Cinco escenarios

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Hispanica Helvetica**

Band (Jahr): **3 (1992)**

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

CINCO ESCENARIOS

Ha llegado el momento de hacer desfilar ante el lector a los creadores de los principales textos que nos proponemos analizar, una hilera de ocho como primera guarnición y otra de ocho como segunda.

Para que no tengan que emprender su marcha en el vacío, los agruparemos según el espacio en que sitúan la acción de sus obras. Cabe establecer, dentro de las islas antillanas de habla hispana, una subdivisión en escenarios muy diversos. Casi huelga decir que la elección que el autor haga entre ellos influirá profundamente en el lenguaje y la temática (de creencias y rituales), moldeando hasta cierto punto a los personajes, etc., y viceversa.

Las novelas de dos narradores caribeños, el cubano Miguel Barnet y el domincano Manuel Mora Serrano, me han inducido a fragmentar el medio antillano en:

1° aldea
2° pueblo
3° pequeña ciudad
4° metrópoli caribeña
5° gran ciudad extranjera (especialmente estadounidense)

Los protagonistas de ambas obras[47] se mueven en cada uno de estos cinco ámbitos en algún momento de la narración, cronológicamente en un caso, desordenadamente en el otro.

Julián Mesa, en el texto de Barnet *La vida real*, pasa por las cinco etapas desde su casa natal, en pleno campo cubano (provincia de Oriente), hasta la emigración a Nueva York. Barnet concede gran importancia a los tránsitos de su personaje al titular las cuatro partes de su novela testimonio *El campo*, *La travesía*, *La ciudad* y *La emigración*.

Profesor de antropología y folklore, Barnet ha asegurado su intención de transmitir al lector una gama lo más amplia posible de información

47. Manuel Mora Serrano, *Decir Samán* (Santo Domingo, Taller, 1984). Miguel Barnet, *La vida real* (Madrid, Ediciones Alfaguara, 1984).

etnológica sobre la identidad cultural de sus personajes y sabe que logra mejor tal efecto si cubre varios medios o varias épocas históricas (así en el caso de su primera novela testimonio, de 1966, *Biografía de un Cimarrón*) [48]. Barnet sigue, con bastante rigidez, un transcurso lineal y cronológico en su obra, aunque a lo mejor haya tenido que artificializar y docilizar forzosamente la memoria del informante al no respetar que éste le quisiese contar los hitos de su vida en su propio orden, según la importancia que les concediera él mismo.

Manuel Mora Serrano, por el contrario, trata de ceñirse a los saltos que suele dar la memoria de un individuo. El protagonista de *Decir Samán*, Marcos, es personaje bien ficticio, pero que se comporta de una manera más natural, más mimética y más rica en variaciones narrativas que el Julián Mesa de Barnet. La infancia de Marcos transcurre en el campo, en una aldea (Los Abedules), un pueblo (Hatuey) y, excepcionalmente, en el pequeño centro urbano más cercano (La Vega), en el centro de la isla, y no se evoca sólo a través de él mismo, sino a través de otro personaje, Urbana, prima suya, de quien se enamora siendo ya adulto y estudiante en la capital; las experiencias en Santo Domigo se

48. Su técnica: Como antropólogo, elige a un informante real, de preferencia (muy) anciano, para que pueda dar constancia de un largo período temporal; graba en un magnetófono la entrevista sobre la biografía de esta persona. En un segundo paso, no transcribe lo grabado literalmente, sino que introduce leves toques ficticios aquí y allá, transformando así al informante en personaje de su pieza literaria. (Hay críticos que cuestionan el valor literario, artístico de los libros de Barnet).

Para mayor información directa sobre la manera de trabajar de Barnet, remito al epílogo de su segunda novela testimonio *La canción de Rachel* (Barcelona, Editorial Laia, 1979), pp. 125-150.

Es digno de mención el hecho de que ya con los protagonistas, el Cimarrón y Rachel, de sus dos primeras novelas testimonio, Barnet cubra dos etapas históricas (una antes y la otra después de la Primera República de Cuba) y dos espacios (campo y ciudad) distintos. *El Gallego*, su tercera creación, publicada en 1981, tematiza la inmigración española del siglo XX a Cuba y *La vida real*, la emigración cubana a EE. UU. Se observa una clara persistencia conceptual en la elección de sus informantes, basada en la conciencia etnológica del autor. Los cuatro protagonistas representan grupos marginados del siglo XX cubano: la mujer, el descendiente africano, el español y el emigrante cubano en Norteamérica.

Cf. Angel L. Fernández Guerra, *Cimarrón y Rachel: un continuum*, en: Sariol Prats (ed.), *Nuevos críticos cubanos* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1983).

narran en conexión con su segundo gran amor, Adelaida, nacida y criada en la metrópoli, que le ofrece un „contrapunto" (no contraste) a la experiencia con su prima. El uso de esta palabra señala el modo sutil de cómo Mora Serrano se decide a representar la dicotomía entre ciudad y campo, sin establecer polaridades completamente opuestas y sin dar la preferencia a ninguna de las dos. ¿Por qué razón, si no por ésta, lleva la amante urbana un nombre que asociaríamos más bien a un idilio rural, Adelaida y, en cambio, se llama Urbana la prima del campo?

Marcos, como narrador, evoca también recuerdos de una estancia en Nueva York (no sabemos por qué, cuándo se fue y cuánto tiempo duró allá).

Pues bien, Mora Serrano y Barnet son los dos autores que cubren los cinco escenarios antes mencionados.

El poeta cubano Pablo Armando Fernández se ha aventurado en la narrativa con la publicación de su novela *Los niños se despiden* en 1970[49]. El libro está repartido en dos secciones; en la primera, el protagonista, Alejandro, evoca su infancia hasta los catorce años en el *batey* donde se crió. Podríamos colocar el ingenio azucarero en el campo caribeño, como lugar intermedio entre pueblo y aldea. Esta especie de hacienda o finca grande se dedica a la elaboración de la caña y comprende las viviendas de los trabajadores, ingenieros, propietarios, etc., almacenes, estación de tren, oficina de correos incluso, en suma: la infraestructura industrial y comercial de un pueblo. Alejandro va a terminar el bachillerato y a estudiar en Nueva York; narra las experiencias de emigración en la segunda parte del libro. Es decir que de nuevo nos vemos ante la doble perspectiva causada por la emigración a EE. UU., fenómeno central en la cultura caribña actual, sólo que el paso -ruptura- del campo a la gran ciudad extranjera es más abrupto en el libro de Fernández. En Barnet y Mora Serrano, la migración se traza más suavemente, porque incluye las fases intermedias de las ciudades antillanas (3° y 4°), que ayudan a reducir el choque cultural. Vista nuestra temática, cabe concretar que los tres autores mencionados hasta ahora utilizan tanto el material etnográfico que ofrece el campo, incorporando en sus creaciones literarias frecuentes escenas de rituales y creencias hogareños, como mitos modernos, metropolitanos, los cuales dan lugar a prácticas equivalentes, que rozan lo sobrenatural, engendradas más recientemente.

49. (Madrid, Ediciones Alfaguara, 1983).

El puertorriqueño José Luis González desarrolla el argumento de su novela corta *Balada de otros tiempos*[50] en zonas rurales de la isla exclusivamente (1° a 3°). Según las afirmaciones del propio autor[51], el atractivo de esta obra no reside en su trama, un poco simple y tradicional, sino en la oposición de la vida de la montaña y la de la costa. Para vengar el adulterio cometido por su mujer, un guajiro baja de la sierra y persigue la pareja de amantes que huyeron hacia la costa. Una sola vez en su viaje topa el protagonista con el mundo sobrenatural, cuando se encuentra de repente en un ambiente de „brujería" en una de las fondas donde se hospeda. Se niega rotundamente a dejarse llevar por las prácticas de la prodigiosa patrona de la casa. La fuerte desesperación y el proyecto vengativo parecen cegarlo en cuestiones de fe.

Manuel Pereira es un cubano procastrista que ha elaborado en la novela, compuesta con una técnica narrativa bastante tradicional, *El Comandante Veneno*[52], sus experiencias de brigadista adolescente, capitalino, en la gran campaña de alfabetización de 1961, dirigida preponderantemente a la población rural. El libro se destaca en medio del montón de literatura revolucionaria que surgió en torno a esta campaña impresionante, la cual acabó con el analfabetismo en Cuba (el porcentaje bajó de 23, 6 % en 1953 a 3, 9 % a finales de 1961). Es de corte menos panfletario que los otros y su visión, excepcionalmente humana; no se pierde en alabanzas al gobierno de Fidel, trámite que despacha colocando aquéllas en los epígrafes que preceden a cada uno de los 18 capítulos de la novela, donde se citan documentos oficiales.

El adolescente protagonista, Joaquín Iznaga, sale de viaje de La Habana (4°) y hace escala en una pequeña ciudad (3°) y luego en un pueblo (2°), para llegar al final a la aldea (1°), llamada El Veneno, a cuyos habitantes tendrá la tarea de alfabetizar. Resulta interesante seguir los esfuerzos de asimilación de un residente de la metrópoli a un ambiente cultural tan alejado. Le atrae especialmente el mundo de las creencias y rituales de los aldeanos, de modo que el lector del libro de Pereira puede disfrutar prácticamente de un manual etnográfico sobre nuestro tema.

---

50. (Río Piedras/ Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1978). Utilicé la edición mexicana: (México, Editorial Nueva Imagen, 1978).

51. José Luis González/ Arcadio Díaz Quiñones, *Conversación con José Luis González* (Río Piedras/ Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1976), pp. 55-58.

52. (Barcelona, Editorial Laia, 1979).

Reinaldo Arenas se mueve de preferencia en el campo cubano (1°-3°) ya en obras anteriores a 1970 y después en *El palacio de las blanquísimas mofetas*[53]. El protagonista, Fortunato, un muchacho en la pubertad, crece sin sus padres (el padre había dejado a la madre, quien luego se marchó a los EE. UU. a buscar fortuna y terminó aceptando trabajos humillantes) en una casa llena de mujeres: la abuela y las tías (entre ellas, una solterona y las otras dos abandonadas también por sus maridos) [54].

Por supuesto que esta disposición familiar condiciona con fuerza nuestra temática: las abuelas transmiten oralmente a los nietos las costumbres tradicionales.

En la casa de Fortunato reina un ambiente de desesperación que nutre los frecuentes contactos de los personajes con el mundo sobrenatural, sus „manías", para sustraerse por breves momentos a la pesada vida cotidiana.

Vamos a reparar menos en una novela de Arenas, más reciente, *Otra vez el mar*[55], la cual es una especie de alternación de monólogos interiores de una pareja domiciliada en La Habana en la época (post)revolucionaria y que pasa una semana de vacaciones en la playa del Caribe (3° y 4°).

Luis Rafael Sánchez escogió un solo medio para *La guaracha del Macho Camacho*[56], la metrópoli de San Juan de Puerto Rico, cuya expresión cultural se mueve en la zona intermedia entre la ciudad caribeña (4°)

---

53. (Caracas, Monte Ávila Editores, 1980).

54. Esta situación social es de lo más común y corriente en el Caribe (y en el resto de Latinoamérica). Son los abuelos quienes crían a los niños, muchas veces en combinación con una especie de matriarcado forzado en una misma casa (después de que los padres han abandonado a sus esposas o concubinas con quienes tienen hijos).

    Sirvan de ejemplo las biografías de los mismos autores caribeños: Arenas, García Márquez, Lezama Lima, entre otros. La ONU ha publicado un breve estudio al respecto. La autora se limitó a investigar la situación en el Caribe de habla inglesa, pero me parece perfectamente aplicable también a nuestra área: Joycelin Massiah, *La mujer como jefe de familia en el Caribe: estructura familiar y condición social de la mujer* (París, Presses Universitaires de France/ UNESCO, 1984).

55. (Barcelona, Argos Vergara, 1982).

56. Sánchez, *op. cit.*

y una gran urbe estadounidense (5°), por el fuerte impacto que tiene el vecino del Norte en su Estado Libre Asociado.

Es obvio que la necesidad de tener una fe, creencias, de seguir rituales cotidianos que se apoyen en ellas es una constante (universal). Ahora, los contenidos variarán considerablemente según el espacio cultural en que se den. Con el cambio de escenario del campo a la ciudad no disminuyen los ritos (la pretensión de que se pierde la religiosidad en la ciudad y de que se pasa al ateísmo sería demasiado gratuita), sino que se crean nuevos contenidos míticos adaptados al nuevo medio. Si en la novela de Manuel Pereira, los personajes dirigen sus oraciones a Dios o a algún santo o espíritu, Benny, un adolescente de la clase alta capitalina, las dirige a su coche (un Ferrari) en la obra de Luis Rafael Sánchez. Los „mitos modernos", forjados en los espacios urbanos, merecerán un capítulo aparte dentro de este estudio, para el que suministrarán materiales los textos de Sánchez, Barnet, Mora Serrano, Fernández y Manuel Granados (este último de la segunda camada de autores).

En nuestra primera fila de narradores nos falta solamente Severo Sarduy, al que mencionamos ahora en último lugar por resultarnos en extremo difícil de clasificar, por ser un marginado en cualquier aspecto. Con sus textos, por ejemplo *Cobra*[57], queda un poco fuera de toda posibilidad ordenadora. El espacio - por no hablar de los personajes - en todas sus obras no es palpable, se metamorfosea y disuelve constantemente; se sustrae al lector, que a lo largo de todo el libro no puede asentarlo nunca en un lugar seguro y definido. Así le salen de escurridizas sus descripciones de hechos sobrenaturales. Son un desafío para cualquier crítico, cuyo análisis puede dar resultados fructíferos en conexión con los textos de los siete restantes. Éstos indican lugares concretos y reales como escenarios de sus creaciones literarias. No inventan topónimos ficticios (como el Macondo de García Márquez[58], el Comala de Rulfo o la Santa María de Onetti), sino que aplican los auténticos (¿para dar verosimilitud al texto o para hacer resaltar la presunta identidad cultural inconfundible e insustituible del Caribe?).

La primera hornada de los ocho narradores hasta ahora mencionados (los cubanos Arenas, Sarduy, Barnet, Pereira y Fernández, los puertorriqueños González y Sánchez y el dominicano Mora Serrano) nos van a

57. (Barcelona, Edhasa, 1981).

58. Que por lo demás ya aparece en mapas oficiales colombianos - „ricura, ricura", diría Luis Rafael Sánchez, „la vida plagiando la literatura" (*op. cit.*, p. 27).

servir de base en el análisis textual porque son al fin y al cabo los que más material suministran, no sólo en cuanto a los cinco escenarios, sino también en cuanto a técnicas narrativas, uso de la lengua, etc., y sobre todo a las actitudes o los tonos transmitidos por los autores, todo ello en vista siempre de nuestra temática „maravillosa".

En torno a estos ocho autores agrupamos al segundo batallón, que desempeñará un papel subalterno, porque no aporta mayores datos nuevos. Colocamos, pues, a cuatro cubanos y a cuatro dominicanos, todos autores de cuentos, como meros respaldos de los demás. Por tratarse de colecciones de cuentos, la temática, las actitudes, etc., se vuelven más dispersas en estos libros y, por ende, difíciles de abarcar.

Manuel Granados, *El viento en la casa-sol* (La Habana, Unión, 1970).

Dora Alonso, *Una* (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977).

Fernando Butazzoni, *Los días de nuestra sangre* (La Habana, Casa de las Américas, 1979).

David Buzzi, *Cuando todo cae del cielo* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1978).

Arturo Rodríguez Fernández, *La búsqueda de los desencuentros* (Santo Domingo, Taller, 1974).

José Rijo, *Entre la realidad y el sueño* (Santo Domingo, Editora Corripio, 1983).

Marcio Veloz Maggiolo, *La fértil agonía del amor* (Santo Domingo, Taller, 1982).

Roberto Marcallé Abreu, *Ya no están estos tiempos para trágicos finales de historias de amor* (Santo Domingo, Publicaciones Ahora, 1982) [59].

Ocasionalmente nos vamos a referir a autores, sobre todo dominicanos (Pedro Peix, Diógenes Valdez, José Alcántara Almánzar, Virgilio Díaz Grullón, etc.), que no figuran entre los dieciséis nombrados más arriba. Para las referencias exactas del corpus literario completo remito al lector a la Bibliografía que incluye toda la narrativa estudiada.

59. El lugar de publicación indica la nacionalidad del autor.