio, el que se pierde y el que se estrena, así como el conflicto que puede crear el diálogo entre dos culturas, son elementos importantes en la formación de identidad de los exiliados. La nostalgia impregna tanto el sentir individual, como el colectivo, creando la necesidad de recrear el espacio perdido:

Este sentimiento atraviesa el corazón de emigrantes y exiliados, para luego penetrar el sentir de los descendientes que nacen o crecen en la diáspora. El proceso de desterritorialización/reterritorialización que experimentan los individuos luego del abandono voluntario o involuntario del lugar de origen; el diálogo/conflicto entre dos culturas, dos tiempos y dos lugares son los elementos dominantes en la formación de la identidad de estas comunidades. Las diásporas

viven en medio de los recuerdos de un tiempo y un espacio alojados en la memoria, y de las experiencias que rodean el momento y el lugar donde viven; entre la herencia del pasado y las circunstancias moldeadoras del presente. No debe sorprender entonces que la nostalgia impregne con sus notas el sentir individual y colectivo. Sea que se idealice o se piense con extrañeza o admiración, los sujetos experimentan la tendencia a recrear la tierra de origen. Un ejemplo de ello es su representación en la literatura que nace en el seno de estas comunidades. (Fernández, 2008, p. 243-244)

Hemos abordado la nostalgia como un sentimiento importante, pues ella ya forma parte de la gramática común de la modernidad y del exilio. Pero la nostalgia no es el único sentimiento, o estado de ánimo, presente en el exiliado. El desarraigo, la tristeza profunda, el desamparo, la soledad, la discriminación racial, el desgarró etc., también están representados en las novelas estudiadas.

El tiempo y el espacio poseen dimensiones distintas para el exiliado. La geografía ya no se representa como antes de la partida. La noción de pasado, presente y futuro ya no son lo que eran. El exiliado intenta recuperar el espacio y los lazos afectivos. En sus sueños surge la recuperación de su pasado, por eso los sueños se convierten en el lugar preferido de la memoria. Ante la imposibilidad de recuperar lo que ha perdido y frente a un mundo que le parece hostil, ante la utopía, surgen los sentimientos de frustración, tristeza, desgarró y soledad. La nostalgia a veces aparece como obsesión ante estos hechos que no puede controlar.

La nostalgia en la literatura nos indica que el espacio, tanto el que se pierde como el que se adopta, junto a otros elementos culturales como el aprendizaje de una nueva lengua, van conformando la identidad del exiliado. Y la nostalgia pretende rescatar el paraíso que se ha perdido a través de su reproducción intrahistórica o a través de las reflexiones de la memoria en las obras. Por esta razón nos interesa desarrollar este aspecto en nuestra investigación, para determinar cómo se presenta la nostalgia en cada una de las novelas.

CAPÍTULO II

La luna, el viento, el año, el día, de Ana Pizarro

1. Ana Pizarro, la novelista

Ana Pizarro, nació en Chile, en 1941. Es profesora universitaria con Doctorado en Letras por la Universidad de París. Se ha destacado en la coordinación de proyectos de investigación sobre la cultura en América Latina y el Caribe. Siendo crítico en literatura, desde los años sesenta, se interesó en escritores como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Gonzalo Rojas. Entre sus obras se cuentan: *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente* (1971), *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana* (1994), *Sobre Huidobro y las vanguardias* (1994), *El sur y los trópicos. Ensayos sobre cultura latinoamericana* (2004). En enero de 2011, la Casa de las Américas la galardonó con el Premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada por el libro *Amazonia, el río tiene voces*, en cuya contraportada se señala que “son los discursos de una nación de aguas. Nación en el sentido figurado de un área cultural formada por ocho países que tienen referentes comunes, con centro en el río y en la selva”. Este año fue nominada al *Premio Nacional* de Humanidades y Ciencias Sociales de Chile. Posterior al golpe militar de Chile, vivió exiliada en Francia y en Venezuela. En *La luna, el viento, el año, el día* (1994), la autora incursiona por primera vez en el género narrativo.

Se trata de una novela dividida en tres capítulos, cuyo tema es el exilio y el “desexilio”, para utilizar un término de Solanes que hace referencia al regreso al país de una exiliada por razones políticas. Durante esas horas de vuelo la memoria se desencadena, “se estremece en la pluralidad de los impulsos, vacila, se proyecta en planos múltiples, en secuencias que retroceden a las zonas inéditas, a las siempre evitadas instancias del dolor, se escabulle y vuelve” (Pizarro, 1994, p.15-16).

El título de la novela *La luna, el viento, el año, el día*, corresponde a un texto de *Chilam Balam de Chumayel*, un libro sagrado maya, anónimo; la versión que se conoce fue transcrita después de la conquista por frailes españoles. En estos libros se narran viejos mitos y hechos posteriores a la llegada del invasor. Los dioses y las cosmogonías, tanto del *Popol Vuh* como del *Chilam Balam* son lo más original que se conserva de la mitología maya, donde se profetizó la llegada de los españoles junto a una nueva religión. Cuenta de manera poética y muy dolorosa un período histórico de destrucción y de muerte. El espacio lo indican la luna y el viento. El año, el día, son el tiempo. “Todo camina y pasa”, es la historia, el pasado con acontecimientos que perduran en la memoria. Este epígrafe seleccionado por Pizarro nos aporta una clave sobre el significado de tiempo y espacio en el exilio.

Desde el siglo XVI, indígenas evangelizados recopilaron, en el alfabeto latino, viejas memorias orales vertidas en códice o dibujos. Así se fueron reuniendo textos de diversa naturaleza: cosmogonías, calendarios, astronomía, rituales, crónicas y profecías; todos sin estructura unitaria. Entre esas memorias están los libros del profeta Chilam Balam de la región de Chumayel en Yucatán. En el texto se dice, es la “Profecía de Chilam Balam, que era cantor, en la antigua Maní”, quien preparaba a los mayas sobre la llegada de un “Padre, señor del cielo y de la tierra”. (Anónimo, 2008, p.9)

El relato no es lineal, al contrario, posee un vaivén, como la memoria misma, que no sigue una sola dirección, se dispara, se instala en momentos esenciales de la vida, “porque es imposible expresar en linealidad acontecimientos que se van develando poco a poco en toda su contradicción” (Pizarro, 1994, p.87). Y observamos una estructura a partir de distintos planos superpuestos, donde se entrelaza la vida familiar de la protagonista, desde su temprana infancia, con aspectos sobre la historia en la sociedad y la cultura latinoamericanas.

Pizarro emplea con profusión, una multiplicidad de lenguajes y códigos, de elementos intertextuales, como cartas, poemas, citas, composiciones musicales, que le

sirven para seguir el decurso de la memoria, acompañados por un yo narrativo que le permite la recreación de especial intimidad, siempre a través de la memoria.

La autora concibe esta novela como una “autoficción” (Pizarro, 2004, p.76), neologismo acuñado por Serge Doubrovsky y usado también por el argentino Héctor Bianchiotti, “que designa el espacio entre una autobiografía que no quiere decir su nombre y una ficción que no quiere librarse de su autor” (Salem, 2007, p.55); en oposición a lo que sería una novela autobiográfica o testimonial.

Apreciamos que la ficción desarrolla una cierta complicidad con la historiografía, apelando a los recuerdos, propinándole “gatillazos” a la memoria, para reconstruir así los pedazos de la vida. Para regresar. Para recomenzar a vivir un presente que ha sido negado en el exilio. Sobre esta conexión de la historiografía con la ficción, Pizarro escribió en el ensayo *El sur y los trópicos* (2004):

Necesitaba construir sobre la reflexión histórica otros discursos de mayor objetividad, un discurso de lo privado y de la contingencia, cuya relación con el discurso histórico mayor, el del país y del continente fuese deslizándose con el mínimo traumatismo. Así, encontré el recurso a las asociaciones. Pero esto no fue un hallazgo: es un modo de percibir la realidad —en este caso la mía— en imágenes paralelas, en gatillazos, en imagen y sonido, una percepción en multiplicidad sensorial e intelectual. (Pizarro, 2004, p.73)

2. El tejido de las historias

La estructura del discurso ficcional de la novela *La luna, el viento, el año, el día*, de Ana Pizarro se relaciona con la historia en tres estratos: el individual, el de historia nacional y el de la historia continental. Para entender las conexiones entre estos estratos, así como la composición narrativa, considerando que es una obra escrita en distintos tiempos narrativos y se utilizan técnicas retrospectivas, apelaremos a la metodología narratológica desarrollada por Gérard Genette en *Figures III* (1972) y en *Nouveau discours du récit* (1983) porque consideramos que

nos proporciona el mejor enfoque para determinar y comprender los niveles del relato en esta novela.

Este análisis narratológico nos permitirá entender cómo se manejan los niveles del discurso y el tiempo del relato. Estos elementos conceptuales de Genette nos han permitido elaborar un análisis, entender cómo se modula el relato primario con los relatos metadieгéticos o metarrelatos, sus interrelaciones y recursos utilizados, etc., los cuales forman parte, finalmente, de la composición estética de la novela.

La historia aborda la situación de una mujer latinoamericana, presumimos que es chilena, quien después de veinte años de exilio, regresa a su país. Durante el vuelo recuerda el día y las condiciones en que se vio obligada a partir a Europa y junto a los recuerdos más importantes de su vida, se entretienen episodios de un trabajo de investigación y relaciona la formación e historia del continente, desde sus orígenes, junto a la historia de su país y a su propia vida. Lleva junto a ella una carpeta con las fichas para una novela histórica que le encomendó una editorial nórdica, sobre la época de la conquista y la colonia en nuestro continente. Esta es la “historia” utilizando la terminología de Genette, el significado narrativo. El acto narrativo que produce la historia, o acto de enunciación se llevará a cabo en tres niveles. Utilizamos la expansión del verbo para encontrar un relato primario, el cual encierra los otros niveles del relato. El tiempo de la historia no coincide con el tiempo del relato, y esto no es extraño, porque más bien, no es común conseguir lo que Genette llama “grado cero”, que sería descubrir una perfecta coincidencia temporal entre relato e historia. (Genette, 1972, p.79)

Respecto a la “voz”, que da cuenta del sujeto en la instancia narrativa y las secuelas que ha dejado en el discurso, encontramos un tiempo de narración ulterior, que es la posición clásica en pasado y la narración intercalada, entre los momentos de

acción. La narración intercalada según Genette, es “el tipo de narración más complejo ya que se trata de una narración con varias instancias...”). (p. 229)

Continuando con la voz, el nivel narrativo en el relato primario es extradiegético porque “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de ese relato” (p.238). Y los relatos secundarios metadieгéticos, a su vez, son intradieгéticos.

En lo que corresponde a “persona”, la novela tiene un narrador que lo llamaremos homodieгético porque a pesar de no aparecer como personaje, está muy involucrado y narra una historia que le pertenece. En nuestro caso se trata de una mujer, que nunca se identifica como personaje, no tiene nombre, pero se trata de un Yo narrativo, que en el discurso ficcional se presenta en segunda y en primera persona singular. El narrador, en este caso narradora, también podría ser autodieгético pues, Pizarro ha señalado, que más bien es una novela de “autoficción”, y presenta algunos elementos en común con la autobiografía. En ciertos momentos del relato, la narradora es la hermana y a veces hay dudas acerca del rol de narradoras que podrían tener la tía y la madre. Los principales personajes de la novela son femeninos: Agustina (hermana); Pepa (tía); Luisa (abuela) y Hortensia (madre).

Al confrontar el “orden” y la “disposición” de los distintos eventos y segmentos temporales en el discurso narrativo que nos permitieron estudiar las relaciones entre el tiempo del significado, es decir la historia y, el tiempo del signifiante, el relato, determinamos que existe un relato primario, en presente narrativo, el cual modula y da paso a los relatos secundarios o metadieгéticos a través de las evocaciones.

Este “relato primario” es el que inicia la narración, y transcurre en un espacio-tiempo determinado: el avión, durante las horas de duración del viaje. Indicadores

como el *fasten seat belts*, las nubes que pasan por la ventanilla del avión, la azafata que trae el refrigerio o el señor vestido de gris con el sombrero. La memoria se dispara y se proyecta fragmentada a otros espacios desde este nivel primario. También se penetra a otros tiempos a través de las fichas de investigación que ella lleva consigo, como una especie de llave mágica que le permite abrir y transportarse hacia diversos espacios temporales.

El relato primario comienza en el momento en que la narradora-protagonista se instala en su butaca y finaliza cuando el avión desciende en el aeropuerto, se abre la puerta y ella baja. Llega a su destino.

Durante el viaje acuden los recuerdos, que nos remiten a relatos metadieгéticos, generalmente la narradora nos remite a ellos a través de la memoria, las distintas composiciones musicales o los intertextos históricos.

La memoria, como dijimos, permite la entrada a otros espacios del tiempo, a relatos metadieгéticos:

El tono agudo de la voz te va despertando de a poco hasta terminar en el ritmo interrogante del final que te proyecta a otros espacios de memoria (Pizarro, 2004, p.1)

Pero el instante es imposible de asir en su pureza, como una nota única suspendida en el vacío y las figuras, los colores, las palabras se agolpan, te invaden por segmentos, en frases enteras, apareciendo y desapareciendo en golpes de emociones que se fragmentan (p.13-14)

La memoria salta de un lugar a otro sin lograr asirse a un presente concreto, que no existe aún, si no es la cabina del avión y recorre el espacio de lo indefinido hasta lograr asentarse (p.29)

¿Qué escuchas entre el ruido sordo de los motores? ¿Quién habla ahora en la memoria? (p.163)

No olvidar. No olvidar. Conservar la memoria de todo. La abuela con su ropa oscura por la galería de la casa de los patios (p.177)

Estas citas nos permiten apreciar la importancia de la memoria en la elaboración del relato pues ella propicia los cambios temporales y espaciales y acompaña siempre a la reflexión de la narradora-protagonista.

La música también es un recurso reiterado, utilizado simbólicamente para lograr los cambios en los niveles del relato que permite hacer más nítidas las imágenes, enfatizar los momentos o las épocas de los relatos que se anuncian con ella:

La azafata se esmera por calmarlos con poco éxito y los lleva con discreción de cuando en cuando a sus asientos. Buscas en el programa musical, con los ojos cerrados, la cabeza ya reclinada contra el respaldo, y te parece reconocer el metal breve y ligero del clavecín, la marcación nítida de los compases. Pronto fuiste encontrando a la gente del país (...). (p.44-45)

Es así como la música se convierte en una analogía que anuncia el ritmo, la medida, el compás, los aumentos graduales de la intensidad de las emociones que evoca la memoria en la protagonista:

Música y literatura: la unión de estas dos palabras provoca inmediatamente nuevas asociaciones — poesía, canto, ritmo, voz, musicalidad, melodía, armonía, timbre, canción... Las nociones y los géneros se reencuentran, se cruzan: bajo el signo de la analogía, de la correspondencia — o bien del matrimonio, en términos de fusión? (Gribenski, 2004, p.1)³

El relato secundario, o relato metadieético A, remite a los tiempos familiares, a la relación de la narradora con su abuela y con su tía en la casa familiar, ubicada en la falda de la cordillera en el norte de Chile, “en el pueblecito de los naranjos”. (p.14) También con su madre y hermana. Así tenemos que este relato A contiene los siguientes acontecimientos:

3 En francés el original: “Musique et littérature : l’association de ces deux mots suscite immédiatement de nouvelles associations – poésie, chant, rythme, voix, musicalité, mélodie, harmonie, timbre, chanson... Les notions et les genres se rencontrent, se croisent : sous le signe de l’analogie, de la correspondance – ou bien du mariage, voire de la fusion ?”

- La infancia, con descripciones de la naturaleza, del paisaje, y del amor familiar. (p.14)
- La pubertad, que se compara con la vida nueva de la naturaleza. (p.19)
- Relación afectiva y estrecha con su tía Pepa. Historia de Pepa. (p.21)
- Relación afectiva con su abuela. Historia de la vida de la abuela. (p.31)
- Descripciones de la vida rural. (p.23)
- Episodio del mal de ojo en una niña, y su cura con una cinta roja. (p.22)
- Episodio del “entierro” y el fantasma del abuelo. (p.40)
- Nacimiento de la hermana. (p.41)
- El amor. La relación de la hermana con Daniel. (p.88)
- La relación con Hortensia, su madre. (p.95)
- Muerte de la hermana, instalación de piedra lapidaria. (p.132)
- Carta de la madre, informándole sus sentimientos sobre muerte de Daniel y cómo marchan las cosechas ese año. (p.160)
- Carta de madre. La casa se pone más bonita en primavera... (p.180)
- Despedida de la narradora, rumbo al aeropuerto y exilio. (p.162-163)

El relato secundario, o relato metadieético B, se relaciona con el discurso sobre la historia del continente a partir de la investigación realizada por la protagonista en las fichas de trabajo sobre el proyecto de escritura que le fue encomendado. Pizarro desarrolla a través de estos intertextos un diálogo con la historia desde los tiempos originarios. Este diálogo hace relucir con esplendor algunos textos de la mitología indígena, maya, náhuatl, guaraní, mapuche, entre otros, otorgándoles voz a actores originarios que la historia oficial ha intentado ignorar.

Luego vendrá la “historia brutal” de la colonización. La fiebre del oro, la fiebre de la plata, que describe Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina* cuando señala que traía “el signo de la cruz en las empuñaduras de las espadas”. (Galeano, 1971, p. 15)

Ana Pizarro advierte en su novela el comienzo de la construcción de la leyenda negra de nuestro continente:

Es por ajenos intereses sin embargo que se construye la leyenda negra, la imagen de la atrocidad de su colonialismo porque son intereses también imperiales los que la levantan y sus empresas colonizadoras llevan el mismo signo. (Pizarro, 1994, p.166-167)

Las primeras ciudades-fuerte se convertirán pronto en ciudades-emporio, en ciudades-puerto, que no pretenden integrarse a un desarrollo social. Son puertos desde donde se embarcan “los cargamentos del despojo en oro, plata, perlas” hacia la metrópolis. (...) De allí, la necesidad de proclamar “una guerra justa y una justa esclavitud”. (p.167)

El diálogo con la historia que desarrolla la autora la lleva a cuestionar lo histórico que se ha escrito desde el poder. Al tiempo que cuestiona el canon, la historiografía oficial. Todo esto la lleva a preguntarse ¿Qué es escribir una historia? ¿Quiénes escriben la historia?, entre otras interrogantes.

A continuación presentamos los intertextos del relato B que dan cuenta de la trascendencia de la historia del continente desde los primeros tiempos originarios, hasta la derrota en la guerra contra al invasor.

- Intertexto del Popol-Vuh, indicando el origen de los tiempos en el continente. (p.18)
- Intertexto del Inca Garcilaso, Dos mundos, un mundo por nombrar: la utopía. Percepción del paisaje tropical como estereotipo. (p.26)
- Intertexto náhuatl sobre los presagios funestos, narrados por Fray Bernardino Sahagún. Llegada del invasor. (p.34)
- Intertexto sobre la tierra recién nombrada, el *Mundus Novus*, fragmento del Diario de Colón, maravillado con lo que encuentra. (p.42-43)
- Intertexto sobre el paraíso Terrenal que describe Colón a los reyes de España, comienzo de una etapa oscura en nuestro continente. (p.59)

- Intertexto de Fray Bartolomé de Las Casas, denunciando el abuso de poder. (p.90)
- Intertexto, fragmento escrito por Montesquieu defendiendo el derecho de hacer esclavos a los negros. Polémica sobre la esclavitud. (p.68)
- Intertexto, poema de Alonso de Arcilla, sobre la guerra contra los mapuches. (p.128)
- Intertexto de literatura maya, rechazo a los extranjeros. (p.85)
- Intertexto sobre la polémica entre Sepúlveda y Las Casas en torno a la esclavitud indígena. (p.166)
- Historia de los mapuches. Introducción de relato meta- metadieético. (p.120)
- Historia de las luchas y resistencia mapuche. (p.123)
- Mestizaje chileno. (p.118)
- La misión (p.136)
- Intertexto sobre traición en la sublevación de Brasil, sentencia contra Tiradentes y persecución a la rebeldía. (p.150)
- Intertexto de Sepúlveda, justificando el horror y la muerte. Declaración de guerra justa y justa esclavitud (p.166)
- Intertexto, fragmento mítico guaraní. Discurso de la historia de uno, historia de todos (p.174-175)
- Intertexto poema mapuche. Que todo sea memoria nada olvido. Hay que escribir la historia (p.176)
- Que todo sea memoria nada olvido. Así es el mapuche anterior... (p.178)

El relato secundario, o relato metadieético C, trata sobre la vida de la narradora cuando está rumbo al aeropuerto en el autobús junto al resto de exiliados que partirán con ella. Y su vida en el exilio junto a su posición frente a la historia que se va expresando a través del libro que le han encomendado. La memoria le permite evocar acontecimientos, eventos importantes en la vida de su país que afectaron también su historia personal. El exilio da cuenta de esta magnitud.

- Recuerdos del autobús que la llevó al aeropuerto. “Habrás partido desgarrada”. (p.16)
- La incertidumbre del exilio, desgarramiento. (p.17)
- ¿Cómo nos miran? La otredad. (p.16-28)

- Otra lengua, otra cultura. (p.61-68)
- Cuestionamiento de la narradora sobre el libro que le encargaron. (p.52)
- ¿Qué es escribir una historia? ¿Quiénes escriben la historia? Discurso sobre la necesidad de no traicionar la historia. (p.66)
- La Revolución Cubana. Toma de conciencia de la narradora y participación en actividades políticas. Tiempos de universidad y de asambleas. (p.77)
- Decisión de la narradora de asumir en toda la complejidad el libro sobre historia novelada. (p.92)
- Resistencia y defensa del gobierno socialista. Comienzo de represión en las calles. (p.113)
- Gobierno de Salvador Allende. (p.139)
- Vida clandestina de Daniel. (p.151)
- Golpe de Estado. (p.156)
- Muerte de Daniel. (p.168)
- Decisión de narradora de abandonar Europa y cruzar el océano. (p.172)
- Regreso al continente, regreso al propio origen. El Caribe. (p.48)
- Carta de Daniel, creyendo en la lucha y desafiando al universo, y declarando el amor por su hermana. (p.178)
- Guerra perdida, transformando derrota y exilio. (p.179)
- Visita de la tumba de su hermana (prolepsis). (p.181)
- Descenso del avión. Regreso. (p.183)

Estos tres diferentes niveles de relatos, el primario y los relatos metadieгéticos A y B y C — el familiar, el continental y el nacional — se entrelazan constantemente, demostrando que todo es historia, que todo está relacionado. Hay un encabalgamiento de los hechos, coincidiendo en su significado, de manera que la historia familiar se relaciona con la nacional y a su vez con la continental.

Luz Marina Rivas en el ensayo titulado “Memoria familiar e historia nacional: Ana Pizarro, Michaelle Ascencio, Julia Álvarez” (2003), relaciona distintos momentos de la novela que hacen coincidir los planos de la historia:

- La historia de la conquista y de la sorpresa de los españoles al llegar a un mundo inusitado se asocia a los recuerdos del exilio.
- El regreso al continente de la protagonista, en este caso a Venezuela, se visualiza con los fragmentos del *Diario de Colón* cuando se maravilla con la naturaleza del Nuevo Mundo.
- La necesidad de construcción de una sociedad nueva y justa coincide con la historia oprobiosa de la esclavitud, la polémica entre Sepúlveda y Las Casas, la trata de negros; la utopía de los jesuitas de la Misión de Paraguay y su relación con la utopía socialista de Salvador Allende. (Rivas, 2003, p.72-73)

Las evocaciones y recuerdos se realizan a través de analepsis, también se aprecian algunas prolepsis. A partir de la página 173, cuando el vuelo va en descenso, más que una graduación en la intensidad, se aprecia una aceleración en el relato, como si se tratara de una composición musical, el ritmo apura su velocidad, se llena de acontecimientos que parecen agolparse unos contra otros. Es la ansiedad, es el tiempo que ha pasado muy lento y que de pronto se precipita. Ahora percibe un renacer, un recomienzo de su vida.

Las asociaciones que realiza la autora marcan los momentos, los tiempos históricos acompañan al tiempo personal en el relato, por ejemplo, cuando se desencadena el episodio del suicidio de la hermana. Agustina le dice que tienen que hablar y la memoria tropieza con el poema de Alonso de Arcilla: *“Iban ya los caciques ocupando / los campos con la gente que marchaban / y no fue menester general bando, / que el deseo de la guerra los llamaba / sin promesas ni pagas, deseando / el esperado tiempo que tardaba, / para el decreto / y áspero castigo / con muerte y destrucción del enemigo”* (p.126).

En paralelo se escribe la historia del país, en este caso con la aspiración de los ideales en un momento difícil del gobierno socialista de Allende, en el cual se avisora

la derrota; "...porque es necesario transformar al país regido por la desigualdad agresiva, por la injusticia, porque es necesario construir una sociedad diferente...Buscar en la seguridad de su opción de un momento de la historia del continente. Buscar en la intuición enorme del fracaso, en la lucidez que anuncia el carácter apocalíptico de la derrota..." (p.128). Y luego está el desenlace, la muerte de su hermana Agustina: "El resto es confusión, son imágenes cortadas, gestos llantos, el amanecer inexorable en que salió resuelta, definitiva, el pito del tren rasgando el alba, y el retorno allí, todo es confuso, el ataúd sacado quién sabe de dónde, el rostro hermoso aún y el daño irreparable" (p.129).

Novela intrahistórica

Según Luz Marina Rivas (*La novela intrahistórica*, 2004), hay un tipo de novela que ficcionaliza la historia desde espacios marginales y, particularmente, algunas de las que han sido escritas por mujeres tienden a privilegiar "las visiones femeninas de la historia, las historias locales y la historia cotidiana. Ellas ficcionalizan lo que Unamuno llamó *intrahistoria*". (Rivas, 2004, p.17). También le ha llamado la atención a esta estudiosa encontrar en algunas de estas obras femeninas "estrategias ficcionales novedosas a través de las cuales estas autoras elaboran sus novelas intrahistóricas: estructuras fragmentadas, polifonía de las voces narrativas en que se privilegian las escrituras del yo, atención a la historia de las mujeres, apropiaciones de tipos discursivos marginales o contraliteraturas, reflexiones metahistóricas que muestran la complejidad de la elaboración de discursos historiográficos alternativos en el marco del género de la novela. (p.20)

Igualmente, advierte una constante en las novelas intrahistóricas escritas por mujeres, como es el uso de los llamados géneros menores: "Los discursos de la intimidad, como los diarios, el género epistolar, la confesión íntima, el relato autobiográfico, el testimonio...". (p.25)

Rivas (2003) aborda la novela de Pizarro, como una exponente de la “saga familiar” americana, una forma de hacer novela intrahistórica que relaciona la historia familiar, con la historia de la nación.

En esta saga siempre regresa la historia, y la narradora se involucra íntimamente con ella: “Así los recuerdos de la infancia de la protagonista, que vivía en el campo, quedan asociados con las imágenes *del Popol-Vuh*, imágenes de la Creación de una naturaleza virginal y perfecta, como se concibe la relación de la niña con la naturaleza rural. Se trata del mundo de la madre, la tía, la abuela, con sus saberes ancestrales y su protección incondicional”. (Rivas, 2003, p.71).

Por otra parte, estos personajes femeninos unidos por lazos que van más allá de lo familiar llevó a Mária Russotto (2002) a considerar esta novela como de afirmación de género, en vista de la estrecha relación de la protagonista con las otras mujeres que forman parte del relato:

(...) una constelación de mujeres con la cual se enlaza con determinación y asertividad: la abuela, la nana, la madre; y la hermana, con la cual llega a establecer una simbiosis conmovedora y en constante diálogo. Son mujeres marcantes y ejemplares que se arman con fuerza arcaica, más allá de la muerte, sin quejas ni actitudes melodramáticas. Por eso, la afirmación del universo de la mujer, en este caso, no es un simple dato temático sino que está inherente en la escritura, sobre todo por la necesidad de ser fiel a sí misma y a sus ideas (...). (Russotto, 2002, p.119).

Nuestra narradora protagonista realiza una cuenta regresiva en un peculiar recorrido hacia tiempos pretéritos, y ya hemos visto que es una tendencia recurrente en algunos exiliados. Entonces la memoria se transforma en un puente que le permite trasladarse al pasado y reencontrar los afectos familiares, junto al espacio perdido a través de la reflexión histórica y autobiográfica. Este diálogo con la historia del continente no es una tarea fácil porque requiere del manejo de una gran cantidad de información, que son las fichas de investigación de la protagonista, junto con las cartas, los poemas, los grabados, las claves musicales etc., y necesitó una estructura

más compleja del relato. Aparentemente disperso, el diálogo con la historia posee un paso y un ritmo propio que se enlaza con la historia autobiográfica, siempre a través de la reflexión. El uso de estos recursos es algo tradicional en la novela intrahistórica, utilizados como ya hemos visto, por una gran cantidad de escritoras que incursionan en este género, aunque no es un recurso exclusivo de ellas, porque también se presentan en escritores que incursionan en el marco intrahistórico. Estos recursos utilizados por Ana Pizarro le otorgan una mirada peculiar al relato, creando una intimidad llena de detalles y reminiscencias particulares que se van tejiendo como en un delicado encaje.

Las tendencias desarrolladas por la literatura chilena en el exilio presentan una primera etapa testimonial que relata las atrocidades de la dictadura: las torturas, la persecución y el exterminio. En una segunda etapa se “desarrolló una reflexión sobre el destino de Chile y sobre el destino de una vida colectiva después del 1973” (*Memoria Chilena*), interesada en dar a conocer la escritura desde el exilio. Consideramos que la novela se inscribe en esta segunda etapa, de reflexión autobiográfica, unida a la reflexión del país y del continente.

3. Representaciones del exilio

En esta novela la nostalgia reflexiva se expresa en toda su dimensión a través de la memoria que estalla y se dispara en fragmentos desordenados. Notamos que no se pretende reconstruir un lugar mítico llamado hogar, sino más bien se reflexiona sobre la distancia y sobre el tiempo, no sólo en el sentido individual, sino también en el sentido colectivo.

La nostalgia reflexiva está más relacionada con la historia y con el tiempo individual, con la irrevocabilidad del pasado y de la finitud humana. La Reflexión sugiere una flexibilidad nueva y no el restablecimiento de la estasis. El

foco aquí, no está en la recuperación de lo que se percibe como una verdad absoluta, sino en la meditación de la historia y en el tiempo que pasa” (Boym, 2001, p.49).⁴

Regresa de mil formas al pasado, a su infancia, a su tiempo en exilio, se cuestiona la historia y después se proyecta en cómo será su presente, que sólo comenzará cuando vuelva a pisar el suelo de su país. Todas estas evocaciones y divagaciones, espacio-temporales forman parte del discurso de la nostalgia reflexiva.

Este tipo de nostalgia narrativa es irónica, poco concluyente y fragmentaria. Está consciente de la brecha entre identidad y semejanza. El hogar está en ruinas o se ha reconstruido, más allá de cualquier reconocimiento. La no familiarización y sentido de distancia “lleva a los nostálgicos a contar su historia, la relación entre el pasado y el presente y el futuro. Esto lleva a descubrir no sólo que el pasado simplemente no existe sino, citando a Bergson, el pasado “pudiera actuar y actuará insertándose a sí mismo en la sensación presente de la cual toma vitalidad. El pasado no está hecho a imagen del presente o visto como presentimiento de algún desastre actual; más bien se abre a una multiplicidad de potencialidades no teleológicas de desarrollo histórico” (Boym, 2001, p.50).⁵

Solanes señala que palabras como *redrotiempo* o *trast tiempo*, se han inventado para indicar el ejercicio de la memoria en tiempos de exilio (Solanes, 1993, p.147). Nos encontramos frente a una novela que realiza una cuenta regresiva, a través de los niveles del relato. Se trata de un recorrido autorretrobiográfico, que transporta hasta el propio origen personal, nacional y continental.

4 Reflective nostalgia is more concerned with historical and individual time, with the irrevocability of the past and human finitude. *Re-flection* suggests new flexibility, not the reestablishment of stasis. The focus here is not on recovery of what is perceived to be an absolute truth but on the meditation on history and passage of time.

5 This type of nostalgic narrative is ironic, inconclusive and fragmentary. Nostalgic of the second type are aware of the gap between identity and resemblance; the home is in ruins or, on the contrary, has been just renovated and gentrified beyond recognition. This defamiliarization and sense of distance drives them to tell their story, to narrate the relationship between past, present and future. Through such longing these nostalgics discover that the past is not merely that which doesn't exist anymore, but, to quote Henri Bergson, the past 'might act and will act by inserting itself into a present sensation from which it borrows the vitality'. The past is not made in the image of the present or seen as foreboding of some present disaster; rather, the past opens up a multitude of potentialities, nonteleological possibilities of historic development.

De la pequeña comarca, al exilio como desgarró

En este recorrido “autorretrobiográfico”, la protagonista comienza el relato B con los recuerdos de su infancia, los cuales la transportan al norte de Chile, a la casa de la abuela materna. Para Boym, este tipo de recuerdo responde a una nostalgia reflexiva, que en este caso evoca a las voces del pasado, a los aromas que serán para siempre los aromas de la felicidad. El pasado de la infancia con la tibieza del amor familiar de la abuela, la madre, la tía y la hermana...

(...) cuando seas mayor, este aroma percibido de súbito te estremecerá y te hará sentir cercano un lugar desconocido y podrás entonces hacerlo tuyo con facilidad...El perfume del jardín del cabo diseñará en tu vida futura uno de los espacios de infancia que abren dimensiones propias e inexplicables de relación con el mundo. (Pizarro, 1994, p.15)

La meditación sobre el paso del tiempo y la memoria la lleva al recuerdo íntimo, familiar a veces muy doloroso como el de su hermana Agustina:

Ahora la imagen se aleja y no puedes evitar la nostalgia. Algo como una mano te cierra la garganta, y es su rostro inclinado, absorto sobre la guitarra, es ella frente al espejo, arreglando su pelo en lo alto de la cabeza, es ella frente a los libros cuando recién ingresa a la universidad, es ella cruzándose la bufanda y apretando el abrigo contra el cuerpo porque es invierno y el viento corre muy frío. (p.71)

Desde el relato primario, la protagonista recuerda que antes de partir vivía en su pequeña comarca, que era su mundo, el centro de su territorio. Sabía que existía algo más allá de las fronteras, pero sólo como una noción. Al partir comprendió que el mundo es una pluralidad amplia, debió entender esto a tropezones: “tuviste la lección —a veces desgarrada— de un mundo plural en donde te asentaste con dificultad. Ahora por lo menos sabes que tu comarca no es el mundo, sino que inserta en él bajo ciertas formas” (p.21). Estos pensamientos los tiene en un momento en que la ternura la invade la hacen sonreír. La idea de reencontrarse con su mundo la lleva

a pensar que “en poquísimos minutos más, sólo unas centenas de minutos, tendrás la experiencia y el contacto antiguo y nuevo ya te está despertando vivencias adormecidas, reminiscencias de una memoria que creías definitivamente cerrada”. (p.21)

En cambio, es muy distinto cuando recuerda su partida del país. Es el comienzo del exilio, definido en el texto como un desgarramiento, como una herida, como una ruptura provocada por un dolor que sólo cesará con el regreso. Hay un espacio que se deja, es la cordillera, que en pocos días comenzará a deshielarse con los primeros brotes de la primavera, bajo el particular cielo de esa accidentada geografía. Es el espacio del afecto de la familia. Es su pequeña comarca, su mundo de afecto familiar a la cual ahora debe renunciar a la fuerza.

Habrás partido destrozada entonces. Por entre las ventanillas estrechas del autobús y las sirenas ululantes de los carros policiales que lo escoltan hacia el aeropuerto, las puntas aún nevadas de fines de septiembre te habrán parecido ajenas ya...Habrás partido desgarrada entonces, empujada por los guardias que hacen subir al autobús...(p.16)

La angustia, el “ansión”, la añoranza que siempre acompaña al exiliado y del cual nos hablaba Solanes la observamos desde la primera página del relato “en un gesto que se multiplica superponiéndose a sí mismo y te reproduce la angustia de hace años. Angustia del gesto, de la calle, de los perros, de cada mañana, cada tarde, de la gente, de ti misma” (p.13). Se refiere a los años del exilio en Francia.

Lo “Otro”

Ahora, otro espacio la espera, es un espacio desconocido y “ajeno”, en el cual será una extranjera. Allí se dará cuenta por primera vez que su piel es más oscura que la del resto, ella lo llama “otredad del color de tu piel”, que seguramente diferencia y discrimina. Por primera vez se sentirá una extraña, una “descielada”, recordando una

expresión de Solanes. La soledad y la incertidumbre no le permitirán dormir en un mundo donde no se reconoce. Tampoco ese mundo la reconocerá a ella.

En este fragmento ya aparece el tiempo. Cuando salió, la protagonista no tenía noción de lo que significaba o lo que significaría el tiempo de ahora en adelante. Los acontecimientos se sucedieron demasiado rápido y en aquel momento no poseía una dimensión de lo que le esperaba afuera. Lo sabe muy bien ahora, cuando está regresando. Ahora sabe que fueron casi veinte años de exilio. Veinte años.

En el momento de la partida, el mañana se difuminó en una nebulosa que la acompañará de ahora en adelante como una incertidumbre. La autora compara el exilio con la propia muerte porque “en cada vuelta de la rueda del autobús irá quedando la vida”. A través de una prolepsis iterativa, la autora señala:

Aún no sabes de la ausencia prolongada ni te podrás imaginar la vida en adelante. La incertidumbre sin embargo te hablará vagamente de un existir ajeno en lugares extraños, de noches insomnes, de cuartos pequeños y oscuros — ni siquiera habrás percibido aún la otredad del color de tu piel— de puertas que se cierran y miradas torvas, de vivir como nunca el mundo a tientas. Curiosa noción de pertenencia enajenada por el desgarramiento: la vida entera sucederá tras esos vidrios, que dejan todo atrás...Habrás partido desgarrada camino del aeropuerto. Ahora sabes que pasarán muchos años —casi veinte—, entonces mirarás sólo lo inmediato, con perplejidad... Habrás partido desgarrada entonces, empujada por los guardias que hacen subir al autobús... Las caras se verán hundidas en ríos de incertidumbre, en gesto pálido, porque estará recién amaneciendo, porque tal vez hará frío...porque mañana es una nebulosa que casi no se percibe en este instante, porque en cada vuelta de la rueda del autobús irá quedando la vida. Pronto tu país habrá sido sólo un punto montañoso en el espacio de allá abajo. (Pizarro, 1994, p.16-17)

En esta cita se hace referencia a la otredad. Y aquí nos queremos detener, porque cuando se habla de otredad, no se trata sólo de “sentirse diferente” o sentirse discriminado por diferencias raciales o culturales. Es un concepto más complejo. Por ello, apelamos a la Imagología, la cual, dentro de la Literatura Comparada se ocupa de estudiar las imágenes, las representaciones del extranjero. Daniel Henry Pageaux (1994) en “Images” (*La littérature générale et comparée*) señala que varias

disciplinas, como la etnología, la antropología, la sociología, la historia, participan en este género de estudios convirtiéndola en una reflexión interdisciplinaria que aborda “temas sobre culturas 'otras', sobre la alteridad, la identidad, la aculturación, la deculturación, la enajenación cultural, la opinión pública o el imaginario social”. (Pageaux, 1994, p.60)

La imagen comparatista considera que toda imagen proviene de una toma de conciencia, por más mínima que sea, de un Yo con respecto a un Otro, de un Aquí con respecto a Otro lugar. Así pues, la imagen es la expresión, sea literaria o no, de una distancia significativa entre dos órdenes de realidad cultural. (Pageaux, 1994, p.60)

Y es a través de la noción de distancia que los comparatistas consiguen la dimensión extranjera, por ejemplo la diferencia de clase, de raza o de espacio geocultural que aborda la sociología, o la distancia que se representa por la oposición entre sociedades ágrafas y las que cuentan con escritura.

Todo esto lo queremos relacionar con una experiencia que tuvo la protagonista, en la casa de un coleccionista alemán que le permitió reflexionar sobre la mirada que tuvieron los primeros viajeros a nuestro continente, sobre el hombre que habitaba estas tierras, la cual quedó plasmada en esos grabados fantasiosamente negativos, algunos aparentemente “ingenuos” o desprovistos de calidad artística. Pero allí estaba la mirada. La mirada de alemanes, franceses y holandeses que visitaron nuestro continente, se encontraba en esos grabados de los siglos XVI, XVII y XVIII. Y era una mirada escalofriante, monstruosa, grotesca sobre los habitantes del “Nuevo Mundo”. En cambio, la mirada hacia la naturaleza fue de otro tenor.

Es curiosa la sensación que te produce esta mirada. Ahora te preguntas por qué si la naturaleza es percibida como la propia de un mundo paradisíaco la imagen del hombre en cambio no obedece a esa perspectiva. Vuelven los grabados a tu memoria y es ahora el hombre con cabeza de perro y patas de chivo, el gigante patagón, el hombre con cola, personajes que te produjeron hilaridad, haciéndote sentir un poco bajo su misma piel, para asumir el papel de ser extraño desde la perspectiva de esa mirada que te estaba definiendo. (Pizarro, 1994, p. 27-28)

Se proyectó en esos personajes escabrosos, y sintió que así la miraban en esas tierras extrañas. Se preguntó por qué dibujaron estos seres diferentes y monstruosos en esos grabados, que en nada representaban a nuestros habitantes. Y trató de encontrar respuesta en la necesidad que tendrían los que escribían, ya que se estaba construyendo un nuevo universo en este lado del mundo “que abrió paso a la utopía (...) Nació así la imaginería desbordada y desbordante” (p.26).

Lo cierto es que pareciera que este espacio de la utopía se fue construyendo también como un gran espacio de la justificación. Seres diferentes y monstruosos. A partir de allí se puede explicar también la violencia, se puede ir observando a qué responde todo esto como construcción de la ideología que es el punto de partida de este mundo otro. Tal vez desde allí se puede ir buscando una explicación. (p.28)

Le llamó la atención a la protagonista que esa mirada negativa y grotesca hacia el hombre que habitaba esta tierra no se correspondía con la mirada paradisíaca de la naturaleza que describía Colón en su diario, o en las cartas que les enviaba a sus majestades de España. A partir de esta visión se creó el estereotipo del trópico:

La forma en que percibía el paisaje tropical iría a constituir luego un estereotipo pronto a enriquecer las arcas de la imaginería del Mundo Viejo: son las sierras y montañas de “mill fechuras”, llenas de árboles de mil maneras, tan altos que parecieran llegar al cielo, siempre verdes y hermosos porque jamás pierden la hoja. En medio de ellos cantan los “paxaricos”. Es el universo de la exuberancia, el nuevo cielo que da marco a la fantasía en torno al hombre. Sí, también el hombre (p.26-27).

Pageaux (1994), señala que la Imagología es una representación de una realidad cultural, mediante la cual el grupo que la elaboró y que la comparte manifiesta y traduce el espacio social, cultural, ideológico e imaginario donde desea ubicarse. De manera que será en ese espacio donde una sociedad “se ve, se piensa cuando piensa y sueña al Otro”. Pero la imagen del extranjero también aporta información en torno a la cultura de origen, es decir a la cultura que “mira”:

La imagen del extranjero (la cultura que es mirada) puede trasponer, en un plano metafórico, realidades “nacionales” que no son dichas de forma explícita y, por

ello ponen de manifiesto la “ideología”. Sin embargo, en un sentido más amplio, para el comparatista, la imagen pone de manifiesto un imaginario social, caracterizado por la bipolaridad: identidad vs. alteridad, términos que a la vez son opuesto y complementarios. (Pageaux, 1994, p.60)

Entonces, esta explicación que nos concede la Imagología sobre la dualidad de la mirada sobre el Otro, toda vez que intenta representar a ese Otro, es decir a la cultura que se mira, la imagen del extranjero. Esa mirada, a la misma vez da cuenta y aporta información sobre la cultura de origen, sobre la cultura que mira. Y ahora entendemos todavía más, la reflexión de la autora en torno a los grotescos grabados que nos “retrataban”. Ya se imponía una ideología interesada en definirnos de esa manera.

En el siguiente fragmento ella menciona las escenas atroces y grotescas de nuestros habitantes difundidas a finales de mil quinientos que en nada se relacionaban con su investigación en la biblioteca, relacionada con hallazgos que daban cuenta de noblezas y de dignidades:

De este modo entregaban escenas de descuartizamiento: por allí la cabeza y un brazo colgados de un árbol, esperando pasar a la piedra en donde se despedaza el resto del cuerpo. La algarabía de la operación en los *Caníbales Americanos* de la *Cosmographie* publicada en Basilea a fines de mil quinientos. Los dibujos iban caracterizando ante tu mirada curiosa a un individuo marcado por la atrocidad y la falta de inteligencia y todo ese espectáculo te iba haciendo pensar, por oposición, en la genialidad reflexiva, en la dignidad, en la nobleza de los textos que habías ido fichando en la biblioteca. Sin embargo, era así como se iba diseñando en los primeros que venían u desde la misma mirada de su cultura la identidad del mundo otro, un mundo ajeno, escabroso. (Pizarro, 1994, p.27)

Si consideramos que la imagen para Pageaux “es un lenguaje, es una representación para comunicar”, las imágenes que se transmitían pretendían relacionar a hombres salvajes, caníbales atroces que de acuerdo al relato de Colón: “no tienen ley ni fe ninguna, viven de acuerdo a la naturaleza, no conocen la inmortalidad del alma...” (p.43). El Otro era un salvaje, un hereje. Estas miradas prepararon la justificación de la violencia, el exterminio y a la esclavitud que se anunciaba para este mundo “otro”.

Pero luego ya no se paga siquiera con las minucias que tienen nombres tan hermosos: se esclaviza, se encarcela, se engaña, se masacra. Toda una historia se afianza en la relación que se establece allí. (p.60)

En la novela de Pizarro también encontramos una visión de imagen que se corresponde a un “Aquí con respecto a Otro”:

El mar es transparente, otro que el océano profundo y oscuro del sur. Bajo los cocoteros retorcidos, como modelados por un escritor planetario, Andrés mira el mar y no lo ve... (p.44)

La narradora se refiere al cálido mar Caribe con sus aguas transparentes, que es “otro”, distinto al océano Pacífico, de “ellos”, frío, oscuro y profundo que baña las costas de Chile.

La vida del suburbio ajeno

Solanes refiere que tanto el espacio como el tiempo del desterrado se le manifiestan discordantes. Como si el espacio y el tiempo penetraran en otro orden, ya no se viven como prolongación de lo anterior vivido. A los nuevos espacios se les reprocha “frialdad, oscuridad”. Siempre serán espacios ajenos, aunque se intente incorporarlos como propios. A veces es la lengua nueva y extraña que se interpone como una barrera.

Pizarro señala que la negación del presente del exiliado “nace de la expatriación obligada y en esa negación se va abriendo un espacio que puede ser aterrador, de evaluación, de síntesis, de enfrentamiento consigo mismo”. (Pizarro, 2004, p.85) El exiliado se niega de esta manera, la posibilidad de integración al país que lo acoge, en tanto existan los planos del “aquí y el allá”, que le impedirán disfrutar de la belleza y de la vida. Vivirá a destiempo, a deshora, desterrado del tiempo. De esta manera, el presente del exiliado —añade Pizarro— es una tercera

dimensión de la vida que sólo existe “como ámbito de la sobrevivencia que permite albergar la memoria y el futuro”. (p. 85)

En el siguiente fragmento Pizarro describe las dificultades en la adaptación del exiliado y la dualidad que se experimenta respecto al tiempo, el de la vida inmediata que interfiere con lo que en su imaginación está transcurriendo en su patria.

Habrás recibido de esa manera el primer gesto solidario y al comenzar a leer en otro idioma tratando de entender por lo menos lo esencial y no lograrlo habrás vivido también la primera desazón de la existencia futura. Entonces, el primer sitio en donde experimentarás el destierro. La vida del suburbio ajeno. La gente por la calle en las mañanas, la *baguette* debajo del brazo, evaporando el frío por la boca. Las conversaciones del café de la esquina, la hija del conserje bajando las escaleras, la vida de la editorial, la última novela premiada. Todas las preocupaciones, aspiraciones, actitudes tan dignas, tan laudables y sin embargo tan ajenas. La calle de los árabes, la panadería, *Vous voulez monsieur dames?* Quisieras interesarte ¿Cómo lograr hacerlo? No te será posible. Dos planos, a veces más, muy alejados derrumban cualquier intento. Tu vida inmediata de aquí, a la que habrás de responder día a día y cueste lo que cueste: levantarte, comer, tratar de leer lo necesario para tu trabajo, prever las incidencias de la editorial, tratar en lo posible de pensar la contingencia, resolver problemas prácticos. No te será posible hacerlo a cabalidad. Interferirá —interfiere aquí aquello que en realidad es fundamental— la vida de allá, a cada instante. (el subrayado es nuestro). (Pizarro, 1994, p.61)

En un episodio importante de la novela se registra lo ajena y extraña que la protagonista se sintió cuando percibió que no pertenecía a ese espacio, a ese mundo donde vivía ahora. Se trataba de un mundo que no la comprendía. Sintió impotencia por querer gritar, manifestar su dolor y no poder hacerlo. Esto ocurrió cuando supo la muerte de Daniel, el compañero sentimental de su hermana, un importante activista de izquierda. Ese día también comprendió que debía partir de ese lugar europeo que la había cobijado otorgándole el asilo político. Por teléfono le dijeron que Daniel enfrentó a la dictadura y se defendió durante dos horas. La noticia la empalideció. No atinaba a balbucear las palabras. Estaba en *shock*. No consiguió en ese momento la empatía ni la calidez que necesitaba. Hablando otra lengua se sintió más extraña que

nunca, ante la necesidad de dar explicaciones a unas personas que jamás entenderían que en su país una dictadura militar estaba asesinando a las personas, *ellos* jamás entenderían sus sentimientos.

No habrías sabido qué explicar ni cómo. No sólo era necesario hacerlo en otra lengua y no sabías si serías tan sólo capaz de balbucear la tuya sino frente a la formalidad de tus colegas parecía absurdo hablar de cariño, de familia, de dolor, de amistad, de Agustina”. ((Pizarro, 1994, p.168)

Sin embargo, vives el instante del extrañamiento sin límites y pensaste que nunca habrías sabido qué sucedía en ese momento al otro lado del mar, en ese mismo instante, cuando su cuerpo estaba destrozado por las descargas y aquí las resmas de papel debían llegar a la imprenta al día siguiente. (p.172)

Fue ese día, luego de este incidente doloroso, cuando tomó la decisión de partir de ese país europeo y atravesar el océano para aproximarse a sus raíces.

Preguntarle a la historia desde el Caribe

El Caribe, representó la cercanía, expresaba de alguna manera el medio al cual pertenecía y sobre todo, fue el lugar en donde su condición de extranjera no era lo primero en aparecer cada mañana. (p.42). Llegó a un país que desconocía y se sintió como si perteneciera a él. Suponemos que ese país es Venezuela, donde logró integrarse rápidamente, consiguiendo afecto y calidez. Volver al continente americano constituyó un “reconocimiento de sí misma”, de sensaciones y límites, de espacio y libertad (p.45). Esta experiencia le otorgó fuerzas a su vida. Sintió ese espacio como propio, como una promesa de regresar pronto a su tierra del sur. La posibilidad de vivir en este espacio fue enriquecedora para ella, le abrió nuevos horizontes, le mostró una cultura nueva con la que tenía tantos puntos de encuentro. Se trataba de un mundo desconocido que la cubría con su luz, proporcionándole una calidez inesperada en el corazón, curándole en parte la nostalgia.

Durante un viaje a la selva, sintió que se adentraba en las formaciones primarias de la tierra. Conoció el petroglifo “Los Gemelos” y a través de esa visión grandiosa creyó descubrir el origen del continente y al mismo tiempo se reencontró con sus propios orígenes.

Como al Colón que conociste en su diario de viaje, te maravilló el Orinoco y pensaste en el paraíso. Pero lo que para él fue una penetración audaz, una arremetida en el centro de lo desconocido, para ti fue el primer instante del desgarramiento. El adentramiento vino después, y fue lento, cuando te fuiste curando de nostalgia y naciste a la vida de un espacio mayor. (p.51)

Ese medio le permitió la experiencia de oler, percibir, ver, palpar, sentir la experiencia del origen. Esta reflexión la realiza en la oportunidad de conocer el petroglifo en la sabana venezolana.

La memoria no logra rescatar el detalle, hay un momento en que se pierde el contorno y todo se vuelve ahora fragmento, sensación, se disuelve en laberintos verdes, en humedad de rocas resbaladizas, barro, calor, hasta abrirse en sensaciones mínimas que van poco a poco articulándose. (p.46)

Es en este contexto, reencontrándose con sus orígenes, cuando la protagonista comienza a reflexionar y a hacerse preguntas sobre la historia del continente. Y al estudiar la historia, cuestionarla y valerse de la memoria para reflexionar sobre ella, nos encontramos con una de las características de la nostalgia reflexiva. Este tipo de nostalgia no pretende reconstruir ni restaurar el pasado, tampoco negarlo. Su interés es entenderlo, para comprender, evaluar y otorgarle valor al presente. De manera que en este punto se presenta la nostalgia reflexiva en toda su magnitud.

Por otro lado, para Rivas (2003) este es uno de los aspectos —no el único— que define a esta novela como intrahistórica, una forma diversa de la novela histórica:

Como es una forma de la novela histórica, hace de lo histórico su principal indagación, bien impugnando o confirmando la historia oficial y elaborando una reflexión metahistórica en el interior del texto (a través de personajes o

narradores que se preguntan sobre cómo es la historia, qué es la historia, cómo apprehenderla, registrarla, verificarla). También, como novela histórica, la novela intrahistórica dialoga con los lenguajes historiográficos canónicos, bien sea en la búsqueda de formas alternativas de narrar la historia o apropiándose de los recursos discursivos de los historiadores (Rivas, 2003, p. 69)

En este contexto, en la novela de Ana Pizarro, la protagonista reflexiona y cuestiona la historia oficial escrita desde el poder al tiempo que se pregunta en el relato metadieético:

“¿Qué es escribir una historia? ¿Quiénes escriben la historia?” (p.66)

“¿Quién podría haber escrito a favor de los indígenas en el momento de las grandes masacres?” (p.67)

“¿Pudieron dejar su palabra los esclavos en nuestro territorio? ¿Habló alguno de ellos del martirio de esa condición infrahumana que los llevaba en el Caribe a las profundidades del océano a buscar las perlas codiciadas por los salones europeos y en dónde morían en explosiones sangrientas por la presión del agua?

¿Escribió el esclavo de la plantación, agobiado por el calor, el trabajo y el látigo?” (p.68)

Estas interrogantes son el fruto de una investigación exhaustiva sobre la época de la colonia y de la conquista en las bibliotecas y archivos, consultas de documentos originales donde “todo desaparecía frente a este mundo abigarrado que iba brotando, saltando por entre las letras impresas”. (p.52) Se dio cuenta de que toda esta referencia plasmada en cada una de sus fichas adquiriría un sentido pleno, que esa referencia le pertenecía, que era *su* mundo y por eso no podía quedarse al margen, porque ya estaba involucrada en la historia:

Era una referencia que te pertenecía. Tu mundo. Reconocías a cada paso formas, relaciones, actitudes, percepciones de la vida que te remitían a un universo próximo-lejano de corazas, estandartes, de cortes, de adelantados, de bandeirantes, también de indios, montuvios, cimarrones, caribes, mapuches, chibchas, mayas. No podías, pues, quedar al margen. Cada ficha, cada unidad iba adquiriendo su pleno sentido, si no en la racionalidad, por lo menos en una vivencia que te estremecía. (p.53)

Porque no existe una sola historia y su interpretación dependerá desde qué posición se sitúe quien la escribe. Generalmente la escritura se enfoca desde el punto

de vista del vencedor, pero siempre existirá, la posibilidad de crear nuevos espacios alternativos para escribir la “otra” historia:

La historia finalmente no es una. La historia es una interpretación de los acontecimientos, de los documentos, que como has visto tienen diferencias importantes según si el que escribe es el copista, el transcriptor, el traductor, el testigo que hace el relato. Es cierto. La versión de la historia que recibimos está de alguna manera siempre escrita desde una posición de poder. El que escribe lo hace porque puede hacerlo. Lo hace desde alguna forma de autorización que se enmarca en ese ámbito. Hay formas de escritura que se diseñan desde el poder oficial. Hay también formas que toman su espacio en terrenos otros, alternativos, marginales. Son formas que encuentran otros modos de autorización en el campo del contrapoder, el espacio que abre la lucha. (p.66)

Y dentro de toda esta reflexión, siempre en el avión, ya le parece un absurdo escribir una historia novelada sin concederse la posibilidad de involucrarse en ella. Le dijeron “vos no te metés adentro, recopilás y chao” (p.86). Mientras hace un recorrido con la memoria a todos los textos consultados para ese trabajo encomendado, escritos bajo distintos enfoques, que le han obligado a involucrarse, a dudar o, a tomar distancia de ciertas posiciones, concluye:

Es imposible reflexionar sobre todo esto como una historia que se mira desde afuera, desde lejos, tomando la distancia del documento frío, objetivo, sin necesitar mostrar la complejidad que hace a su verdad. Imposible expresar en linealidad acontecimientos que se van develando poco a poco en toda su contradicción”. (p.87)

El libro deberá ser escrito, pero de un modo distinto al que le solicitaron: deberá “comprender la historia, asir la dinámica verdadera de una experiencia común” (p.53). Escribir la historia sin traicionar, porque la historia exige leer otros textos y así va apareciendo como un texto múltiple: arquitectura, alimentación, agricultura, minería, “el dato presente y el dato silenciado por la palabra que logró enunciarse”. (p.69)

Conciliar el tiempo con el espacio

Está regresando y ella parece demorar ese futuro, mezcla de emoción, y de reflexión frente a este momento. Y le parece que el futuro es un tiempo que no sabe conjugar.

Recién comenzada la cordillera el próximo destino significa aún algunas horas de vuelo. El sólo pensar en ese futuro tan inmediato del retorno te produce un cosquilleo que parte de tu estómago y se generaliza. Lo sientes en los muslos y en los brazos. (p.17)

Ahora faltan dos horas, solamente dos horas para tocar tierra. “En verdad después de veinte años es un tiempo demasiado breve” —pensó—, luego de preguntarle a la azafata cuántas horas faltaban para llegar.

Por un momento la inminencia estremece. Pero es difícil percibir el contorno de este futuro cercano que se vuelve rostros morenos gesticulando, uniformes y cascos, trajes con corbatas, todo gris, oscuro, impreciso. Las imágenes buscan primeros planos de la percepción pero no logran delinearse, diluyéndose en segundos y terceros planos hasta desaparecer. No hay futuro, ni siquiera el inmediato ahora porque las imágenes posibles se escurren en clichés de periódicos, en figuras de la actualidad impresa, y la memoria se pierde en el contorno vago del aeropuerto de donde saliste, pocas veces transitado, adonde llegarás. (p.29)

Continúa la reflexión sobre el destino próximo, de una manera melancólica y nostálgica. Es el *algia*, es el anhelo, “la nostalgia en sí misma”. (Boym, 2001, p.XIII)

El destino próximo está allá abajo en las corrientes heladas que imprimen a las algas colores oscuros, penetrantes olores a yodo. Por un momento te pareciera ver las formas, palpar la consistencia, y reconoces la cercanía de la angustia placentera de mar y frío y gruesos gorros de lana y bufandas. Por un momento pareces olvidar dónde te encuentras y te dejas llevar por una excitación que te impulsaría a hablar si no debieras disimular (...). (p.49)

Durante su infancia, en cambio, no tenía claro lo que era pasado, presente, futuro. No sabía qué significaba “toda la vida”, no tenía la imagen del futuro “sino como la de un presente alargado hecho de la mano segura de Pepa, de patio de cactus, de abuela Luisa y vestido negro con florcitas”. (p.22) En cambio, ahora conoce bien lo que el tiempo significa, aunque aún no consiga descifrar algunos de sus aspectos.

Por ejemplo, al exiliado le resulta muy difícil concebir la idea de que en los dos espacios —el que se dejó y el que se adopta— el tiempo pasa inexorablemente. Esta razón explica que en la mente del exiliado el tiempo queda congelado en el país de origen, detenido. Con la esperanza de que en algún momento se recuperará el tiempo y el espacio que se ha perdido en el exilio.

Es así como el tiempo y el espacio del exiliado se comportan arbitrariamente y el regreso a la armonía entre ambos solamente se logrará en el momento del retorno, porque el pasado del exiliado fue un tiempo no compartido. Vladimir Jankélevitch, en *L'irréversible et la nostalgie* (1974) señala que el espacio es reversible, podemos ir y regresar, en cambio, el tiempo posee un carácter irreversible.

La patria aparece en el destierro como teniendo fronteras no tanto en los mapas como en el calendario, puesto que sus límites son los de una duración, la del extrañamiento: sólo en el día del retorno se operará la hipóstasis, es decir la unión en una sola experiencia del tiempo y el espacio. Esta unión es colisión, ya que el tiempo con que caminando por el espacio al fin tropezamos, viene cargado con un contundente pretérito que nos cuesta aceptar: el pasado que nosotros no vivimos, varados como desde nuestra partida nos hallábamos en un tiempo no compartido. El espacio es reversible: se puede en él ir y volver. Mas tan sólo se puede volver pagando la vuelta al precio del tiempo irreversible. (Jankélevitch, 1974, p. 257)

Solanes señala que el enlace, la “cópula del pasado y el futuro”, es la patria, y esta unión se realiza en ese espacio:

Tendremos así que patria es ciertamente un país pero si la realidad geográfica que lo configura resulta distinta de las demás, ello se debe a que la patria es también, y sobre todo, una realidad que se da en el tiempo y quizás debiera decirse, apurando lo que Marañón manifiesta, que es ella, la patria, la que da el tiempo, la que, siendo, hace que el tiempo sea también. (...) Hallarse en el propio país sería pues estar donde el sol nos da la hora, donde nos introduce en el tiempo. No estar allí es vivir a “deshora”, es decir a “destiempo” (...) “desterrado en el tiempo” (...) o en la “siesta del tiempo” para usar la expresión de Rafael Cadenas. (Solanes, 1993, p. 170)

Sin embargo, la recuperación del espacio y su reversibilidad posee sus matices. El retorno siempre es difícil, más aún cuando existe resistencia por algunos sectores del país para aceptar al que lo efectúa: “Los retornados también son extranjeros” rezaba un *graffiti* de los años ochenta en Chile. Parece ser que la condición de exiliado no se pierde jamás, siempre se llevará como un estigma. Andrada Fatu-Tutoveanu, investigadora y profesora de Literatura Comparada en la Universidad de Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, Rumania, tampoco se muestra segura en torno a si esta condición de extranjero termina al llegar a la patria. La nostalgia no desaparece automáticamente, ella lleva a confundir en su vaguedad el hogar, la tierra, los objetos y las personas familiares, convirtiendo el regreso en un estado que no se consigue con fluidez. En el regreso, paradójicamente, se debe enfrentar el alejamiento:

La nostalgia queda, como una hoja de cebolla, de las más tristes, del nuevo ser (el desterrado), que se construye afuera, fuera, saliendo de su país, en una exterioridad pura. Se impone una reconstrucción interior con el propósito de estar de nuevo protegido, al dejar atrás el espacio mágico, representado por el país de su mente, paraíso ilusorio e imperfecto en realidad, convertido en intangible. (Fatu-Tutoveanu, 2006, p.72)

En este orden de ideas, Carmen Galarce considera que en la literatura del exilio el discurso testimonial es una variante en donde la ruptura geográfica es el comienzo de una ruptura mayor que afecta al exiliado y a la cultura a la que pertenecía. Los componentes de la sociedad polarizan la situación en los de *afuera* versus los de *adentro*, que se alejan más a medida que se realiza el retorno y a veces pareciera que la reconciliación parece imposible. De esta manera, el carácter provisorio del exilio desaparece y se viste con ropajes permanentes en la mente exiliada del retornado. (Galarce, 2005, p.5)

Volviendo ahora al relato, a través de una prolepsis, la narradora, que en este caso es su hermana fallecida, se imagina el instante del regreso cuando visita su

tumba el cual coincidirá con el momento en que tiempo y espacio se deberían reconciliar para la protagonista.

La duración del tiempo tendrá entonces la dimensión del retorno y entrarás allí al espacio mayor adonde perteneces. Al espacio sin tiempo de ti misma. Al tiempo nuevo que se instaura. Al lugar de los tiempos simultáneos que hacen tu espacio... (p.181)

En este fragmento, al comienzo del relato, nuestra protagonista presiente que ya se aproxima el final de su viaje. Y lo disfruta, lo siente hasta el final, como atrasándolo para así disfrutarlo más —como si de un placer se tratara—, de acuerdo a la nostalgia reflexiva de Boym. En ese momento, al recuperar parte de su historia recupera parte de la historia de todos, en una suerte de necesidad de memoria colectiva que se construye sobre el presente:

Sin dudarlo apoyas rápidamente la frente contra el vidrio de la ventanilla para despejar las imágenes de este despertar y convencerte que estás aquí y la curiosidad te empuja a hacerlo también porque la ventanilla estrecha te está comenzando a devolver los primeros picachos nevados. Sabes que cada movimiento, cada matiz, cada esbozo de ademán ahora será más tarde lo definitivo de este instante, que recordarás cada imagen, cada minuto, el detalle mismo que te asombra y recuperas como parte de tu historia, de la historia de todos (p.13)

Es entonces cuando “todo parece comenzar de nuevo y todo es al mismo tiempo diferente. En veinte años las exigencias responden a otra hora y tus ojos son nuevos... Todo parece comenzar de nuevo pero todo es al mismo tiempo diferente. La luna, el viento, el año, el día, todo camina, pero pasa también.” (p.183).

Ya comienzan a bajar los pasajeros del avión y es la voz de la hermana que le dice:

Es tu turno ahora y tu gesto tranquilo. Es mi turno, el rostro claro de la pasión contenida, la fuerza. (p.183).

CAPÍTULO III

La Isla del Cundeamor de René Vázquez Díaz

1. René Vázquez Díaz, un goajiro en el país de los hiperbóreos

René Vázquez Díaz nació en 1952 en Caibarién, Cuba. En los años 70 interrumpió sus estudios de Ingeniería Naval en Polonia y solicitó asilo en Suecia, país donde reside desde 1975. Se ha distinguido como narrador, traductor y periodista. Ha incursionado en poesía y en dramaturgia. Coordinó varios proyectos relacionados con Cuba en el Centro Internacional Olof Palme, de Estocolmo.

En 2007 obtuvo el Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional en Novela Corta con *De pronto el doctor Leal*. En 2002 publicó *El sabor de Cuba, comer y beber*, un compendio de gastronomía cubana y anécdotas de la isla. Monte Ávila Editores (Venezuela) publicó la primera versión en español de la novela *Fredrika en el paraíso*, en 2000.

La Isla de Cundeamor (la abreviaremos en lo sucesivo como *La isla...*) forma parte de una trilogía compuesta por *La Era Imaginaria* (1987) donde los personajes desean irse de Cuba, *Un amor que se nos va* (2006) que trata sobre los que se quedaron en la isla y deben vivir entre el embargo norteamericano y el régimen de Fidel Castro. En *La isla...*, el autor recrea una isla que no existe, salvo en la imaginación de sus habitantes. Recrea la nostalgia, los conflictos de los exiliados cubanos en Miami y los recursos que utilizan para conservar sus raíces.

Señala que no es un escritor de “asfalto”, porque mientras casi todas las novelas cubanas se desarrollan en La Habana, él ha preferido escribir sobre la “Cuba profunda”, desarrollando los dramas pequeños que le ha permitido recrear el haber nacido en un pueblo guajiro y pescador.

La isla... se desarrolla finalizando la década de los 80, en Miami, ciudad donde vive una amplia gama de exiliados cubanos, en medio de sus contradicciones, frustraciones y ambigüedades. El tema principal es el exilio de estos personajes, algunos de ellos muy obsesionados con el regreso a su patria. La visión del mar Caribe siempre está presente. También son abordados el amor y las truculencias de la mafia cubana, con todos los aderezos de engaños, prostitución, tráfico y violencia. El autor utiliza estos elementos para lograr una novela que a veces parece ser un libreto adaptado para la televisión, con todos los ingredientes dramáticos, de acción y también de amargura. A veces nos sitúa en la realidad y en otras, en la fantasía y en las locuras en este pequeño universo cubano que se desenvuelve en una isla inventada en Miami que es pura metáfora. Porque se trata de *La Isla del Cundeamor*, “una isla que no existe”, una isla imaginaria, ideal y paradisíaca, aunque irreal, porque no existe. Sólo los personajes que hacen su vida en ella la convierten en un espacio con características reales y auténticas.

De la misma manera, los personajes se desplazan desde lo dramático hasta lo grotesco. La tía Ulalume es la narradora y se presenta ya avanzado el relato, en el capítulo dos. Se trata de un “yo” redactado en primera y en tercera persona. Genette señala a este tipo de narrador homodiegético que es la cualidad con respecto a la relación de Persona, en este caso, ella forma parte de la historia, de la diégesis, y la cuenta. En cuanto a la focalización o restricción de “campo” (Genette, 1972, p. 206), —de acuerdo a la selección de la información narrativa—, la narradora posee una focalización interna variable que se desplaza en el relato.

El tiempo de duración del relato, o “pseudo-tiempo” referido por Genette (1972, p. 77), es sólo de algunas semanas, no sabemos con exactitud cuántas. Las suficientes para que el destino de todos los personajes cambie su rumbo y deban abandonar la isla que han recreado.

Notamos un discurso indirecto libre (Genette, 1972, p.192) que le otorga libertad a quien narra, sin embargo con este tipo de discurso el lector debe estar atento para no confundir por un lado, el discurso y el pensamiento de la narradora y por otro, no confundir el personaje y la narradora. Quizás para evitar estas confusiones, el relato está dividido en catorce capítulos, y cada uno finaliza con un diálogo de la narradora con cada uno de los catorce personajes, incluido un diálogo con ella misma. Estos diálogos están en letras cursivas.

La novela de René Vázquez Díaz se debate entre el sabroso humor cubano y el drama, dejando en el aire una crítica ácida, una amargura enmascarada, porque el autor está representando a los cubanos de Miami con todas sus miserias.

Vázquez Díaz posee la capacidad de escribir con mucha soltura, domina el lenguaje coloquial, lleno de cubanismos que en algunos momentos hace muy divertida la lectura. Utiliza con habilidad el sarcasmo y la ironía, y los combina con el humor. El discurso de los personajes puede girar con facilidad de lo coloquial a lo científico, como cuando Ulalume explica desde el punto de vista botánico, las propiedades y las características del cundeamor. O nos puede introducir en la historia a través de serios diálogos, que nos documentan sobre la extensa historia del tabaco, o el embargo económico norteamericano a Cuba, que a veces parecen un discurso político que nos aproximan a la historia contemporánea de ese país. Respecto a este punto, se utilizan intertextos, los cuales, componen la historia de Cuba a partir de la época de Gerardo Machado en los años veinte, hasta los años en que se desarrolla la novela, es decir a mediados de los ochenta.

Ulalume al final de la historia lanza al mar los fragmentos de una novela caótica, “paródica y burlona” (Vázquez, 1995, p. 290), la cual termina siendo un homenaje, no sólo a Nicotiano, uno de los personajes principales, sino a todos los habitantes de *La Isla del Cundeamor*. Los arroja al mar dentro de botellas, tal como

hacen los náufragos, anhelando que su mensaje de auxilio llegue hasta la orilla de alguna playa, o de otra isla, o “Para que el mar las lleve, lo mejor que pueda, a todas partes o a ningún lugar” (p. 292). Son los “jirones de sus vidas”.

— Allá en Cuba la gente sufre y calla; afuera erramos como esas botellas en el agua. Mire, tía, cómo se pierden entre las olas los fragmentos de nuestra novela. Mire cómo el sol produce reflejos en las botellas (...) (p.311)

Esta manera de lanzar botellas con mensajes al mar, también la repetirá Nicotiano, y así, el uso recurrente de detalles relacionados con lo marítimo, nombres, como la *Crabb Company*, las esculturas de cangrejos, los caracoles, las botellas de náufrago, etc., se convertirán en motivos conductores de la novela, serán el símbolo de la isla y del exilio de estos habitantes.

Pronto todo será pasado, debido al hostigamiento y amenazas que reciben sus propietarios por parte de la poderosa Transacción Cubano Americana, que los obligará a claudicar, vender y abandonar la propiedad. Abandonarla para recrear la Isla nuevamente, pero en otras latitudes mediterráneas. En ese espacio se edificarán inmensos complejos turísticos, gigantescas cadenas de lujosos hoteles con casinos, y hoteles de lujo. Y sus habitantes muestran cierto cinismo cuando planean emigrar a España donde reconstruirán la isla y continuarán con contrabandos y negocios oscuros con Cuba, sin mayores conflictos existenciales.

— ¿Qué va a pasar ahora, tía?

— Abandonamos la isla a merced de la Transacción Cubano Americana y nos mudamos para España, que después de todo es la Madre Patria. Ya Hetkinen, Cocorico y los muchachos encontraron una casona en las lomas de Málaga, cerca del campo y del mar...allí también se dará muy bien el cundeamor. (p.310)

Los habitantes de la isla del Cundeamor

Tía Ulalume es una mujer cubana astuta y fuerte que ha amasado una fortuna con los mafiosos negocios clandestinos cubano-americanos, es una especie de

matriarca para sus subordinados y para sus amigos. Está casada con Hetkinen, un finés de turbio pasado —perteneció a una unidad secreta de la Seguridad del Estado durante la Guerra Fría— y juntos concibieron y reprodujeron a Cuba en *La Isla del Cundeamor*, la cual como ya hemos dicho, es una isla que no existe, salvo en la imaginación de amigos y familiares. *La Isla del Cundeamor*, con toda la recreación de Cuba en ella, se convierte en el espacio de la narración. Es curioso, pero nunca llegamos a conocer el verdadero nombre de la propiedad. Ambos (la tía y su marido) dirigen una empresa de detectives privados llamada *Crabb Company*, obviamente, un nombre alusivo al mar, a la fauna marítima, a la voluptuosidad de la isla.

Nicotiano es sobrino de Ulalume y padece de enorme nostalgia por Cuba, es artista y esculpe centenares de cangrejos en mármoles cubanos traídos de contrabando de la Isla de Pinos (p.114) que son comercializados por su tía. Está unido sentimentalmente a Mireya —asistente de Ulalume—, quien abandonará a Nicotiano, cansada de tanta nostalgia y ante la imposibilidad de tener hijos con él. Mireya lo define así: “para él todo tenía un trasfondo oscuro, múltiples interpretaciones que nada más que él entreveía y significados, indescifrables que lo sumían en pensamientos atormentados”. (p.121)

Esto provoca un estado febril y depresivo en Nicotiano quien encontrará nuevamente el amor en Mary, una negra norteamericana, estudiante de medicina. Nicotiano muere atropellado por un auto en medio de una revuelta en un barrio de negros; y regresa metafóricamente a Cuba a través de sus cangrejos de mármol que lo representan. Ulalume los donó al Museo Nacional de Cuba y, aunque las donaciones estaban prohibidas, lograron ingresarlos por la vía marítima.

En la *Crabb Company*, trabajan y conviven varios cubanos que ejercen numerosas funciones relacionadas con las investigaciones privadas, contrabandos y operaciones clandestinas de todo tipo. Los nombres de estos personajes secundarios

son muy particulares: Maribarbola, homosexual, que fue rescatado de la vida miserable por Nicotiano, tenía la mejor puntería con armas cortas y en defensa personal, también era el fotógrafo oficial de la compañía. Sikitrake, mulato guapo, excombatiente en Angola, especialista en armas pesadas, con amplios conocimientos en explosivos y radiocomunicación militar. Cuando regresó a Cuba lo condecoraron con medallas por su valentía, se vio envuelto en una reyerta y mató a un hombre en defensa propia. Una vez en la cárcel, también defendiéndose, mató a otro, y tuvo que huir de Cuba en una embarcación. Cocorico, viejo jovial, ayudante de Nicotiano en sus esculturas, también se ocupa de la jardinería de la isla. Alma Rosa, joven cubana que reemplazará a Mireya en la oficina de Ulalume.

Betty Boop, a nuestro parecer, es el personaje más elaborado, junto con el de Nicotiano. Luego de la desaparición de Fuñío, su marido y del altercado con Burruchaga, ella se relaciona con Kupiec, un comerciante judío y logran consolidar una relación plena. Él un judío errante y ella una cubana exiliada, ambos desarraigados. Betty Boop establece una amistad verdadera con Lady Bag, negra norteamericana, una *homeless*, desquiciada por las injusticias raciales. Ella vive al margen de la sociedad norteamericana, viste con harapos, es gorda, de incierta edad y está rodeada siempre de basura, bebe mucha Coca Cola, unos de los símbolos más recurrentes del capitalismo norteamericano. Muere asesinada, bajo el sol de Miami Beach.

Estos personajes tan variopintos poseen características sicosociales específicas que los diferencian y estratifican, pero tienen en común la condición de insulares exiliados y su deseo de regresar a Cuba, cuando cambie el gobierno. Cada uno posee su propia historia, su propio pasado. Los cubanos de Miami, con sus prejuicios, establecen diferencias entre ellos, como el estatus social o el color de la piel, por ejemplo, y han creado mecanismos de exclusión y de explotación entre los propios cubanos.

Esto podría encontrar alguna explicación porque una parte de los “marielitos” como se les llama despectivamente en Miami a los que salieron en 1980 desde el Puerto El Mariel — alrededor de 125 mil cubanos— estaban conformados por presidiarios, enfermos de SIDA, homosexuales, criminales, etc., en fin, una representación cubana que en nada se parecía a la ya establecida en Miami, proveniente de la pequeña burguesía y de la clase media cubana que huyó después de Batista y a la cual Fidel llamó “gusanos”.

Los estereotipos

Los estereotipos son utilizados como recursos en *La isla del Cundeamor*, conocidos igualmente como clichés. En este caso, claro está, nos referimos a los estereotipos que giran en torno al exilio cubano en Miami y a la cubanía. Nuestra lectura sobre este tema en *La Littérature générale et comparée* (1994), de Daniel Henri Pageaux, nos permite abordar este elemento desde el punto de vista de la literatura comparada. Si bien Pageaux se ocupa del estudio de las imágenes como representaciones del extranjero o imagología, creemos que los estereotipos que utiliza Vázquez Díaz son los que percibe el Otro sobre el exilio cubano en Miami, en este caso, sería la percepción, la mirada que posee el mismo autor sobre el Otro. Por ello, en *La isla...* apreciamos una especial mirada sobre estos cubanos a través de los estereotipos. Toda vez que es un texto burlón parecido a un culebrón de telenovela que proyecta una mirada sin contemplación sobre los personajes.

Patrick Collard señala en “De Nicotiano a Karl-Johann/ Calyuja: René Vázquez Díaz y los espejos del exilio”, que los personajes de esta novela viven un espacio falso donde la mayoría está enfermo de nostalgia por Cuba:

El panorama que el novelista presenta del microcosmos cubano de Miami al final del los años 80 es un retrato sin concesión de un espacio social de falsedad, donde todo el mundo engaña a todo el mundo y donde la tragedia siempre compite con la farsa en la trayectoria de los personajes, enfermos todos o casi de

una incurable nostalgia cubana y obsesionados con la idea del hipotético regreso más o menos próximo. (Collard, 2010, p.248)

Para Pageaux (1994) la imagen sigue siendo imprecisa porque es una especie de comodín, en cambio el estereotipo es una forma particular y masiva de la imagen. Si se considera que toda cultura es un espacio de invención, producción y difusión de signos, el estereotipo aparece como una señal que remite a una sola interpretación posible. El estereotipo sería el indicio de una comunicación unívoca, de una cultura en vías de inmovilización. Dentro del imaginario, que es la capacidad de producir formas, significados, la capacidad morfopoiesis de toda cultura o manifestación cultural, el estereotipo se reduce a un mensaje único: es lo figurable, monofórmico y monosémico. Podríamos decir que transmite un mensaje esencial, para no ser tan categóricos. (Pageaux, 1994, p. 62)

El estereotipo, portador de una definición del Otro, es el enunciado de un saber colectivo mínimo que se considera válido en cualquier momento histórico. El estereotipo, por esto no es polisémico, es altamente policontextual. (p.63). Según Pageaux es un estereotipo decir que los franceses beben vino, pero si quien lo dice es un francés, estamos hablando de un autoestereotipo. En realidad, el estereotipo plantea implícitamente una jerarquía constante, una verdadera dicotomía del mundo y de las culturas. Y se plantea oponiendo y opone por el sólo hecho de ser enunciado, es decir, demuestra al mismo tiempo que enuncia. “No es solamente el indicio de una cultura estática, sino que también pone de manifiesto una cultura tautológica, repetitiva...” (p.63)

No ha de sorprendernos la importancia que tiene el registro fisiológico que sirve para enunciar y producir un estereotipo (la nariz ganchuda para los judíos, la sonrisa de dientes blancos para los negros, etc.). La naturaleza justifica y avala una situación cultural: la nariz ganchuda es la causa por la que “ellos” toman nuestro dinero, los dientes blancos y el rostro sonriente de niño grande significan que deben ser educados rígidamente dentro de la buena colonización. Es la Naturaleza del Otro lo que explica su Cultura, su Ser lo que explica su Hacer (inferior) y el Hacer (superior) del Yo que enuncia (Pageaux, 1994, p. p.63).

Por ejemplo, Betty Boop, de *La isla...*, nos recuerda a un personaje de dibujos animados de los años 30 en Estados Unidos. Se caracterizaba por su maquillaje, con mucho *rimmel* en las pestañas, boca roja, pintada en forma de corazón, un peinado muy de los años locos y faldas cortas para su época. Llegó a convertirse en un importante símbolo sexual. En la novela, esta mujer es una mujer liviana, que se prostituía y no era muy consciente de ello, usaba su cuerpo para seducir y mejorar su vida. Era una “hembra” blanca, en decadencia, apetecible sexualmente, algo ingenua y bastante tonta. El autor se ríe de este personaje, ironizándolo despiadadamente.

Podríamos decir que la propia recreación de la isla, es un estereotipo que de inmediato nos refiere a Cuba, sin lugar a dudas. Una de las características del estereotipo es que nos remite a un sentido unívoco. A través de este recurso logra simplificar la imagen mental de cómo representan a la patria perdida los cubanos exiliados, en este caso los que viven en Miami. Estereotipos que enfatizan en la exuberancia del paisaje cubano o en la idea de que en Miami se encuentra la “gusanería” cubana. Otro estereotipo es la brujería y la hechicería como una práctica heredada de la cultura africana muy frecuente entre los cubanos, a veces más importante que la religión católica, junto a la utilización de potencias mágicas y ocultas para lograr objetivos inconfesables. Sin embargo, constatamos que la magia no lo soluciona todo: Fidel no cae y algún personaje se queda con la maleta preparada mientras el asfalto lo devora bajo el inalcanzable sueño americano. Son clichés que poseen sus propias referencias mentales y significados unívocos, muy difundidos en Cuba y reconocibles también en el exilio cubano. Vázquez Díaz logra construir una novela ágil a partir de estos elementos y convierte su relato en una parodia llena de ironía y de sarcasmo. En medio del humor y la decadencia de los personajes.

La criollización de la ironía

La ironía es una figura retórica particularmente utilizada en la novela cubana. Ulalume se refiere a la naturaleza del relato cuando lanza las cuartillas de la novela al mar:

“Ni siquiera sé si Nicotiano se merecía esta novela paródica y burlona. Quizá él fuera más digno de otra cosa” (Vázquez Díaz, 1995, p.290) Y efectivamente, *La Isla...* posee un carácter paródico relacionado con la ironía y con situaciones jocosas.

Víctor Bravo (1997) en *Figuraciones del poder y la ironía* se refiere a la ironía como una profunda visión en el contexto de las cegueras del mundo, percibiendo al mundo en su dualidad:

Visión que ve en la aparente homogeneidad de lo real, pliegues y repliegues donde respiran y persisten otras realidades; y que es capaz de alcanzar , más allá de lo real, la posibilidad infinita de otros mundos (...) la mirada irónica se extenderá en la permanente refutación de las homogeneidades de lo real, en el distanciamiento ante el llamado a la identificación con las verdades establecidas (...) (Bravo, 1997, p.87).

Carmen Marimón Llorca (2009), por su parte, considera que la parodia pertenece a un grupo de figuras retóricas entre las que se encuentra la ironía, la alegoría, el énfasis, la sinécdoque y la hipérbole y todas ellas se caracterizan por afectar no sólo a una palabra sino al enunciado en el que se inscriben. Ellas pueden utilizarse para generar ironías siempre que el cambio de significado buscado incluya algún tipo de contrariedad o contradicción con el contexto o con lo nombrado (Marimón, 2009, pp.21-22). Tampoco es una novedad, según esta autora, la relación entre la ironía, el ridículo, el chiste o la broma:

En su *Retórica*, Aristóteles trató de la ironía precisamente al hilo de la conveniencia del uso del ridículo al interrogar, o bien más adelante, como una técnica de amplificación del discurso. (p.16)

Por su parte, Grethel Ramírez, en “Apuntes acerca de la ironía y otras variantes humorísticas” (2006), sostiene que la parodia se remonta a la época en que los rapsodas cantaban las formas orales de lo que luego serían la *Ilíada* y la *Odisea*.

Si el público se cansaba de seguir el relato, los poetas introducían breves poemas divertidos con el fin de que el público se divirtiera y se animara nuevamente. También intervenían los bufones y cuando el rapsoda terminaba, los cómicos entretenían jugando a invertir los personajes de las historias recién contadas para provocar la risa del público (Ramírez, 2006, p.22).

Esta autora nos remite en su ensayo al concepto de ironía del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Fornadellas, de 2000:

(...) consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso. La ironía presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado. Particularmente importante es el uso de la ironía en el relato, cuando la superioridad del conocimiento del autor y del lector con relación a los personajes y a los acontecimientos en los que se ven mezclados permite disfrutar los subrayados irónicos escondidos entre los pliegues del discurso, los dobles sentidos, los equívocos o mal entendidos (p.11).

La definición nos permite entender que el uso de la ironía se relaciona con la simulación, con el ocultamiento y con el disimulo. Es decir, se dice una cosa para encubrir una determinada intención que está detrás de lo que se dice.

La relación que establece Ramírez (2006) entre la caricatura y lo cómico nos permite comprender mejor algunos recursos que Vázquez Díaz utiliza en su relato. Como la selección de los personajes y las situaciones cómicas que tienen que ver con Betty Boop, quien nos parece una caricatura de dibujos animados.

Los personajes de una obra se representan como caricaturas con el fin de producir comicidad, a veces cercanía o afabilidad, pero también para destacar sus excesos, su condición mortal e ingenua, para burlarse por medio de ellos de la sociedad y transformar las "leyes" que le impiden crear situaciones nuevas. La caricatura opera mediante el rebajamiento. Su mecanismo predilecto consiste,

según Freud, en realzar la expresión global del objeto sublime; es decir, en sobredimensionar un rasgo único que es en sí cómico y que al apreciarse como parte de la imagen total, por regla, pasa inadvertido. Esta característica de la caricatura, la exageración, conlleva la construcción de una *imago* de la desmesura. (p.26)

Hemos abordado la ironía y la comicidad, pero es a través del “choteo”, criollización cubana de estos recursos, donde podremos entender mejor las particularidades culturales que nos interesan en la novela de Vázquez Díaz.

Lucas Garve (2000) sostiene en “La soportable ligereza del choteo” que este término logra identificar un rasgo característico del cubano. Aunque en la actualidad también se dice “dar cuero”, el “choteo” es una actitud ante la vida en Cuba que convierte en una cascada de risa cualquier discurso oficial:

¿Qué cubano no ha empleado el choteo como puerta de escape o como vehículo de la más mordaz de las ironías? Desde "buche y pluma na'ma ere tú", "Cuca la gamba", "Cabeza e'coco", hasta el más actual "más rollo que película", la frase oportuna sobre la que cabalga airoso el choteo corta el aliento del pesa'o con una facilidad sólo otorgada al afilado cuchillo del matarife.

Por su parte, Félix Valdés (2004) señala que Fernando Ortiz atribuía a la presencia africana en la cultura cubana, en esa especie de ajiaco de muchos sabores que se había obtenido al hacer coincidir, como en el Caribe, oriundos africanos y europeos, y en el caso específico de Cuba, de africanos y españoles. De allí, según este autor, que Ortiz considerara a los negros como los manantiales del “choteo”, pues se ríen y se burlan de todo. “Su inextinguible buen humor y su espíritu burlesco, que los ayudan a defenderse contra los desajustes sociales y las inclemencias de la vida, se traducen en todo momento por una desbordada fluencia satírica, que a veces llega a sarcástica...”. (Valdés, 2004, p, 57)

Según Valdés, el cubano padece “de una afición exagerada a la risa, la burla y la jarana, hasta hacerla degenerar en vituperable choteo” (p.58). De esta manera,

señala que el “choteo” es una muestra de la cubanía en la literatura y hoy es un ingrediente básico de la identidad nacional cubana (p.59).

Jorge Mañach (1955) en *Indagación del choteo* también se refiere a Fernando Ortiz como una autoridad en conocimientos afrocubanos de la sociología, y para quien el “choteo” tendría relación con el término africano “lucumí *soh o chot* (que comporta la idea de hablar) y el pongüe *chota*, que denota la acción de *espíar*” (Mañach, 1955). Pero esto no explica la connotación jocosa que tiene el término “choteo”. La acción de chotear según este autor también se relaciona con un hábito de irrespetuosidad y por una repugnancia a toda autoridad.

Burla, choteo, el escéptico y el meramente jocoso, se traducen en una forma de burla que podrá ser más o menos explícita, más o menos referida a una situación exterior o a un juicio de valor. Esté o no acompañada de risa, la burla propiamente dicha es una actividad humana y social, cuyo fin instintivo es el de afirmar la propia individualidad contra otra que se considera superior o igualmente poderosa. (Mañach, 1955)

El “choteo” sería como realizar una trompetilla, que es el gesto más humillante de la burla despectiva, porque su eficacia radica en la falta de violencia al reducir a la persona objeto de burla:

Cualquier otro ademán de burla o desdén —sacar la lengua, negar la mano, escupir al paso— conlleva una agresión directa ante la cual se hace fuerte la dignidad agredida. En cambio la trompetilla, por más oblicua y lejana, parece desarmar y hasta disolver por el momento la dignidad a que se dirige. Es una mínima saeta que se clava siempre en el blanco —en el centro de gravedad— flameando una banderita de ridículo. Claro que resulta demasiado burda, y muchas veces demasiado frívola e irresponsable, para constituir una sanción más que momentánea; demasiado indigna ella misma para desvirtuar el exceso de dignidad que llamamos prosopopeya. (Mañach, 1955)

En su tratado sobre el tema Mañach desarrolla varias categorías del “choteo” entre las cuales se encuentran: el choteo y el orden; el choteo y el prestigio; el choteo "guataquería"; el choteo y la rebeldía; el choteo, el humor y el ingenio, entre otros.

El “choteo”, según este autor, es una forma particular de ironía cubana porque es una mofa franca que desconcierta a la víctima, ahogándola con alusiones y equívocos en una especie de ensañamiento:

Toda ironía es, más o menos, una forma de simulación, de doblez, puesto que consiste en decir lo contrario de lo que se siente o se piensa”. Pero el cubano es tan sincero --sincero hasta cuando miente, cosa que hace sin escrúpulos-- que le repugna toda forma irónica de impugnación. Prefiere el choteo, que es la mofa franca, desplegada, nada aguda generalmente, como que no tiene hechura de dardo, sino más bien de polvillo de molida guasa, que se arroja a la cara de la víctima. El choteo la desconcierta, no por su contundencia, sino por el ambiente ahogador de alusiones, de equívocos, que va formando en torno a ella. A veces, su procedimiento es el de la diatriba: se limita a ir desvistiendo a su víctima, despojándola, una a una, de todas las prendas en que cifra su vanidad o su gravedad. Otras, como en el caso actual de cierto político, a quien el choteo se empeña en presentar como un caso pintoresco de analfabetismo, ensaña nuestra burla con una flaqueza más o menos real, la tergiversa, la abulta y, a la manera de la caricatura, acaba por hacer de Narciso un monstruo. (Mañach, 1955)

Vázquez Díaz utiliza el recurso del “choteo” para mofarse y burlarse del exilio cubano. Construye un discurso que aparentemente puede ser jocoso, pero detrás de esa jocosidad se esconde una mueca triste o una crítica amarga que desconcierta. De esta manera va desvistiendo al exilio cubano de sus falsedades y mezquindades dejándolo sólo con sus prendas íntimas y acompañado de sus miserias. El choteo, según Mañach, es enemigo del orden, por eso es confusión, subversión, desorden. Es lo que normalmente entendemos como “relajo” y es a través de la desarticulación, de ese desorden, donde se origina la burla típica criolla. Pero no es el desorden en sí lo que tiene gracia, sino el ufanarse ante determinada situación que niega la jerarquía. Como el choteo se pronuncia contra la seriedad de la reputación. Lo “choteado”, en este sentido es lo que tiene la reputación precaria o falsa, es lo desprestigiado. Vázquez Díaz “chotea” y parece quitar la máscara de supuesta dignidad de algunos cubanos “bien” de Miami que han amasado fortunas con actividades ilícitas, con contrabandos en Cuba, redes de prostitución y narcotráfico. Todo esto nos ayuda a

entender por qué Vázquez Díaz es una persona *non grata* para la comunidad cubana de Florida.

2. Representaciones del exilio

El sello de la nostalgia que encontramos en esta novela es restauradora, que es la tendencia a enfatizar en el *nostos*, en el regreso al hogar, intentando restaurar, reconstruir transhistóricamente el espacio que ya no se posee. Aquí lo que importa es la tradición, la protección de la verdad absoluta. Esta nostalgia se desarrolla a través de la exaltación de lo nacional y lo religioso. (Boym, 2001, p.XVIII). Pero observamos que los personajes principales (Nicotiano, Mireya, Ulalume, Betty) poseen distintos matices dentro de esta nostalgia restauradora. Otra característica de la nostalgia restauradora es la recurrencia a girar alrededor de los símbolos pictóricos colectivos, a los símbolos patrios. A reconstruir emblemas y rituales del hogar (*home*). Evoca el pasado y el futuro. (p.49). Así veremos a continuación cómo se practican ritos religiosos, sagrados, creencias ancestrales, con la vehemencia de quien cree que se encuentra en el espacio de origen.

La santería: o el reino de Ochún

Roberto Zurbano en “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación” (2006) señala la existencia de una zona que forma parte de la cultura literaria, aunque ágrafa de los negros en Cuba. Ella se expresa en una serie de proverbios, cantos, rezos y otras acciones rituales, así como en las firmas congas y abakuá, que podrían someterse a un examen semiótico, iluminando otra manera en que se instituye una cultura para expresar no solo preocupación sobre los sujetos y los temas negros, sino las propias cosmovisiones filosóficas, religiosas, éticas, estéticas de aquellos sujetos sociales y autorales, que fueron también los esclavos antes de su llegada al llamado Nuevo mundo. (Zurbano, 2003, p.112)

Sin embargo, pese a esta situación constatada por Zurbano, observamos que Vázquez Díaz reivindica en su novela el aspecto religioso afrocubano a través de la santería que es la religión practicada por la mayoría de los cubanos. La santería forma parte de la herencia que vino a bordo de los barcos negreros desde África, con los yoruba de Nigeria. Es un sincretismo que conjuga la religión africana y la católica. Es la heredera de la cultura yoruba que se esparció con la diáspora en la época de la esclavitud, en Cuba, Puerto Rico, Brasil, Panamá, Venezuela, etc.

Por su parte, Rafael Ocasio, en “Orichas y atabales: y la expresión negrista cubana” en *La huella étnica en la narrativa caribeña* (1999), señala cómo durante la historia esclavista las instituciones coloniales intentaron frenar las prácticas religiosas africanas mediante la imposición de la ideología política occidental con el propósito de forzar al negro a abandonar su identidad étnica, al mismo tiempo que internalizaban esquemas vivenciales ajenos a su grupo social. El sincretismo de los sustratos religiosos africanos surge como un mecanismo de defensa a la ruptura cultural, y da como resultado la aparición de múltiples expresiones místicas, como el vudú en Haití, la macumba en Brasil y la santería en Cuba. (Ocasio, 1999, p. 67)

El proceso sincrético de la santería cubana tiene sus raíces en la mitología negra –el oricha. Base fundamental en el culto, los orichas son entidades divinas, espíritus sobrenaturales asociados generalmente a fuerzas telúricas. El parecido intenso del oricha con el no menos omnipotente santo católico hace inevitable la transposición del oricha ante la presión externa de las campañas para la conversión del negro. Los ejemplos del maridaje oricha-santo son significativos. La figura mejor conocida de esta simbiosis religiosa corresponde a la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, cuya historia se remonta a la génesis misma. Venerada por negros y blancos, la siguiente prosificación santera explica el origen de la virgen mulata:

Ochún, la diosa del amor, de la miel, de río y de todas las cosas dulces, supo que muchos de sus hijos estaban siendo enviados a Cuba, y que allí, solitarios y

tristes le echaban mucho de menos. Ochún decidió irse a Cuba a consolarlos, quería bailar y regocijarse con ellos. (p. 71-72)

A modo de ejemplo, veremos cómo Vázquez Díaz representa este fenómeno relacionado con la fe y con las creencias orichas, donde se aprecia el sincretismo de la santería cubana de la cual nos habla Ocasio (1999), siempre a través de las prácticas religiosas de Betty Boop —quien es muy creyente—, acostumbrada a limpiar espiritualmente su hogar y a orar a los santos de su pequeño altar donde se disputaba el espacio una estatuilla de San Lázaro y otra de Santa Bárbara, ambos custodiando a la virgen de la Caridad del Cobre. En este episodio místico hay que resaltar el humor de Vázquez Díaz porque realiza una parodia del personaje, entre burla y conmiseración:

En un plato hondo, puso agua fresca. Le añadió vino blanco, siete gotas del *Perfume de los siete machos*, otras siete de anís, un clavo de canela, una siempreviva amarilla (que tenía en el congelador ya que no se le daban en tiestos y tenía que ser algo que se pareciera lo más posible a una siempreviva fresca) y, por último, nueve granos de maíz que habían permanecido nueve días a los venerables pies de Santa Bárbara. (p.25)

Luego continuó con los ritos de la purificación del hogar y con los rezos. Al final se arrodilló y oró así:

Ustedes, santos gloriosos míos, patronos de mi existencia, objetos de mi fe y testigos de mi humildad; ustedes santos plenos de cariño, clarividencia y misericordia, custodios celestiales de mi vida fracasada y sin salida, iluminen y enderecen mis caminos, pues cada vez dan más vueltas sin llevarme a ningún sitio, oriéntenme en las encrucijadas y ayudenme a encontrar a Fuñío...Por último te pido a ti, Santa Bárbara bendita, que en el momento supremo de las puñaladas que le daré suketes con firmeza mi mano para que no se me afloje ante ese hijo de puta que es Burruchaga. Amén. (p. 27-28)

A continuación Betty Boop realiza un ritual de santería para que el judío Kupiec se enamore de ella, el cual le dio excelentes resultados:

Betty se desnudó, puso en el centro de la cama el dólar, la foto y el pañuelo que le había robado a Kupiec, y sacó de su maleta una vela amarilla en ofrenda a Ochún y cinco clavos oxidados que se había robado de un cajón en la tienda de Kupiec. Sacó después una vieja foto suya y de Fuñío y la partió en dos mitades. La imagen de Fuñío la tiró al retrete, haló la cadena como quien teme ensuciarse las manos y volvió a la cama. De rodillas justo debajo de su sexo, puso la imagen suya junto a la Kupiec, Clavó las cinco puntillas en el pañuelo que le había robado, rompió el dólar en cinco pedacitos y entonces lo juntó todo y lo roció con cinco gotas de su perfume habitual más cinco gotas del *Perfume de los Siete Machos*. Como si estuviera introduciéndose una verga en su sexo, Betty bajó despacio su cuerpo hasta cubrir todo aquello con su bollo desnudo. Entonces prendió la vela amarilla en ofrenda a Ochún. Estuvo así un rato, con los ojos cerrados, como una gallina sobre un huevo. La cera de la vela le quemó la mano y las puntillas estaban frías, una casi se le mete en la vagina. Betty alzó aún más la vela encendida y dijo con unción, siempre sin abrir los ojos:

Así como arde esta vela, yo quiero que su corazón arda de amor POR MÍ: Que no haya camino que no lo lleve irremediamente A MÍ. Que no haya sueños en noches donde no aparezca YO. Que no tenga una sola erección que no provoque YO. Que beba MI CUERPO en la claridad de las Micheloh y en el ámbar del té. Mío será y solamente mío en contra de todos los augurios y aun en contra de su voluntad. (p.138)

Una vez que hubo repetido esto cinco veces , que es el número sagrado de Ochún-Virgen de la Caridad del Cobre, amarró el pañuelo, los clavos y las fotos con una cinta amarilla, y guardó el paquetico en la maleta bien envuelto en una de sus bragas.

—Kupiec, te jodiste —dijo en tono desafiante—: has quedado amarrado a mí por el reto de tus días. (p.138)

Betty y Kupiec encendiendo velas “para que sus llamitas parezcan un sostén de la existencia” (p.136), convertido en un verdadero acto de fe:

Uno enciende velas para fortalecer la fe. Cuando la vida nos maltrata es beneficioso encender velas; cuando caemos en el abismo del vicio o la perdición y anhelamos redimirnos; cuando nos traiciona o cuando hemos traicionado, porque la traición envilece. Cuando la noche cae y la soledad es más fría, es bueno encender velas para que sus llamitas parezcan un sostén de la existencia.
(...)

—Observa los colores de las velas Kupiec. Todos tienen su significado preciso. La rosada es el símbolo de la mujer, o sea yo... La vela amarilla es la humildad pero también es la vela de la Virgen de la Caridad del Cobre, Patrona de Cuba. La señora de la miel y de los dulces, la guardiana del mar y la solucionadora de todos los conflictos amorosos. Tampoco es una casualidad que yo haya prendido, separadas, las velas blanca, roja y azul (la azul es un tributo al cielo), ya que son los colores de la bandera cubana. Eso también infunde fe en medio del dolor. (p.136)

Este elemento sobre la santería y las creencias religiosas de los pueblos del Caribe nos permite referirnos a una entrevista televisiva que en 1957 realizó Pierre Dumayet al joven Edouard Glissant, en ocasión de la publicación de sus poemarios: *Les Indes y Soleil de la conscience* (Glissant, 1957). Ante una pregunta sobre la civilización de las Antillas, Glissant responde y expone de forma clara y sencilla algunos aspectos sobre la *Poétique de la relation*, donde las culturas entran en contacto y a pesar de los conflictos y de la diversidad, logran armonizar, surgiendo de esta manera una tercera vía en las civilizaciones. Ejemplifica el desarrollo de la religión en Martinica:

Lo que me parece interesante en la civilización antillana es que ella representa un testimonio del esfuerzo para armonizar elementos de civilización muy diversos que se enfrentaron históricamente en combates con heridas y fracasos, pero que han logrado crear poco a poco, un nuevo estilo de civilización que involucra a la civilización africana y a la occidental. Desde el punto de vista cotidiano, por ejemplo, es grato observar que si bien la población antillana es católica, asisten a misa los domingos, solicitan la ayuda médica, pero también acuden al brujo, que es el heredero directo del brujo africano, y todo esto sucede sin contradicciones, sin dramas, de una manera muy natural. Es un tercer estilo de civilización que ha sido creado en las Antillas. (1957)

Como hemos dicho, la santería es un sincretismo, que aúna la religión católica con las creencias africanas, es practicada en la actualidad no solamente en Cuba, sino en buena parte del Caribe, incluida Venezuela, es lo Diverso que establece la Relación, según Glissant.

Lo Diverso —que no es ni lo caótico ni lo estéril— significa el esfuerzo del espíritu humano hacia una relación universal, sin trascendencia universalista. Lo

Diverso necesita la presencia de los pueblos, ya no como objeto que debe ser sublimado, sino como proyecto que debe relacionarse (Glissant, 2005, p.226).

De esta manera, la santería, concebida como creencia religiosa africana, se desarrolla como una huella, como un rastro de la herencia africana, que se ha ido recuperando con las nuevas generaciones que se han interesado en su estudio y en su práctica.

La diosa verde que se fecunda a sí misma

Vázquez Díaz le concede una importancia particular al paisaje insular, al mar, a la vegetación tropical, y lo representa ampliamente en la novela. La flora será descrita con detalles delicados. Esto lo entendemos como una búsqueda o reafirmación de la identidad cubana y caribeña de los personajes, a través de la geografía y del paisaje, no sólo de la isla, sino del archipiélago caribeño en toda su extensión, toda vez que es “la isla que se repite”.

La naturaleza recreada en este capítulo nos servirá para abordar este punto desde varios aspectos: la expresión de la nostalgia restauradora, la noción de trasplantados, el árbol del exilio del cual nos habla Solanes y la significación del paisaje para Edouard Glissant, a través de su noción de caos-mundo.

En este afán por reconstruir el paisaje perdido encontramos que la nostalgia restauradora se representa en toda su magnitud. Como hemos dicho, según Boym (2001) la restauradora es la nostalgia en sí misma, la que hace énfasis en el *nostos* y se relaciona con lo que desapareció, con aquello que ya no existe o ya no se puede tener. La añoranza es tan inmensa, que conduce a la reconstrucción transhistórica del espacio que quedó atrás. Hay una idealización del pasado. De manera que en la Isla del Cundeamor, la nostalgia restauradora es la que permite la reconstrucción transhistórica de Cuba.

Vázquez Díaz reafirma esto cuando en una entrevista sostiene que todos los cubanos siempre llevan la imagen de Cuba dentro de sí mismos, porque la imagen es el motor secreto de la historia —y cita a Lezama Lima. Todos los cubanos “estamos poseídos por una imagen viviente. Esa imagen es Cuba. Nadie puede salir de ella. Vivamos donde vivamos, llevamos esa imagen dentro”. (Zamora, 2003)

Por otro lado, esta exótica vegetación, este exagerado verdor que nos habla de árboles, de plantas insulares, de preciosos nombres botánicos, nos proporciona toda la imagen para relacionar la noción de Solanes sobre el árbol del exilio, que es el árbol símbolo de la vida. Esto permite que el autor relacione el exilio, un fenómeno eminentemente humano, con la naturaleza. Se habla de *desarraigados*, cuando se hace referencia a las personas a las que se les ha arrancado de su tierra de origen y se les ha extirpado como *mala hierba*. Y estas personas deben ser *trasplantadas*. Para que su vida no se marchite, hay que cuidarla, como si de una planta se tratara. En lo que sería la *reimplantación*. (Solanes, 1993, p. 25)

Vázquez Díaz a su vez, con la Isla del Cundeamor nos ha brindado la metáfora, la imagen perfecta para explicar que así como se realizó el *trasplante* de esa exuberante flora tropical, también debe realizarse lo mismo con el exiliado.

Con un singular deleite Ulalume continúa ahora con una descripción paradisíaca del amanecer:

Fui a la valla cubierta de cundeamores que nos separaba de la realidad del sueño de Miami, a saludar a Gotero y a Montaver. Dos hileras de palmas reales flanqueaban el camino de la entrada a la casona. Las observé con cierta melancolía y me parecieron gráciles en la brisita de la mañana. Un cardumen de pajaritos picoteaba las semillitas del cundeamor.

-Los pajaritos son los peces del aire. (Vázquez Díaz, 1995, p. 39)

El siguiente fragmento nos traslada hacia la voluptuosidad del paisaje caribeño, casi en su obscenidad, una vegetación “perfecta en su salvaje desorden”,

recordándonos el “caos-mundo” de Glissant y su noción del paisaje que es una visión que irrumpe violentamente de manera exuberante, asombrando a cada momento, sin advertencias. Cuando Glissant hablaba de un paisaje “*irrué*”, se refería a la aparente ambivalencia entre la noción de unidad y de diversidad, que le otorgan toda su armonía. (Glissant, 1996, p.11). Para este autor el “caos-mundo” no significa una fusión, tampoco es una confusión, y no se relaciona con la uniformidad, ni con el desorden. El caos no es caótico, el caos es armonía.

Sobre esto, Glissant señala que los emigrantes martiniqueños cuando viajan a Francia no poseen el sentimiento de haber perdido a su patria, porque se enrumban hacia la metrópolis donde esperan hallar el éxito y ver realizados todos sus sueños. Sin embargo, los acompaña una tristeza que encuentra su explicación en la pérdida del paisaje y en los afectos dejados en Martinica:

Desde el inicio de la emigración, ningún emigrante martiniqueño se lleva la patria en la suela de sus zapatos. Lo que arrastra consigo es una vaga tristeza por el paisaje que han dejado, un dolor punzante por los amigos abandonados, y no la terrible ausencia por la patria perdida. Pero esta serenidad aparenta oculta una perturbación profunda. (Glissant, 2005, p. 100)

Ulalume señala que necesita de ese paisaje para sentirse “viva”. Si consideramos la falsedad de esta isla y de sus habitantes, comprendemos que a través del paisaje y en su relación con la naturaleza ellos se sienten en armonía con la vida:

El amplio estudio estaba engastado en la maraña de mi vegetación: los jagüeyes gigantes con sus madejas de raíces aéreas, verdaderas cortinas de látigos ligeramente pubescentes; los chorros de buganvilla, las jabillas trepadoras con sus entrecruzamientos de ramas y hojas verdiamarillas, mangos y matas de güira y papaya, los bambúes con su misteriosa estructura de verticalidades, como si entre ellos se cobijaran misterios sagrados. Siempre he necesitado, para sentirme viva, esa presencia exudante, intrincada y profusa, perfecta en su salvaje desorden, de la vegetación insular con la exclusividad de sus olores recónditos u obscenos, repugnantes y apetecibles como la entrepiera de una diosa verde que se fecunda a sí misma. En Cuba siempre me dio lástima la gente de La Habana, tan lejos de las emanaciones encebolladas de la resina, los perfumes sin nombre de la tierra y los milagros de la fotosíntesis” (Vázquez Díaz, 1995, p. 33-34).

También encontramos algunas amorosas descripciones de frutas y vegetales del trópico que Vázquez Díaz convierte casi en odas: oda al tomate, oda al aguacate, oda a los mangos...

...Pero mira esos tomates, Kafka. Cocorioco ya no les presta atención. Están creciendo a la buena de Dios. Los más sabrosos son estos chiquititos. Tomates cimarrones. Dulcísimos. En Cuba son todavía más dulces, casi como guindas. (p.38)

Yo todas las mañanas sopesaba los aguacates que colgaban a la altura de mi cabeza. Conversaba con ellos y los pellizcaba, con esmerado deleite. Aún no estaban maduros, pero se hinchaban visible y sabrosamente. Me metí en la fronda oscura y palpé, delicadamente, las rugosidades de las cáscaras. Si alguien que no conociera hubiera presenciado aquel manoseo, habría pensado que yo sobaba obscenamente a mis aguacates. Y quién sabe si con razón, pues yo los acariciaba con una solicitud que era casi magreo y placer sexual. (p.33)

Revisé mis mangos. Estaban cada día más ruborizados, fragantes en sus colgajeras. Las matas de mango son muy provechosas. Además de la exquisitez de los frutos, con aguardiente y miel, la corteza del mango en cocimiento es buena para la bronquitis. Pasé después al reino de mis matas de papaya. ¡Qué nombre tan sonoro y jugoso! Papaya, papayita, papayona. ¿A quién no se le llena de saliva la boca pronunciando esas palabras? Papaya es carnosidad pulposa, es la más obscena de las delicadezas. (p.37)

Así, cuando cae la noche, Ulalume nos ofrece la metáfora de la Isla que duerme en el silencio de la noche:

Aspiré el aire fragante del mar silencioso y de mis flores. En la vegetación, las sombras en retirada y la luz todavía escasa jugaban a los escondidos. A mi paso, interrumpían su serenata los grillos. La Isla del Cundeamor dormía. (p.31)

Ulalume nos brinda una hermosa reflexión, un símil entre la vegetación que podría secarse y podrirse, así como su propia vida y la de su sobrino, ante la inminente ruptura de él con Mireya:

Yo estaba regando mi herbario cuando vi llegar el carro de Mireya, y de repente me di cuenta de que la paz aparente de La Isla del Cundeamor ya no valía nada, que las albahacas y el trébol de olor podían secarse y morirse, que la mejorana y

el toronjil podían irse al carajo, que la yerbabuena y el espliego ni siquiera olían, que la salvia y el romerillo, el tilo, el vetiver, las artemisas y el mastuerzo podían calcinarse o crecer, si les daba la gana, hacia abajo y podrirse en la negrura de la tierra. Mireya sí valía. Mireya sí era vida. La vida no sólo de mi sobrino sino la mía. (p.108)

Esto nos hace recordar la gran importancia que Glissant le concede al paisaje, porque en definitiva, para él, el paisaje es Historia, el Caribe es el espacio donde se da inicio a la Relación, con la trata, en el cruce de diversas lenguas y culturas africanas y con la explotación esclavista en las plantaciones de caña de azúcar, donde posteriormente fueron descargadas otras poblaciones traficadas, creando “otra” realidad.

“(Nuestro paisaje es su propio monumento: la huella que él significa es perceptible por debajo)” (Glissant, 2005, p.33), señala cuando se refiere al paisaje de su Martinica que es el paisaje caribeño, en el cual, según él, no se puede prescindir de la evidencia de la historia.

Cundeamor y la gusanería

El nombre de la isla: Cundeamor, es un americanismo definido en el diccionario, como el nombre de una planta cucurbitácea. Pero Ulalume, con mordacidad explica que “tiene múltiples propiedades, es por ejemplo vermícida (...). Es antihelmíntico. Combate muy bien a todo tipo de gusanos y parásitos. (Vázquez Díaz, 1995, p.174-175)

Se trata de una enredadera que crece de forma silvestre en zonas tropicales, en parte de Asia, África, y en los países tropicales de América. Pudo llegar desde África a bordo de un barco negrero, nunca lo sabremos. También es conocida como balsamina o melón amargo. Ulalume señala que “el zumo sacado de la tripa del fruto es un drástico poderoso capaz de hacerte vomitar hasta el alma turbia ésa que debe estar corrompiéndose en alguna de las cloacas de tu organismo yanki” (p.175)

Obviamente Vázquez Díaz hace una clara referencia a los cubanos de Miami, contrarrevolucionarios, a quienes Fidel Castro apodó como la “gusanería” y con quienes el autor, a pesar de ser exiliado, ha tenido profundos desencuentros. Este término no representa a todos los cubanos de Miami. Si tomamos en cuenta sus diferencias raciales, culturales, socioeconómicas y hasta emocionales, el término “gusano” no se puede generalizar. Por ejemplo, Fuñío, en medio de su demencia, rechaza a los cubanos enriquecidos y poderosos, a los verdaderos “gusanos”, porque lo miran por encima del hombro, lo menosprecian, no lo respetan, y no le dicen “Don Fuñío”, como le decían en Cuba, por aquello de “cuánto tienes, cuánto vales”. Esto hace que este personaje tenga una actitud hostil, provocadora y resentida hacia ellos:

¡Caterva de comemierdas! —los increpó temerariamente Fuñío—. Dejen ya de atragantarse de celajes, coño, que Castro es eterno! ¡Jódanse todos! ¡Por pendejos, arrastra panzas y hueleculos de los yankis ya nunca más podrán volver a Cubita bella! (p.16)

Fuñío, en medio de su locura está señalando la división del exilio cubano, el cual no pasa desapercibido para Vázquez Díaz, quien proyecta en *La Isla...* su propia mirada sobre esta división. La diáspora cubana es bastante compleja. Y es un aspecto del exilio que afecta particularmente al escritor, quien fue el organizador del “Encuentro de Estocolmo”, el primer encuentro entre escritores de adentro y de afuera de Cuba. Y sostiene haber trabajado por la unión, por el diálogo. “Esa postura mía me ha buscado problemas, tanto fuera como dentro de Cuba, con gente que están aferrados a su trinchera, independientemente de donde esta se encuentre (...) He tratado de ser conciliador y eso me ha traído enemigos gratuitamente”. (Zamora, 2003)

Dentro de este contexto encontramos a Betty Boop quejándose porque todos la han defraudado, Fidel Castro, Kennedy, sus amantes, etc., y enumera una lista que da cuenta de la división de los partidos y las asociaciones de cubanos en Miami, lo hace en medio del desprecio y de la amargura:

(...) el exilio me engatusó con sus sueños de riqueza, su politiquería y sus chanchullos: Yo he donado dinero, como una comemierda, para todas las organizaciones que proclamaban la hecatombe de la Revolución (aquí Betty empezó a contar precipitadamente con los dedos): la Rosa Blanca, ladrones; Alfa 66, degenerados; Los Centinelas de la Libertad, hijos de puta; la Representación Cubana del Exilio, mercachifles; de Lucha contra la Coexistencia Pacífica, mercenarios; el Poder Cubano, falsarios; la Asociación de Veteranos de la Bahía de Cochinos, cochinos; el Ejército Secreto Anticomunista, embusteros; la Coincidencia Patriótica, barrioters; el Gobierno Cubano Secreto, zoquetes; el Comité Ejecutivo Libertador, no sé ni quiénes son; el Movimiento Unitario Invasor, bocones; la Plataforma Democrática, socarrones; la Fundación Nacional Cubano Americana, rinquincalla; la Unión Liberal... (p.54)

Racismo a la cubana

La xenofobia, el desprecio racial, con las consecuentes agresiones y violencias, están presentes de distintas maneras en *La isla...* Estas prácticas discriminatorias se observan entre los mismos cubanos, por su condición social o de raza, como cuando se refieren a los “marielitos” en tono despectivo. Pero en otras, el racismo va dirigido hacia otras personas latinoamericanas.

A manera de ejemplo, veremos cómo la *Crabb Company* intervino espiando a la hija de una adinerada familia del exilio cubano, cuyo padre, persona muy influyente en Florida, quería asegurarse de que su hija no estuviese relacionada con un chico de origen mexicano:

Para el padre de aquella niña rica y cubana era inaceptable el mexicanito, quien, además de no tener donde caerse muerto, tenía todos los caracteres somáticos de un miembro de la corte de Moctezuma. ¡Horror! La cubanita restregándose con un indio. La parentela estaba profundamente repugnada. Pero la chiquilla practicaba el mestizaje con habilidad de espía, y era difícil agarrarla con las manos en la maza del mexicano. (p 32)

Otro ejemplo se relaciona con los “marielitos” En la novela Vázquez Díaz explica muy bien lo que este término significa:

—Compadre, usted tiene una curda del carajo.. Si nota corta con algo, es mejor que vaya en guagua o en taxi adonde tenga que ir. Es un consejo de cubano.

—Gracias. ¿Tú eres un “marielito”?

El muchacho se sintió herido. Esa palabra que designa a los refugiados que llegaron masivamente a Miami en 1980 desde el Puerto de El Mariel, contenía una sutil carga de desprecio que separaba a los cubanos exiliados en un antes y un después del Mariel y significaba: los de *antes* somos mejores; los de *después* son unos pobres diablos.

—Chico, no jodas —lo dijo con dulzura—, sí vine por El Mariel pero no soy delincuente, ni drogadicto ni maricón ni chulo ni ratero. Todos somos nietos de la misma abuela. ¿No te parece? (p.156)

En otro instante del relato se aborda el aspecto racial. Es el momento en que la Pájara le pregunta a Nicotiano: ¿Por qué se dice que algo es “criollo”?

—“Criollo” es un término —explicó él— que se usó en Cuba para diferenciar a los esclavos nacidos en la isla de los que eran oriundos de África, o “negros de la Nación”. Luego por extensión, se le aplicó a todo lo producido en Cuba, a la música y al azúcar, a los bohíos y a las brevas y en fin, a todos nosotros, que somos mestizos y criollos.

—Eh cuidado, que yo soy blanca pura.

—Lo siento Pájara; somos nietos de dos abuelas: una blanca y otra negra. (p.195)

Nos serviremos de esta cita para insertar una reflexión de Glissant al respecto:

Hoy día, el antillano ya no reniega de la parte africana de su ser; ya no tiene que preconizarla, en reacción, como exclusiva. Tiene que *reconocerla*. Comprende que de toda esta historia (aunque la hayamos vivido como una no-historia) ha resultado *otra realidad*. Ya no se ve obligado a rechazar tácticamente los componentes occidentales, todavía alienantes hoy día, entre los cuales sabe que puede escoger. (Glissant, 2005, p.23)

Sabemos que Cuba no es francófona y es una nación independiente. No es el caso de Martinica, que es un territorio de ultramar francés. Estamos seguros que cuando Glissant se refiere a esta tendencia actual del antillano a no renegar de su parte africana, lo hace pensando en toda el área donde se realizó la operación de la trata de negros en el Caribe, incluida Cuba. Sin embargo, Glissant comenta que los pueblos de las Antillas menores francófonas “más que en cualquier otro espacio de la diáspora negra” sintió la fascinación por la mimesis y la tendencia a la aproximación (es decir, de hecho, a la denigración de los valores originarios). (p.46). Esto quiere decir, que querían parecer blancos y rechazar sus orígenes. Por eso este tema, años atrás era muy delicado para un negro francófono antillano. En cambio, Vázquez Díaz desarrolla este diálogo sin mayores traumas. La Pájara, se resiste a reconocer esta influencia africana en su sangre porque “ella es blanca pura”. Nicotiano que se destaca en la novela por poseer un sentido reflexivo y un pensamiento más abstracto y sin malicia, insiste, porque según él, “todos somos nietos de dos abuelas, una blanca y otra negra”.

Respecto a este punto, Lulú Giménez, en *Caribe y América Latina* indica que después de la Revolución, en Cuba se intentó revalorizar los componentes culturales africanos reactivando los hallazgos de los factores que configuran la cultura popular cubana, incluyendo la decodificación del lenguaje que había impuesto la cultura dominante. Cita a Nicolás Guillén, quien en 1962 expuso lo siguiente en la II Conferencia de Escritores Afroasiáticos:

Cuba es también un país de origen afro, en lo que se refiere a gran parte de su población (...) Durante muchos años, esa circunstancia fue, si no negada, al menos ignorada. El hecho colonial español (...) y luego la presión imperialista yanqui, a partir de 1898 hasta la Revolución, deformaron nuestra historia, “limpiándola” de toda presencia negra. Lo negro fue signo de inferioridad para españoles y norteamericanos.

(...) El indio, que en otros sitios del continente americano, como México o Perú, alcanzó una elevadísima cultura, se hallaba en la edad de piedra, de manera que no pudo influir en el nacimiento u desarrollo del carácter nacional. (Giménez, 1991, p. 134)

Llama la atención que en la actualidad el tema del racismo continúa siendo polémico en ese país caribeño, el pasado mes de julio en el marco del “Seminario Cuba y los pueblos afrodescendientes en América”, los participantes coincidieron en que el racismo no es un fenómeno ajeno a la realidad cubana actual, sus expresiones son perceptibles en el entramado de las relaciones sociales y no en la legalidad, en las políticas institucionales. (González, 2011)

Por su parte, Zurbano aborda las problemáticas raciales que se registran en Cuba y realiza una crítica al panorama literario cubano, porque, según él, a pesar de los logros de la Revolución en el ámbito cultural, se continúa evadiendo y distorsionando la complejidad racial cubana, marginando o invisibilizando su aporte, la posición y el protagonismo de los negros en la sociedad y en la literatura cubana. (Zurbano, 2006, p.111)

Esta evasión o distorsión en la problemática (...) ha conformado un histórico muro de contención que impide toda reflexión crítica sobre el asunto. Dentro de este muro triangular, los temas raciales quedaron aprisionados en el silencio, en las letras cubanas, durante todo un siglo. Al historiar de manera rápida, empezando por la literatura abolicionista, se observa en nuestras primeras novelas más que un sentimiento anti-esclavista, una intención anti-tratista. El racismo se manifiesta así en una zona visible de nuestras letras durante el siglo XIX. (p. 112)

Al trabajar sobre este aspecto del campo literario en Cuba —señala Zurbano— se observa una zona llena de prejuicios y otras dificultades para el estudioso. Se necesita un gran esfuerzo decolonizador, cuyas referencias pueden encontrarse en: Fernando Ortiz, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Nancy Morejón o Roberto Fernández Retamar, junto a nuevos enfoques que den cuenta sobre la situación del escritor negro en la Cuba de hoy. (p.112)

Este autor menciona y recuerda a *¡Ecue-Yamba-O!*, como una novela que trasciende en cuanto a la valoración que en ella hace Alejo Carpentier de la cultura africana. Carpentier, a su vez, recibió con entusiasmo la publicación en París de los *Contes nègres de Cuba*, de Lydia Cabrera, en 1936, expresando que situaban a “la mitología antillana en la categoría de los valores universales”. Sin embargo, Zurbano añade, que este entusiasmo crítico no fue algo común en el campo literario.

Alejo Carpentier escribe el primer borrador de su novela *¡Ecue-Yamba-O!* en la cárcel de la Habana en 1927, la reescribe en París y la publica en Madrid a mediados de 1933. Hay en ella una valoración, hasta entonces inédita, del hombre negro cubano, su cultura y de una de sus religiones. A pesar de las limitaciones literarias de esta obra prima, señaladas incluso por su propio autor, esta novela manifiesta problemáticas socioeconómicas y culturales de un grupo social doblemente marginado. (p.113)

Nicotiano: el exilio no tiene futuro

Ya hemos comentado que Solanes (1993) enfatiza en su libro la existencia de dos elementos esenciales cuando de exilio se trata: el tiempo y el espacio. Las

definiciones coinciden en que el exilio de acuerdo a su etimología significa “saltar afuera”. Pero la ausencia en este saltar afuera es una ausencia prolongada e impuesta, obviamente.

El tiempo y el espacio acompañarán perpetuamente al exiliado, mezclándose de muchas maneras, sobre todo el pasado y el futuro, en la nostalgia y en el padecimiento físico y en la experiencia de la añoranza. La persona se involucra completamente, con su alma y con su cuerpo, y esta unidad se encuentra relacionada con el tiempo. Por eso Solanes plantea que la nostalgia es una forma de aprehensión del pasado que a veces se integra obligatoriamente hacia el futuro. Y cita a Vladimir Jankélevitch en *L'Irréversible et la nostalgie* (1974) quien asevera que “la esperanza futurista constituye la esencia misma de la nostalgia preterizante”. (Solanes, 1993, p. 161)

Mireya le recrimina a Nicotiano su desinterés en tener hijos. Nicotiano responde que para él, el exilio no tiene futuro en un país donde los hijos son ciudadanos “de segunda categoría”:

El exilio no tiene futuro, solo tiene pasado”...“Nada de hijos en esta ciudad moralmente apestada que es Miami, nada de hijos que serían ciudadanos de segunda clase, ni cubanos ni americanos, bastardos de mierdas. (Vázquez Díaz, 1995, p. 117)

Esto encierra toda la amargura del exiliado que se resiste a vivir el tiempo presente, porque al negarse también el futuro, le está otorgando la máxima importancia. Este diálogo aborda también el tema de la discriminación, porque sus hijos “serían ciudadanos de segunda” categoría, al no tener un estatus claro y debatirse entre dos realidades. Justamente tal como se siente él.

Es la nostalgia del exilio que no le permite vivir con intensidad el hoy, el presente y tampoco el futuro. Y Nicotiano comprende demasiado tarde que Mireya había sido la verdadera felicidad para él:

Mireya, su Mireya, la poca vida entrañablemente feliz de su exilio, de su desarraigo, de su mierda, de su nada, de su morbidez, de su vacío, como había dicho ella. En realidad, la única mujer de su vida, el símbolo de los únicos momentos de verdadera felicidad desde que se fuera de Cuba, y ahora lo comprendía: como en todas las cosas decisivas, la comprensión llegaba demasiado tarde. (p.120)

A continuación, tenemos un diálogo sobre Nicotiano, entre tía Ulalume y Mireya, en el cual surgen varias reflexiones interesantes que ilustran el exilio de estos personajes: el pasado que se contacta a través de las cartas dentro de una botella de ron; la necesidad de Mireya de aferrarse a un presente más real; el desprecio del presente, cuando se desprecia la vida del exilio; y el regreso como quimera de Nicotiano, su vida en una era imaginaria.

Supongo que se fue a la playa, al mar. Vi que llevaba una libreta, un lápiz y una botella de ron. Hacía mucho que no lanzaba mensajes al mar.

—¿Al mar? ¿Como los naufragos?

—Creí que tú lo sabías. Siempre que alguna pena lo atormenta lanza mensajes en botellas al mar. Ignoro qué es lo que escribe, ni a quién se cree que las envía. Cartas al pasado, quizás.

Todo Nicotiano es una puñetera carta al pasado, tía. (p.124)

(...)

Yo tengo que afincarme en una realidad, tía, no puedo seguir viviendo en la era imaginaria de Nicotiano. Miami es mi medio ambiente y como tal lo acepto, basta ya de verborrea sobre Castro y sobre Cuba, basta ya de despreciar la vida del exilio y de soñar con un regreso que es una quimera. (p.124)

Quisiéramos detenernos en la imagen del naufrago de Nicotiano, en los mensajes que lanza al mar dentro de botellas y en su desesperación: “uno puede estar en tierra y naufragar”. (p.171). Representa una metáfora de la pérdida, de la derrota, y a la vez de la remota posibilidad de salvarse pidiendo ayuda, un SOS. Lo relacionamos con Benítez Rojo (1989) cuando se refiere a los pañamanes, al naufragio y al exilio:

Todo caribeño, al final de cualquier intento de llegar a los orígenes de su cultura, se verá en una playa desierta, solo y desnudo, emergiendo del agua salada como un naufrago tembloroso —*The Spanish man*—, sin otro documento de identidad que la memoria incierta y turbulenta inscrita en las cicatrices, en los tatuajes y en el color mismo de su piel. En última instancia todo caribeño es un exiliado de su propio mito y de su propia historia; también de su propia cultura y de su propio Ser y Estar en el mundo. Es, simplemente, un pañamán. (Benítez Rojo, 1989, p. 241).

Benítez Rojo se sirve de una vieja leyenda sobre un naufrago español, el *pañaman*, *Spanish man* deformado por la lengua, un personaje que forma parte de la novela *Los pañamanes*, escrita por la colombiana Fanny Buitrago en 1979. Aparece sobreviviente en la playa, sin nombre, sin hogar y con su memoria sumergida en el mar. Sólo las cicatrices y los tatuajes son sus marcas del pasado. Al igual que Nicotiano, el *pañamán* de Benítez Rojo es el naufrago que simboliza el exilio en *La Isla del Cundeamor*.

Por otro lado, conseguimos otra interpretación interesante sobre el exilio como naufragio, porque se refiere al exilio como una isla, como un territorio inhabitado, con un mapa interior parecido al de la geografía. Nos la aporta la pintora Emma Malig en un ensayo de Andrada Fatu-Tutoveanu, titulado *El espacio y el viaje revelador en la literatura chilena del exilio*.

El exilio es insular, no es un territorio habitable donde encontrar a otros, el destierro tiene la forma de un mapa interior, que es de manera ostentativa parecida a una geografía real. Los caminos son, pues, diferentes, los topónimos cambian, como en las obras de la pintora, en *destierro, naufragio*. Los regresos son imposibles, el relieve cambiado definitivamente, como después de un viaje fantástico, de un paréntesis temporal. (Fatu-Tutoveanu, 2006, p. 72-77)

Comida patriótica

Ya se sabe que algunos exiliados poseen una capacidad increíble para recordar sabores y olores a través de la nostalgia restauradora que se relaciona con la gastronomía, que les brinda la posibilidad ilusoria de estar en la patria. *El Regreso*

llamaba a la nostalgia con su nombre. Y hacía de este lugar un sitio especial porque restauraba los sabores y las sensaciones del regreso, en una especie de resurrección del cuerpo y del alma. Era muy lucrativo para el dueño, pero las condiciones sanitarias de la cocina y la explotación a la que eran sometidos los empleados convertía este lugar en un espacio casi nauseabundo... Este fragmento posee una mezcla de humor y de profunda ironía. El menú a base de preparaciones con huevos es una oda a la nostalgia de la patria, con nombres sonoros y poéticos:

Los precios, según la propaganda de Burruchaga, eran “los más patrióticos del exilio”. El menú se componía de una mezcla de platos genuinamente cubanos, otros de cubanía imaginaria y el resto de puros inventos de Burruchaga, así como de comida americana que eran, por supuesto, la más indigesta, fétida, insulsa y la que menos se vendía.

En El Regreso se podía comer yuca frita o salcochada, bañada con su dorado mojo criollo de manteca de puerco, ajo y naranja agria. Había boliche, que es carne de res asada en una potente salsa con mucho laurel. Tampoco faltaba el lechón asado que Burruchaga vendía en cantidades enormes para fiestas de todo tipo, bodas, cumpleaños y aniversarios, siempre con su desgranado congrí y sus raciones de plátano maduro frito. En El Regreso los potajes eran espesos y olorosos.

Pero lo que de verdad hacía del restaurante de Burruchaga un lugar poco común era el variopinto surtido de platos a base de huevos, que resultaban baratos y bastante apetitosos. Los nombres eran muy llamativos, muy poco objetivos desde el punto de vista gastronómico pero sonoros y hasta poéticos: *Huevos cubanos encebollados*, *Huevos a la habanera en su volanta*, *Huevos de la camagüeyana en su salsa*, *Huevos de la nostalgia con perejil y bacon*, *Huevos a la malagueña salerosa*, *Huevos verdes como las palmas*, *Huevos de Oriente* y, para colmo, hasta unos *Huevos de la Patria de Ayer*, o sea un revoltillo con jamón y mucho ajo.

Otros platos eran tan succulentos como estrafalarios eran sus nombres, por ejemplo *Ñame cubano sin corbata*, *Yuca del grito de Baire*, *Boniato del Ciclón Flora*, *Fufú de plátano pintón*, *Malanga de la Sierra Cristal* o *Quimbombó del Puente de la Libertad*. (Vázquez Díaz, 1995, p.89)

Por otro lado, el uniforme de las camareras recordaba a la bandera cubana: “falda azul, faja roja en la cintura y blusa blanca”. Betty Boop era la única camarera que poseía varios uniformes, gracias a sus amoríos con Burruchaga —el dueño del establecimiento— y esto le permitía estar siempre radiante, de punta en blanco. En cambio, sus compañeras tenían siempre “las blusas sudadas y manchadas de grasa y

catsup”. (p.90) Toda esta preferencia por Betty Boop, produce entre sus compañeras de trabajo unos comentarios *non sanctos* hacia ella. (p.91)

El exilio enloquece, la maleta preparada

El exilio ha sido ampliamente estudiado por la psicología y son conocidas las enormes alteraciones que puede provocar en el equilibrio mental de las personas que sufren el destierro, alterando su percepción del mundo y de sus sentimientos. Fuñío enloqueció y perdió la noción de la realidad. Al final de sus días creía que estaba viviendo en La Habana. Se imaginaba recorriendo el Malecón desde el Hotel Nacional hasta el Prado...

La muerte de Fuñío la provocó la misma enfermedad que se conoció como *mal du pays*, como *banzo*, o *saudade*, que en las plantaciones brasileñas afectó a los esclavos que sentían añoranza por su tierra africana; la que hizo “estragos en los ejércitos europeos durante las guerras napoleónicas” (Solanes, 1993, p.155); aquellos males que se curaban con opio, con sanguijuelas, con viajes a los Alpes (Boym, 2001, p.XIV). Hoy se sabe que sólo el regreso es la mejor cura para la nostalgia.

Ascencio señala que en el exilio la nueva existencia, aunque prolongada, tiene un matiz perentorio, la posibilidad del retorno aumenta o aplaca la nostalgia, promoviendo un tipo de vida que se resume con la frase “vivir sobre las maletas”. (Ascencio, 2000, p.19). La imagen de la maleta preparada es un símbolo recurrente entre los exiliados. Fuñío, desquiciado por el exilio, estaba perfectamente listo, con su maleta preparada:

Detrás de la puerta estaba la maleta, llena de ropa y artículos de primera necesidad que Fuñío, desde que la demencia senil lo trastornara prematuramente hacía más de dos años, tenía preparada para regresar instantáneamente a Cuba en cuanto el régimen de Castro (¡al fin!) se cayera estrepitosamente. (Vázquez Díaz, 1995, p. 14)

Pedro Grases, en el prólogo del libro de Solanes, señala que la investigación psicológica ha demostrado que el exilio provoca grandes alteraciones en el equilibrio mental, transformando el razonamiento y los sentimientos del hombre. (Solanes, 1993, p. 12). Y aplaude la investigación que Solanes realiza:

sobre los efectos psicológicos de la emigración y del destierro, fenómeno que se ha dado en todas las épocas, pero muy especialmente en el siglo XX, tiempo de guerras universales, de trasiego de pueblos y de masas de gentes, acaso como en ningún periodo de la historia. (p. 12)

El desterrado sueña con el retorno, no duda en que algún día llegará el momento del regreso a la patria. Pero, la memoria está aprisionada en el tiempo, la patria está ubicada en el pasado y en el futuro. El exiliado se encuentra fuera del tiempo real, del presente. Solanes señala que es muy difícil transitar del pasado al futuro estando fuera del país, porque la “memoria está aprisionada”, “el tiempo está prensado” (p. 169).

Para ejemplificar esto, describe un fragmento de una novela sobre desterrados sudamericanos realizada por el escritor belga Pierre Mertens, en *Terre d’asile* (1978):

Mertens nos presenta un chileno que, al llegar al alojamiento que sus compatriotas le han preparado en Bruselas y que será el primero que tenga en tierra extranjera, entra al cuarto, deja la maleta al pie de la cama y, escribe Mertens, “Aquí queda ella, lista para cualquier eventualidad, no tendría sino que agarrarla al paso, sin detenerse y en un minuto volverse a ir”. Hasta podría abstenerse de vaciarla en todo el tiempo que dure su estancia en el país...”Que algo cambie en Chile y, de un brinco, saltará sobre su equipaje: media hora después estará en el aeropuerto”. (p. 165)

Luego, nos aporta otro ejemplo literario, sobre la inclinación a creer que el exilio será corto. Se trata del escritor venezolano Humberto Tejera, cuando su biógrafo Rigoberto Vera cuenta en *Tejera, el desterrado* (1972):

No se aflija venezolanito, que Gómez caerá muy pronto”, le dice una “encantadora amiga” que figura entre los pasajeros del barco que, en 1919, lo lleva a Panamá. Y no cesan con el tiempo los rumores optimistas. Ya no está en

Panamá, sino enraizado en México. Ya no es joven y no le sientan los diminutivos. Mas los mismos rumores optimistas le siguen llegando. “Gómez va a caer de un momento a otro” oye decir diez años después todos los días. (p. 166)

Los rostros del exilio en *La Isla del Cundeamor*

En el mar Caribe observamos una dispersión de islas, una conformación geográfica que constituye una barrera natural para su interpretación.

La colonización lo dividió en tierras inglesas, francesas, holandesas, españolas, una región poblada en su mayoría por africanos, convirtiendo en extranjeras a gentes que no lo son: El brotar de la Negritud en los intelectuales antillanos respondía quizás a la necesidad de volver a encontrar, por referencia a una raíz común, la unidad (el equilibrio) más allá de la dispersión. (...) (Glissant, 2005, p.20-23)

Este Caribe multifacético, plural y antillano, del cual nos habla Glissant, síntesis de múltiples colonizaciones, donde se habla inglés, francés, holandés, español y creole, como lenguas oficiales, desarrolló dos vertientes respecto al viaje y al exilio, que “se constituyeron en claves vitales para la comprensión de la especificidad caribeña y de una de sus cualidades básicas: el nomadismo” (Giménez, 1991, p.148). Sin embargo, como la misma Giménez lo explica, estos conceptos no significaron lo mismo en toda el área. El Caribe francófono y el anglófono tuvieron un desarrollo distinto al Caribe hispanoparlante.

Ni el retorno al África planteado por el “africanismo” de los años 20, ni la Negritud en los años 30, lograron afianzarse entre los caribeños hispanohablantes. Estos movimientos fueron reemplazados por el “mestizaje”, revalorizado a través de la “cultura popular” permitiendo consolidar la noción de nacionalidad. Frente a los postulados del retorno al África y la reivindicación del papel protagónico de la raza negra, surgieron otras propuestas que pretendían reflejar mejor la realidad social y etnocultural. Nicolás Guillén, por ejemplo, se basó en el carácter “mulato” del pueblo cubano y en el sincretismo cultural, valorando tanto la influencia africana, como la

influencia andaluza, castellana, catalana y francesa, que contribuyó a conformar la cubanidad.

Por su parte, los caribeños anglófonos y francófonos confrontaban una relación traumática con África y Europa como referentes, alimentada por imágenes de desarraigo respecto al lugar de origen, lo que ayudó a conformar una “psique caribeña”, destinada al *viaje* y al *exilio*. (p. 143-148)

Esta particular “psique caribeña” a la cual se refiere Giménez no existe entre los habitantes cubanos como tampoco existe el sentimiento de la errancia, del desarraigo, la búsqueda de sí mismo que se materializa a través de diferentes tipos de exilio, de viajes y de desplazamientos, tan característicos entre los caribeños francófonos y anglófonos.

Si el exilio de acuerdo con Michaelle Ascencio es “una situación que se caracteriza por: la obligatoriedad de la partida, la prohibición de volver y el carácter repentino de la salida” (Ascencio, 2004, p.19), los cubanos de la novela de Vázquez Díaz que abandonaron Cuba luego de la caída de Batista son exiliados que no buscaron esta situación de manera voluntaria y no tenían claro cuándo sería posible el regreso. Por lo tanto, estos personajes de la novela están representados como los que “son forzados a partir, sin que el retorno sea posible en lo inmediato: el exilio propiamente dicho”. (p.25)

La representación de Fuñío con la maleta preparada y creyendo que Fidel “caería” en cualquier momento es propia del exilio, en todas las épocas y lugares. Pero en *La Isla...* notamos que ninguno de los personajes regresa a Cuba.

En esta novela no hay información sobre los motivos políticos precisos que tuvieron los personajes para dejar su país. No sabemos el tipo de persecuciones a las que fueron sometidos. Pero nos imaginamos la existencia de elementos de violencia y

de amedrentamiento, confiscaciones y hostigamientos hacia los cubanos que no estaban de acuerdo con la Revolución. En el caso de Sikitrake, los problemas que contrajo con la justicia cubana lo obligaron a abandonar la isla. Sin embargo, en lo que respecta a Betty Boop, ni ella ni su marido eran ricos, pero querían parecerlo. Betty Boop formaba parte de la clase media acomodada: “Vivían en un pueblecito de campo cercano a Villalona, en una bella casona cercada de franchipanis, palmas reales, buganvillas y naranjales”. (Vázquez Díaz, 1995, p.17) Fuñío, su esposo “había sido tenedor de libros. Llevaba la contabilidad de varios almacenes de ropa en la provincia y parte de la contabilidad en un central azucarero”. (p.19). Creyeron que la Revolución les arrebataría a su único hijo para ser adoctrinado en Rusia con el discurso marxista leninista, entonces, asustados y a la vez animados por la campaña desarrollada en EEUU, decidieron mandarlo solo a esa nación. Fue uno de los primeros exiliados solitarios, cuya alma se perdió en el país del norte, convirtiéndose en un delincuente que odiará a sus padres.

Ahora nos queremos detener en un caso diferente. Se trata del particular exilio interior de Lady Bag. Ella es una indigente norteamericana de raza negra, que esconde entre sus harapos un *Colt King Cobra Magnum* mientras entona canciones melancólicas en las calles de Miami Beach. Posee una particular demencia y una rebeldía que enamoran a Betty Boop, para quien es “sencillamente, la mujer más extraordinaria que había conocido en su vida...es el mal aliento del Sueño Americano”. (p.63). Su exilio interior comenzó cuando su hermano fue condenado a morir en la silla eléctrica porque había degollado a una mujer blanca, durante un robo. El “factor humano”, es decir, la mala disposición de los electrodos, provocó que la descarga de 2.100 voltios no lo terminara de matar y se necesitaron varias descargas para terminar la obra. Su muerte fue un ensañamiento espantoso a causa del “factor humano”. Lady Bag, que era una mujer instruida, mostró a su amiga un viejo recorte de periódico donde se leía “*El 86% de las ejecuciones se ha impuesto a*

negros que han matado a blancos. Desde 1976, ningún blanco ha sido ejecutado por haber asesinado a un negro”. (p.61)

Ascencio (2004, p. 96) analiza el exilio interior del personaje Bert en la novela *La Vie scélerate*, de Maryse Condé. Bert relata que en cada visita que realizaba a Trinidad conseguía que el sentimiento de segregación respecto a su pasado era mayor cada vez.

Lady Bag, también sufre de segregación, en este caso racial. Su exilio interior y su soledad la apartan de una sociedad por la que siente asco y desprecio. Este tipo de exilio es más mental que físico, ella no abandona la patria, pero vive interiormente exiliada. En el exilio de la norteamericana, Betty Boop posiblemente fue su única amiga. En este caso también registramos el racismo y la discriminación en Estados Unidos, dirigido hacia los negros norteamericanos.

La isla que se repite

Vázquez Díaz realiza guiños intertextuales con algunos *capolavoro* de la literatura, por ejemplo Alejo Carpentier, en *El reino de este mundo* y en *El siglo de las luces*:

*Me gustas más que él, mil veces más que él; te juro que es un tipo insufrible. Tú le hablas y él te mira, pero no te escucha, no te oye, tu no le interesas, **él no es del reino de este mundo, él siempre está en otra parte, él no existe**. Llévame a tu casa, que quiero acostarme contigo.* (p.29)

—Para llegar a Cuba —explicó él— cualquier otra persona tendría que navegar exactamente en aquella dirección —y fue ahora él quien apuntó hacia una zona del horizonte— pero si soy yo el que quiere llegar a Cuba, da igual hacia dónde navegue. En cualquier dirección que lo haga siempre llegaré porque **Cuba está en todas partes**. (p.274)

Pero nos vamos a referir en mayor profundidad al intertexto que se relaciona con *La isla que se repite* (1989) del cubano Antonio Benítez Rojo y que se nos anticipa en la contraportada con un texto (firmado por el autor):

Y uno se pregunta por qué Cuba tiene que ser una obsesión: “Una respuesta sería que Cuba es como una gritería del corazón, un barullo con un silencio muy peligroso dentro, ‘la isla que se repite’ una hembra negriblanca dizque dormida, bajo un mosquitero remendado de cocuyos”.

Esta intertextualidad nos remite inequívocamente a la obra citada, donde Benítez Rojo desarrolla sus particulares teorías considerando los obstáculos inherentes al espacio del Caribe, tanto insular como continental, con la coexistencia de multiplicidades culturales, étnicas, religiosas que se encuentran unidas por la misma herencia: la trata, la esclavitud, la máquina de la plantación.

No es una casualidad que Vázquez Díaz desarrolle el aspecto geográfico de la insularidad cuando escribe en la contraportada que “Cuba es la *siempre fiel* porción de tierra claustrofóbica rodeada de agua por todas partes, que uno se lleva en las tripas, cuando la abandona, para reinventarla”.

Por su parte, Benítez Rojo propuso sus premisas a partir de este hecho geográfico, relacionado con “que las Antillas constituyen un puente de islas que conecta de “cierta manera”, es decir de una manera asimétrica, Suramérica con Norteamérica” (Benítez, 1989, p. iii).

La expresión elusiva de “cierta manera”, utilizada a menudo por este autor, posee un sesgo particular y ha sido interpretada por Arcadio Díaz Quiñones en “Caribe y exilio en La isla que se repite de Antonio Benítez Rojo” (2007), como una expresión difusa, pero clave para entender a este autor:

alude a las potencialidades performativas y a la memoria del cuerpo danzante. Está estrechamente relacionada con una concepción femenina del *carnaval* que le permitió al autor remontarse a prácticas lúdicas y religiosas ancestrales que veía como formas de salvación.

Esa afirmación utópica de las islas cuenta con una larga tradición literaria en el Caribe. Apelar al poder de la danza, del canto, y de ciertas imágenes contra la muerte es exactamente lo que habían hecho algunos poetas contemporáneos, como se confirma en el *Tuntún de pasa y grifería* del puertorriqueño Luis Palés

Matos y en el motivo del ave fénix que cierra su poema “Mulata-Antilla”. (Díaz Quiñones, 2007, p. 4)

Y no podemos obviar la hermosa descripción que a continuación Benítez Rojo le dedica al curioso accidente, que le otorga a este espacio el carácter de archipiélago: “es decir, un conjunto discontinuo (¿de qué?): condensaciones inestables, turbulencias, remolinos, racimos de burbujas, algas deshilachadas, galeones hundidos, ruidos de rompientes, peces voladores, graznidos de gaviotas, aguaceros, fosforescencias nocturnas, mareas y resacas, inciertos viajes de la significación: en resumen, un campo de observación muy a tono con los objetivos de Caos”. Y este autor consigue en este Caos, en el aparente “des-orden” de la naturaleza, la posibilidad de observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente.

Para Benítez Rojo el Caribe no es un mar cualquiera, como tantos donde confluyen distintas razas, culturas y religiones, ni tampoco puede reducirse a una definición en la cual es un archipiélago dividido por las categorías de Antillas Mayores y Menores y de Islas de Barlovento y Sotavento. El Caribe es más, mucho más, el Caribe es un “meta-archipiélago”. Por eso la pregunta: “¿cómo dejar establecido que el Caribe es un mar histórico-económico principal y, además, un meta archipiélago cultural sin centro, sin límites, un caos dentro del cual hay una isla que se repite incesantemente –cada copia distinta –, fundiendo y refundiendo materiales etnológicos como lo hace una nube con el vapor de agua?” (Benítez, 1989, p. xiii)

Patrick Collard (2010), señala que la novela de Vázquez Díaz es “como una versión en prosa de ficción narrativa del título de Benítez Rojo”:

en el dorso del libro figura una cita del propio novelista en la que éste define Cuba como “la isla que se repite” (las comillas son de Vázquez Díaz), palabras que son la primera parte del famoso trabajo (1989) del excelente novelista cubano Antonio Benítez Rojo (1931-2005), otro exiliado. Y en efecto, *La Isla del Cundeamor* es como una versión en prosa de ficción narrativa del título de Benítez Rojo: a lo largo de su novela, Vázquez Díaz no para de representar de

modo literal y sistemático el concepto de repetición de la isla. (Collard, 2010, p. 4)

Esto nos refiere al señalamiento de Guillén (2005) respecto a lo intertextual en el elemento temático. Y este recurso utilizado por Vázquez Díaz en su particular creación a partir del título de Benítez Rojo en la cual desmonta de manera audaz los aspectos resaltantes de la conceptualización de Benítez Rojo en *La isla que se repite*, es un ejemplo de lo que Guillén llama “ecos intertextuales” los cuales a veces permiten diálogos circulares. (Guillén, 2005, p. 233). En este caso, se realiza con la utilización de la reiteración casi lúdica de los elementos escriturales.

CAPÍTULO IV

DE LOS CONTRASTES

Las novelas que hemos estudiado comparten la misma tematización, están ambientadas en la misma época, pero los autores pertenecen a áreas distintas del continente. Además, cada novela presenta una ficción desarrollada en una realidad histórica distinta. Ellas presentan estructuras narratológicas diferentes con un tratamiento muy particular del tema y con un estilo propio.

Entre la intrahistoria y el “choteo”

La luna, el viento, el año, el día (1994), de Ana Pizarro, es una novela intrahistórica cuyo tema es el exilio. La narradora protagonista debe optar por la salida obligada, luego del derrocamiento del gobierno de Salvador Allende y la posterior dictadura de la junta militar encabezada por Augusto Pinochet. A través de la memoria realiza un viaje en el tiempo y se proyecta en múltiples planos, en un viaje al pasado. La estructura narrativa se construye en distintos niveles del relato. En ellos se entrelaza su historia personal, la historia nacional y la historia continental, a través de un discurso reflexivo sobre la historia.

La novela de Pizarro es una novela intrahistórica porque ficcionaliza la historia desde un espacio íntimo, proporcionando una visión más femenina a través del uso de particulares recursos como: composiciones musicales, cartas, poemas, citas, entrevistas, memoria. En esta novela se muestra el caso de una “saga familiar” americana, en la cual se relaciona la historia familiar, con la historia de la nación y la historia continental. (Rivas, 2003)

La Isla del Cundeamor (1995), de René Vázquez Díaz, es una novela cuyo tema también es el exilio, y presenta una estructura narrativa que se compone de

catorce capítulos, en los cuales se aborda a cada personaje, uno de los cuales es la narradora. Una característica notable es la ácida crítica hacia los exiliados cubanos de Miami, quienes huyeron durante los años 80 del régimen de Fidel Castro en Cuba. El autor utiliza elementos propios de las telenovelas: el amor mezclado con temas truculentos, con todos los ingredientes dramáticos y de acción. Es el mundo del “choteo” cubano.

Mientras la novela de Pizarro es un viaje al pasado, una saga familiar, una investigación y una reflexión sobre la historia, la novela de Vázquez Díaz es una ágil parodia sobre la situación del pequeño universo de los exiliados cubanos de Miami, escrita con un lenguaje ameno. La estructura narrativa de la novela chilena es más compleja porque el relato primario se entrelaza con relatos secundarios o relatos metadieгéticos. Uno de los relatos metadieгéticos coincide con la historia del continente y se manifiesta a través de importantes intertextos, que comienzan con los orígenes. *La isla...* es más lineal en su estructura, aunque también conseguimos intertextos, que unidos forman un compendio de la historia de Cuba desde los años veinte, hasta el momento en que se desarrolla la novela, es decir a mediados de los ochenta. Sin embargo, el uso de estos intertextos no convierten a *La Isla...* en una novela histórica pues no hay reflexión sobre el historiar, se trata más bien de ambientación. En cambio, los intertextos de Pizarro son imprescindibles para comprender la síntesis del relato y le conceden un carácter histórico.

El uso de la intertextualidad, según Guillén convierte al texto en un “diálogo de varias escrituras”. De manera que se desarrolla entre tres lenguajes, el del escritor, el del destinatario (esté fuera o dentro de la obra) y el del contexto cultural, actual o anterior. La palabra pertenece a quien escribe y a quien lee. (Guillén, 2005, p. 288)

De esta manera la intertextualidad, en la novela de Pizarro, le exige al lector que reescriba lo que se ha enunciado, a medias, o lo que no se ha dicho en el intertexto y que lo relacione en función del relato primario o del relato

metadieético. La intertextualidad se convierte en un relato histórico sobre el continente que se entreteje con otros relatos que reflexionan sobre la historia personal y la historia del país, formando un todo.

En la novela de Pizarro la reflexión sobre el exilio se realiza a través de la memoria que se apoya en los recursos del intertexto y otras modalidades de la intrahistoria, se trata de una reflexión íntima en la que priva el espacio privado; en la novela de Vásquez Díaz, el tratamiento del tema se hace por la vía del “choteo”, de la interacción y la exposición pública. Estas distintas formas de abordar el tema del exilio nos remiten a los espacios que les dan cobijo: la isla y la cordillera.

La isla, la cordillera

¿Isla o cordillera? Dos geografías, dos puertos distintos para un único destino: el exilio. El lugar geográfico determinará las formas de asumir el exilio porque quien lo vive siempre realizará su propio viaje mental a través de la memoria anhelando nuevamente la sensación de protección y el calor de la matriz de donde fue arrancado traumáticamente. Y será a través de este sueño o de este sueño-viaje que el exiliado volverá constantemente a imaginarse su paraíso perdido que a veces se convertirá en pura ilusión, frustrando sus ansias de regreso. En este viaje-sueño reencontrará su patria y respirará su aire, admirará sus colores y sus formas que convierten en una realidad infinita el paisaje íntimo. Sea isla o cordillera, el exiliado siempre alzará la mirada hacia su propio cielo para sentirse menos “descielado”.

Es lógico que la representación del espacio en las novelas estudiadas se realice de diversa manera tratándose de dos espacios geográficos distintos. En la novela cubana la isla está presente a partir del título de la obra y ella marca el ritmo de vida en algunos personajes que mantienen una relación tan estrecha con esta imagen que les hace anhelar el regreso y la recuerdan nostálgicamente. Nicotiano repite que “es una isla que no existe”. Dice esto porque la lleva dentro de sí mismo. De la misma

manera como ella existe para el propio autor quien en una entrevista señaló: “Nací en Caibarién y me llevé conmigo ese mar. El que nace en un pueblecito tan pequeño como Caibarién, es guajiro, con todo lo que esa carga conlleva...”. (Zamora, 2003)

Además, en la novela hay toda una serie de simbolismos alusivos al mar y a la isla: caracoles, cangrejos, botellas con mensajes que se lanzan al mar, flora y fauna, etc., que permiten la reinención de la isla por parte del autor.

Mireya Fernández en *La nostalgia en la narrativa de las diásporas caribeñas* (2008) señala al respecto:

La literatura de los escritores de origen caribeño no ha renunciado a representar la imagen de la isla en sus narrativas. Las ínsulas emergen de las páginas de la ficción con mayor o menor fuerza, haciendo acto de presencia y recordando el valor que tiene para los emigrantes y exiliados el pequeño espacio insular en el Caribe. La memoria recupera un tiempo de la infancia o de la juventud o el regreso al lugar de origen para revelar los sentimientos que mantienen los personajes con ese espacio. (Fernández, 2008, p. 260)

En cambio, en la novela de Pizarro conseguimos que el espacio lejano representado por la cordillera aparece delineado por la accidentada y diversa geografía de Chile desde la presencia del paisaje más desértico, en el norte, hasta llegar a la helada zona austral, con el mar que bordea al país en todo su recorrido longitudinal. Y siempre, siempre con la cordillera de los Andes encadenando montañas y volcanes como marco referencial. La memoria de la autora hace que el paisaje se incorpore con la reminiscencia de la nostalgia en los siguientes momentos de la narración:

— Vuelo en descenso...los tonos del verde y del mar. Es mar azul, denso, oscuro. La profundidad austral te penetra casi ahogándote. (Pizarro, 1994, p.174)

— Ahora ha llegado la primavera y desde distintos puntos de la zona indígena, en el territorio vasto de los lagos del sur se escuchan noticias de una efervescencia social. No es esta vez el estallido de los volcanes reflejando sus figuras blancas y

erguidas, patriarcas de los lagos que dibujan su geografía azulada en las latitudes del austro. (p.98)

— La ventanilla estrecha te está comenzando a devolver los primeros picachos nevados. (p.13)

— Es la casa de la abuela ahora, en la falda cordillerana del norte, el pueblo de los naranjos. Del norte decía tu madre, en eterna disputa con quienes llamaban a aquello ya el sur, porque en esa larguísima comarca del jazmín y de la lluvia que era lo tuyo nadie sabía a ciencia cierta en dónde empezaba el sur y en dónde terminaba el norte. (p.14)

— Luisa nació en las montañas, allí donde no hay más vegetación que los algarrobos, leñosos de sequedad y con espinas. (p.33)

— Hito de un tránsito hacia la corriente helada del viento austral, el que realizas hoy, la vivencia aquella te hizo advertir que ese espacio forma parte de tu ámbito, es aire de tu atmósfera. (p.48)

— Un golpe de viento que viene de la cordillera mueve a lo lejos una línea de álamos que corta el paisaje. (p.105)

Sin embargo, es interesante marcar que la reconstrucción del espacio en las obras de exiliados chilenos se desarrolla a veces con dificultad, porque su recreación se relaciona con la memoria y en este caso presenta una dinámica propia por encontrarse inaccesible, en “el fin del mundo” y a tantos kilómetros de distancia del suelo natal. Así lo señala Andrada Fatu-Tutoveanu:

Para los autores chilenos del exilio, el espacio propio se convierte en una zona inaccesible a la vez con el alejamiento, y por eso los vínculos con su territorio se realizan en movimiento, con saltos al exterior y con vueltas a la matriz. Chile, espacio marcado por la multiplicidad (reuniendo al mismo tiempo todas las temporadas y las formas geográficas), sugiere por su forma lineal el acto itinerante y descendente hasta un espacio final (del “fin de mundo”), que tiene un nombre simbólico: Tierra del Fuego (*descensus ad inferos* en toda la palabra). El espacio está marcado igualmente por la apertura (miles de kilómetros de costa) y por el cierre estricto (la cordillera andina), un muro más penetrable en el caso de los que se han refugiado en el exilio que la barrera humana. (Fatu-Tutoveanu, 2006, p. 72-77)

Muy diferente es en el caso de la isla, porque a veces se convierte en una verdadera protagonista de la novela cubana donde los personajes la piensan y la

sienten con vehemencia porque nunca los abandonó pues se la llevaron consigo. La isla es el objeto de deseo añorado, es una mulata que destila sensualidad por cada poro de su piel que se resiste al paso del tiempo. Por su parte, la cordillera blanca y helada acompaña a la corriente austral con su majestuosidad eterna.

La santería, el mal de ojo, el entierro

A través de la práctica religiosa y espiritual se enriquece la comparación de las novelas. Tal como hemos explicado al abordar *La Isla...* la santería es una práctica de fe muy frecuente en la mayoría del pueblo cubano, es un sincretismo cultural que encuentra la conjunción de dos culturas, la africana y la hispana que se mezclan creando auténticas expresiones afrocubanas. En la novela chilena, la religión católica practicada fervorosamente —en determinado momento— por Pepa, es la religión tradicional, impuesta a la fuerza y heredada por los españoles desde la época de la colonia, y en la actualidad es la que predomina en Chile, donde también apreciamos eventos relacionados con creencias populares supersticiosas, conocidas en el resto del continente como el “mal de ojo”, los entierros y la aparición de las ánimas. El mal de ojo “no se quita ni con la mejor médica. Lo único que sirve es tenerle amarrada una cinta roja en la cintura”. (Pizarro, 1994, p.23)

La santería desarrollada en Cuba —representada magníficamente en las escenas mágico-religiosas de Betty Boop— es una práctica de fe muy auténtica que encuentra sus raíces en los ancestros africanos y es un fenómeno que se repite en otros países del Caribe. El exterminio de los indígenas señala una diferencia de primer orden —según Glissant— entre esta región y la América del Sur. La plantación reclamaba ser trabajada y fue necesario repoblar las tierras con mano de obra esclava, convirtiendo este espacio del Caribe en un lugar de desembarco y de tráfico de esclavos africano. Es en ese instante cuando surge “la poética de la relación” de la cual nos habla Glissant, fue el primer momento de encuentro y de “relación” de mundos diversos que sintetizaron nuevas realidades. (1996, p.12-14). Este inmigrante

“desnudo” no traía nada consigo. Sólo su dolor y su humillación ante la pesadilla. La esclavitud no redujo su mundo espiritual habitado por dioses mitológicos porque ellos se mezclaron con las creencias y los símbolos de la religión católica impuesta por la fuerza. Bajo esta situación nace la santería.

Entendemos entonces por qué la virgen de la Caridad del Cobre —de quien Betty Boop es una gran devota— tiene oscura la piel y sus rasgos son mulatos. Porque detrás de cada santo católico se escondía algún dios africano y en una especie de disfraz o de juego de simulación los esclavos de Cuba y de otras islas del Caribe continuaron adorando a sus deidades, en su mayoría de origen yoruba. Así Ochún se representaba como la virgen de la Caridad del Cobre, Shango, el dios del trueno, como santa Bárbara, Orunmila como san Francisco o Babalú-Aye como san Lázaro, entre otros. En la actualidad los fieles creyentes de este sincretismo religioso identifican a sus divinidades de forma dual, como si se tratara de un dios con dos rostros.

Observamos, pues, cómo en cada novela son representadas distintas prácticas de fe que nos remiten directamente a los contextos culturales que rigen en los espacios representados: América Latina y el Caribe.

La otredad y el racismo

En la novela chilena encontramos la noción de “otredad” que en el campo de la Imagología, se ocupa de estudiar las imágenes, las representaciones del extranjero y se relaciona con el concepto de la imagen cuando “proviene de una toma de conciencia, por más mínima que sea, de un Yo con respecto a un Otro, de un Aquí con respecto a Otro lugar. Así pues, la imagen es la expresión, sea literaria o no, de una distancia significativa entre dos órdenes de realidad cultural”. (Pageaux, 1994, p.60)

La narradora protagonista de la obra de Pizarro relacionó situaciones importantes de la historia con su vida personal, en las cuales sintió “la mirada del otro”. Sintió la mirada de alguien que se sentía diferente a ella, o al grupo humano con quienes ella se identificaba en los grabados. Recordemos su estupefacción ante las imágenes fantásicamente negativas, con “seres diferentes y monstruosos” que describían a nuestros indígenas. (Pizarro, 1994, p.28) Pero, era una mirada de desprecio hacia unos seres sin fe, monstruosos y salvajes. Era una mirada que tenía el interés de justificar la esclavitud y la violencia próximas a desatarse desde la perspectiva de alguien que se siente civilizado y protegido por la gracia de Dios. Desde la perspectiva de alguien que se siente superior frente a otro a quien considera inferior.

Otro ejemplo lo tenemos en las situaciones de racismo en la novela cubana cuando se exagera el sentido racial superior de los cubanos “blancos” y adinerados dirigido hacia los indígenas o hacia los mismos cubanos llamados “marielitos”. También ocurre un episodio en el cual las camareras del restaurant El Regreso forman una alianza en contra de una camarera nicaragüense. La discriminación, la intolerancia y el racismo que hemos percibido en la novela cubana son prácticas que se basan en la superioridad que sienten algunos seres humanos sobre otros.

Todo esto nos lleva a considerar que junto a la otredad se hallaba también una actitud racista hacia nuestros indígenas y hacia otros colectivos. Esta situación nos permite observar que en ambas novelas existen elementos en torno al racismo que las aproximan en sus semejanzas. Porque este fenómeno se comporta exacerbando una superioridad étnica frente a otro grupo étnico.

Nostalgia

La nostalgia nos permite marcar grandes diferencias en la comparación de las novelas del *corpus*. *La Isla...* representa el *nostos* de la nostalgia que es el regreso al país natal, la reconstrucción transhistórica del hogar, del espacio perdido, de la gran patria. La recreación del espacio de la Isla del Cundeamor, representa ese regreso al hogar, al espacio propio.

La nostalgia restauradora no piensa en sí misma y se presenta como verdad y tradición. Está muy presente en los movimientos nacionalistas y religiosos de los últimos años. Adora los símbolos patrios. En *La Isla...* apreciamos varios ejemplos de este nacionalismo y sentido patriótico, como los intertextos seleccionados por el autor, el menú a base de huevos del restaurant El Regreso, los colores de la bandera representados en el uniforme de las camareras, los cubanismos utilizados, etc.

En cambio, en la novela de Pizarro encontramos la nostalgia reflexiva, que existe por y para el *algia*, que es el anhelo de la nostalgia, el que dilata el regreso al hogar, con melancolía, con ironía, con desesperación. Este tipo de nostalgia, insiste en las ambivalencias del deseo y de la pertenencia, toma en cuenta la distancia histórica y no le asustan las contradicciones de la modernidad. Juega con los recuerdos a través de la memoria, las pesadillas, el arte. La nostalgia reflexiva no se limita a algunos escenarios, ama los detalles, no los símbolos. En la novela chilena hemos visto que esta nostalgia sostiene un diálogo crítico con la historia y la memoria. No se interesa en negar y restaurar el pasado, más bien desea evaluarlo para otorgarle mayor valor al presente.

Exilio “ciudadano del mundo” y exilio lacerante

En la novela de Pizarro, la narradora protagonista más que ver una adversidad en el exilio encuentra en él una forma de ver el mundo. En el Caribe consigue la posibilidad de comprender y de descubrir con mayor profundidad cuánto tiene en común con los habitantes de esta parte del continente, desconocido para ella hasta ese momento. Al reencontrar sus orígenes en la visión que tiene en “Los Gemelos” se reencuentra —de cierta manera— consigo misma. En parte, porque será con el regreso a su suelo natal que se determinará el equilibrio en el cual su tiempo y su espacio se vuelvan a juntar: “en este origen te encuentras y la reencuentras” (Pizarro, 1994, p.48).

Y lo logrará, porque ella regresará. Esta experiencia le permitió crecer en la adversidad a través de la reflexión de un mundo que se expandía mucho más allá de las fronteras de lo individual o lo particular. Transformó la situación lastimera del exilio en una forma de ver el continente, de ver el mundo, y al verlos, verse a sí misma dentro de ellos. Transformó una experiencia humana y dolorosa en un crecimiento.

Al igual que los estoicos que fueron los primeros en poner en relieve la doctrina de la unidad de los seres humanos, para quienes el exilio no era una desgracia sino una prueba que les permitió comprender que podían ser “ciudadanos del mundo”, aprendió a “subordinar las circunstancias externas a la *virtus* interior, mientras a lo lejos el sol, la luna y las estrellas confirmaban a diario nuestra alianza con el orden del universo” (Guillén, 1998, p. 34-59).

En cambio, los personajes de *La isla...* no se desarrollan bajo esta perspectiva porque la mayoría de ellos son interiormente miserables e incapaces de crecimiento alguno. Nicotiano es el único personaje sensible que parece tener alma y se encierra en el discurso de “que todos somos islas”, que le impide amar verdaderamente y

transformar su condición estática y de lamento. Nicotiano en la isla “cárcel” asume el exilio como un castigo, tal como lo hacían los romanos, para quienes “el destierro, la deshonra, tal vez la pérdida de derechos cívicos eran acontecimientos desastrosos, una de las principales calamidades...” parecidas a la muerte. (Guillén, 1998, p. 34). Nicotiano sin ninguna esperanza de regresar a su isla, muere.

CONCLUSIÓN

Hemos visto que los orígenes del exilio como tema literario y fenómeno histórico-social son muy antiguos. Para Guillén el exilio posee dimensiones casi infinitas que le ha permitido repetirse como tema en la literatura una y otra vez, de la misma manera como ha aparecido a través de los siglos. Pero advierte que el exilio cambia al modificarse sus consecuencias, sus dimensiones, sus desequilibrios. (Guillén, 1998, p.29).

Bauman, por su parte, redimensiona y actualiza la figura del hombre nómada y advenedizo del exiliado moderno porque nuestra época está sufriendo constantes transformaciones en la cuales los desplazamientos parecen ser una característica importante: “ser moderno significa estar en movimiento” nos dice este filósofo. (Bauman, 2001, p.92). Y oímos su voz de alerta sobre el peligro de xenofobia y racismo frente al exilio.

De la misma manera como el exilio se desarrolla y cambia en el tiempo, en las novelas estudiadas el exilio se representa de manera particular. Nos llamó la atención la importante presencia que tiene la imagen de la isla en la novela de Vázquez Díaz. Parece ser que Cuba realmente “está en todas partes” y que el cubano se la lleva en el corazón cuando se marcha. Nicotiano anhela la isla a cada instante y la convoca esculpiendo cangrejos y lanzando botellas de naufrago al mar. Esto nos recuerda el fragmento de un poema citado por Aimé Césaire donde dice: “toda isla llama, toda isla es una viuda” (Césaire, 1976), porque según el padre de la Negritud la isla se sobrepone al sentimiento de soledad llamando a otras islas, al archipiélago, al continente, a África. Esta sensación la percibimos en la novela de Vázquez Díaz donde la isla se convoca y se hace presente de múltiples maneras. Ya hemos visto que recrear la tierra originaria y representar el espacio propio es una característica

importante en la literatura del Caribe. No en vano, la fisonomía cultural del ser caribeño está determinada por las imágenes de insularidad y con el mar. (Giménez, 1991, p.156)

Este aspecto nos llevó a interesarnos en la manera cómo se representaba la cordillera en la novela de Ana Pizarro, considerada como la imagen más representativa del espacio en su novela. Observamos la presencia de las montañas y de los picachos nevados en *La luna...* pero sin la reiteración realizada por Vázquez Díaz. Es así como en las novelas estudiadas el espacio se representa con diversa intensidad y particular significado: isla y cordillera, los dos puertos de nuestros autores. La isla marca el ritmo de la vida en los personajes caribeños, porque su imagen se mantiene en estrecha relación con la memoria y les hace anhelar el regreso y recordarla con nostalgia. En cambio, en la novela chilena la reconstrucción del espacio propio en la memoria de la protagonista no está tan presente, parece dificultarse por la sensación de encontrarse en “el fin del mundo”, a tantos kilómetros de distancia del suelo natal y por tratarse de una barrera montañosa natural que crea una imagen de restricción, aumentando la nostalgia por la patria abandonada.

Por otro lado, no podemos obviar el impacto que nos causó la importante reflexión que sobre la historia realiza Ana Pizarro. A través de un ritmo sosegado, reflexivo y apelando a la memoria, la protagonista cuestiona el canon y la historia oficial. Desde el espacio marginal del exiliado dialoga con la historia y le pregunta: “¿Qué es escribir una historia? ¿Quiénes escriben la historia?” (Pizarro, 1994, p. 66). La pregunta la dirige a quienes han escrito la historia desde el poder.

Hemos dicho que es una novela intrahistórica muy poco lineal que oscila como la memoria misma, que no sigue una sola dirección, que se dispara instalándose en momentos esenciales de la vida de la protagonista. Sabemos que la cuenta regresiva y los recorridos autobiográficos son muy propios de los escritores en exilio.

También sabemos que Pizarro escribió este texto, cuando preparaba su regreso a Chile en “un gesto desesperado por capturar la memoria”:

Recién ahora puedo mirar este texto sobre el retorno, que escribí antes de volver a Chile -en un gesto desesperado por capturar la memoria-, como un discurso de otro. (...) La escritura de este texto de ficción nació luego de una larga trayectoria de trabajo crítico en historiografía de la cultura de América Latina. Tratándose de una ficción instalada también en lo histórico del continente, en momentos de la historia del país, y tratándose asimismo de una «autoficción» (...), me es necesario demarcar los lenguajes, que necesariamente se fertilizan uno al otro. (Pizarro, 2004, p. 86)

Vázquez Díaz nos brinda con particulares recursos su propia visión del exilio cubano con cierta “pena ajena” en un intento de mostrar la realidad que a veces es dolorosa y triste, a pesar del ritmo de la novela —de una agilidad inusitada— que parece estar marcado al compás de los tambores. En apariencia, este relato que pareciera banalizar el tema del exilio con el uso de elementos tan propios de las telenovelas: el “choteo” caribeño y el amor mezclados con temas truculentos, con todos los ingredientes dramáticos y de acción, termina convirtiéndose en una mirada profunda, en una crítica ácida y burlona en la cual ridiculiza y se burla del exilio cubano de Miami. Utiliza diversos estereotipos o clichés cubanos, como la recreación de la isla, la referencia exuberante y casi sensual del paisaje, la práctica de la hechicería y de la magia, la idea del retorno a la patria “porque Fidel caerá pronto”, la imagen de tener la “maleta preparada”, la selección de cada uno de los personajes, entre otros. También advertimos que logra reproducir con acierto *La isla que se repite*, de Antonio Benítez Rojo, utilizándola como “eco intertextual” en el elemento temático. Esto nos llevó a estudiar la obra de Benítez Rojo, gracias a la cual pudimos determinar el peculiar exilio como “nafragio”, en el sentido de zozobra, que es exilio de su propia cultura y de su propio ser y estar en el mundo, a través del personaje de Nicotiano que simboliza al *pañaman* de Benítez Rojo. Creemos que Vázquez Díaz logra estructurar con audacia su relato utilizando recursos literarios muy diferentes a los de Ana Pizarro pero que son imprescindibles en una novela que

utiliza el “choteo” para concedernos su peculiar reflexión sobre el exilio cubano en *La Isla del Cundeamor*.

La utilización de recursos literarios tan distintos nos permitió estudiar el exilio a través de dos novelas que aparentemente no guardaban relación pero cuya pluralidad vocal nos permitió identificar el desarraigo, las nostalgias y el drama que siempre acompañarán al exiliado.

Las tradiciones literarias de cada autor nos permitieron conocer el contexto de enunciación y las referencias literarias que dialogaron con la obra de cada uno de ellos. Por ejemplo, percibimos que el gran modernista y visionario José Martí influyó en René Vázquez Díaz, así como la Revolución cubana que causó gran efecto en el desarrollo cultural del continente. Observamos un interés por las expresiones etno-raciales y por las raíces africanas, donde se prioriza el aporte de la cultura y de las religiones de origen africano. Esto nos hace pensar en Fernando Ortiz, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José Lizama Lima o en Antonio Benítez Rojo, que han sido autores importantes y de gran influencia para la generación de Vázquez Díaz.

A su vez, Ana Pizarro incorpora en su relato escenas rurales donde parece reivindicar la vida campesina. Nos recuerda la tendencia a desarrollar la “chilenidad” que reivindica la figura del “huaso” chileno y que en su caso intenta restituir la voz del pueblo mapuche y de todos los pueblos originarios del continente. La generación de los años 60 surge comprometida con los procesos culturales y sociales y la influencia de la Revolución cubana también se hace sentir en el ámbito cultural chileno. Notamos en esta autora la presencia de una búsqueda identitaria del continente y un interés por los procesos históricos para comprender el presente.

Por último, queremos comentar que el enfoque proporcionado por Svetlana Boym nos permitió analizar la nostalgia —la enfermedad de la modernidad que no sólo es la expresión de un pesar particular, sino una nueva forma de pensar el tiempo y el espacio— a través de sus dos variantes. La nostalgia restauradora está presente en

la novela cubana y representa la tradición e intenta restaurar el pasado reinventando el origen. En cambio, la nostalgia reflexiva de la novela chilena construye una imagen del pasado a través de una indagación crítica de la historia y de la memoria.

BIBLIOGRAFIA

Corpus:

Pizarro, Ana. (1994). *La luna, el viento, el año, el día*. México: Fondo de Cultura Económica, S.A.

Vázquez Díaz, René. (1995). *La Isla del Cundeamor*. Madrid: Alfaguara.

Bibliografía General:

Alasevic, Alejandro (2011). “Zurita, dictadura y cordilleras: El problema del lenguaje, el mesianismo y la tierra prometida”, en *Proyecto Patrimonio*, Chile Disponible en: <http://letras.s5.com/rz220911.html> Visto por última vez el 19 de noviembre de 2011.

Anónimo (2008). *Los libros de Chilam Balam de Chumayel*. Caracas: Fundación El perro y la rana.

Ascencio, Michaelle (2004). *El viaje a la inversa. (Reflexiones acerca del exilio en la narrativa antillana)*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades. Universidad Central de Venezuela.

----- (1990). *Lecturas Antillanas*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Bansart, Andrés. (2000). “La literatura del Caribe: el múltiple cantar de los exilios”. En compilación *Memoria, nostalgia y exilio* (pp.13-24). Caracas: AVECA, Asociación Venezolana de Estudios del Caribe.

Bauman, Zigmunt (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Ediciones Akal. (pp: 91- 105)

Benítez Rojo, Antonio (1989). *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte.

Boadas, Aura Marina (2007). “Exilio y desarraigo en la narrativa de Renato Rodríguez”. *Núcleo*, Caracas, N° 24. (pp:137-149). Disponible en: <http://www.scielo.org.ve/pdf/nu/v19n24/art06.pdf>

----- (1999). “Leon Gontran Damas y la poética de la desalienación”, en *El Caribe en su literatura* (pp:61-67). Caracas: Asociación Venezolana de Estudios del Caribe (AVECA).

Boym, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Bravo, Víctor (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Cesaire, Aimé (1976). Entrevista realizada por Édouard J. Maunick. En Radio France Culture. Disponible en: http://www.potomitan.info/cesaire/entretien_1976.php
Consultado por última vez el 19 de noviembre de 2011.

Collard, Patrick (2010). “De Nicotiano a Karl-Johann/ Calyuja: René Vázquez Díaz y los espejos del exilio”. En Cécile Chantaine-Braillon, Norah Giraldi Dei Cas, Fatiha Idmhands (editoras). *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y Figuras del desplazamiento* (pp:247-258). Madrid. Editions Vervuert.

----- (2001). La insularidad exiliada, *La Jiribilla*, Cuba. Disponible en: http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/paraimprimir/nro10/198_10_imp.html (Fecha de consulta 13/06/2010).

Chambers, Iain (1997). *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorortu Editores.

De León, Rosario (2002). *Apuntes de Narratología, Gerard Genette, Figures III*. Caracas. (Apuntes elaborados para la Maestría en Literatura Comparada, Universidad Central de Venezuela, material inédito)

Díaz Quiñones Arcadio (2007). “Caribe y exilio en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo”, en *Orbis Tertius XII* (13), Princeton University. (pp: 1-17). Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-13/02.%20Diaz%20Quinones.pdf>

Fatu-Tutoveanu, Andrada (2006). “El espacio y el viaje revelador en la literatura chilena del exilio. Geografías imposibles: exterioridad vs. espacio interior”, en *Caietele Equinox*. Rumania: Centrul de Cercetare a Imaginarului, Cluj-Napoca. Disponible en: <http://segundageneracion.wordpress.com/literatura/>

Fernández, Mireya (2008). “La nostalgia en la narrativa de las diásporas caribeñas” en *Núcleo*, vol.20, nº 25. Caracas, Escuela de Idiomas Modernos, UCV. Disponible en: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0798-97842008000100012&script=sci_arttext

Galarce, Carmen (2005). "Exilio y el discurso de la distancia" *Archivo Chile*. Chile: Centro de Estudios Miguel Enríquez CEME. Disponible en: http://www.archivochile.com/Mov_sociales/exilio_cl/MSexiliocl0001.pdf Visto la última vez, el 18 de noviembre de 2011.

Galeano, Eduardo (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.

Garrido, Alberto (compilador) (1987). *Exilio, nostalgia, creación*. Ponencias y entrevistas a Cortázar, Galeano, Benedetti, entre otros. Mérida: Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes.

Garve, Lucas (2000) "La soportable ligereza del choteo". La Habana: Cubanet Independiente. Disponible en: <http://cubanet.org/CNews/y00/oct00/03a11.htm>. Visto la última vez, el 13 de diciembre de 2011.

Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.

----- (1983). *Nouveau discours su récit*. Paris: Editions du Seuil.

Giménez, Lulú (1991). *Caribe y América latina*. Caracas: Monte Avila Editores.

Glissant, Edouard (2005). *El discurso antillano*. Caracas: Monte Avila Editores.

----- (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.

----- (1990). *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard.

----- (1957). Entrevista televisiva realizada a Edouard Glissant, por Pierre Dumayet. Disponible en: (<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I05251873/edouard-glissant-a-propos-des-livres-les-inde-et-soleil-de-la-conscience.fr.html>) Visto la última vez, el 18 de noviembre de 2011.

González, Marianela (2011). "Contra el racismo y la discriminación, a brazo partido", en *La Jiribilla* No 529, La Habana. Disponible en: http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/paraimprimir/nro10/198_10_imp.html .Visto la última vez, el 13 de junio de 2011.

Gribenski, Michel (2004) "Littérature et musique". *Labyrinthe*. Paris: Le cahiers de revues.org. Disponible en: <http://labyrinthe.revues.org> Consultado el 19 novembre 2011.

Guillén, Claudio (1998). *Múltiples Moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.

----- (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

Jankélevitch, Vladimir (1974). *L'irreversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion.

Manns, Patricio (2011). Página web del autor. Disponible en <http://www.manns.cl/web/>

Mañach, Jorge (1955). Indagación del choteo (Edición Digital). La Habana: Editorial Libro Cubano. Disponible en:
http://lilt.ilstu.edu/jjpancr/Spanish_305/indagaci%C3%B3n_del_choteo.htm

Marimón Llorca, Carmen (2009) “La retórica”. En *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía* (pp.13-44). Frankfurt: Peter Lang GmbH.

Memoria Chilena (2004). Portal de la cultura de Chile. Disponible en:
<http://www.memoriachilena.cl/literatura/movimientos.asp>
http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=literaturachilenaenelexilio%281973-1980%29

Morales Sales, Edgar (2005). “Valores en pugna en la literatura del Caribe hispanoparlante”. México: *Revista Colmena* de la Universidad Autónoma del Estado de México, No 47. Disponible en:
<http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2047/Aguijon/Edgar.html>

Ocasio, Rafael (1999). “Orichas y atabales: y la expresión negrista cubana” en *La huella étnica en la narrativa caribeña* (pp:67-88). Caracas: CELARG y AVECA.

Pageaux, Daniel-Henri (1994). “Images” en *La littérature générale et comparée* (pp: 59-76). Paris: Armand Colin.

Piñera, Virgilio (2000). *La isla en peso*. Barcelona: Tusquets Editores.

Pizarro, Ana (2004). *El Sur y los trópicos. Ensayos de cultura*. Chile: Cuadernos de América sin nombre, No10.

----- (2002). *El archipiélgo sin fronteras externas*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Chile.

----- (1997). “La noción de la literatura latinoamericana y del Caribe como problema historiográfico”, en *Crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales* (pp:564-587). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramírez, Grethel. (2006). “Apuntes acerca de la ironía y otras variantes humorísticas”. En *Revista Letras* No 40. Costa Rica. Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional de Costa Rica, pp. 9-31.

Reis, Livia (2009). Entrevista a Ana Pizarro. Dossie: Diálogos Interamericanos. No38. *Cadernos de Letras da UFF*. (pp:15-17). Disponible en: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/38/entrevista.pdf>

Rivas, Luz Marina (2004). *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Mérida-Venezuela: Ediciones El otro el mismo.

------(2003). “Memoria familiar e historia nacional: Ana Pizarro, Michaelle Ascencio, Julia Álvarez” en *Revista Akademos*, volumen 5, No2. Caracas: Universidad Central de Venezuela, p. 65-82.

------(2000).”El Caribe por dentro y por fuera en la narrativa de tres autoras venezolanas”. En la compilación *Memoria, nostalgia y exilio* (p: 91-103). Caracas: AVECA, Asociación Venezolana de Estudios del Caribe.

Russotto, Marga. (2002). “Filiación identidad y pertenencia cultural: la “investigación poetizada” de Ana Pizarro”, en *Dispersión y permanencia: Lecturas latinoamericanas*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Said, Edward W. (2005). Reflexiones sobre el exilio. En *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales* (pp: 179-195). Caracas: Debate.

Solanes, J. (1993). *Los nombres del exilio*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Therriault, Isabelle. (2008). “Aspectos fundamentales de la ficción historiográfica en la novela de Ana Pizarro: La luna, el viento, el año, el día”. En *Mosaico literario: sobre autoras latinoamericanas y caribeñas*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Valdés García, Félix (2004). “El Caribe: integración, identidad y choteo” en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, México, Vol. 9, No 027 (pp: 49-60). Disponible en:

<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=27992705>. Vista por última vez el 13 de diciembre de 2011.

Velásquez, Juan Carlos (2004) “El sismo que conmovió a Pablo Neruda y Violeta Parra”, en Diario El Llanquihue (edición digital). Disponible en:
<http://www.diariollanquihue.cl/site/apg/reportajes/pags/20040523003913.html>.

Zamora, Bladimir (2003). “A la hora que me llamen, voy”. *Revista La Jiribilla*, Cuba. Disponible en: http://www.lajiribilla.cu/2003/n092_02/092_05.html

Zurbano, Roberto. (2006). “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación”. *Temas*, Cuba, *No 46*. Disponible en:
http://www.temas.cult.cu/revistas/46/09_zurbano.pdf