

La vuelta que se repite: representaciones cubanas del retorno en el período revolucionario y el postsoviético



Iraidia H. López

Ramapo College of New Jersey

Resumen

Si bien la migración ha sido una constante en las islas del Caribe, históricamente un lugar de tránsito en las Américas, la de Cuba presenta algunas peculiaridades. A raíz de la revolución socialista de 1959, miles de cubanos marchan al exilio con la esperanza de volver pronto, pero no es hasta 1979 que obtienen el derecho a visitar su terruño. Las narrativas del retorno, escritas por los viajeros, han proliferado desde entonces. El presente ensayo se sitúa del otro lado del espejo para escudriñar la representación de los emigrados que retornan en el cine, la música y la literatura de su país de origen. Dado que en Cuba el éxodo se produjo en distintas oleadas, es posible distinguir diversas recepciones, en su mayoría de signo fallido. El ensayo se propone, asimismo, responder a qué se deben los obstáculos que entorpecen una representación matizada.

Abstract

Although migration has been a constant feature in the Caribbean region, historically a crossroads in the Americas, Cuban migration has some traits of its own. In the aftermath of the 1959 socialist revolution thousands of Cubans left for exile hoping to return shortly thereafter, but it wasn't until 1979 that they regained the right to visit their native country on a short-term basis. Return narratives have proliferated ever since, authored by those who visit. This essay complements their views by focusing on Cuban cinema, music, and literature to scrutinize the representation of return migrants in their country of origin. Given that the Cuban exodus took place in various waves, it is possible to distinguish diverse types of reception, with most falling short of achieving a balanced portrayal. The essay attempts to also explain the reasons behind the failed representation.

Resumo

Embora a migração tem sido uma constante nas ilhas do Caribe, historicamente um lugar de trânsito nas Américas, a migração de Cuba apresenta algumas peculiaridades. Por causa da revolução socialista de 1959, milhares de cubanos vão a exílio com

a esperança de voltar em breve, mas não foi até 1979 que eles obtenham o direito de visitar sua terra natal. As narrativas do retorno, escritas por viajantes têm proliferado desde então. Este ensaio está localizado do outro lado do espelho para examinar a representação de emigrantes que retornam no cinema, a música e a literatura de seu país de origem. Uma vez que em Cuba o êxodo ocorreu em diversas ondas, é possível distinguir várias recepções, em sua maioria sem sucesso. O ensaio se propõe igualmente responder as causas que dificultam uma representação diferenciada.

A fines de 2014 se propagó la noticia de que *Regreso a Ítaca* se estrenaría durante el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana. Al llegar diciembre, sin embargo, la noticia de que se había retirado la película del programa se regó como pólvora en las redes sociales y los usuarios nos preguntamos a qué se debería lo que interpretábamos como la censura del filme. Como suele suceder con lo prohibido, los interesados dentro y fuera de Cuba nos propusimos conseguir la cinta a como diera lugar. La colgaron un par de veces en YouTube, pero la descolgaron con la misma celeridad. No obstante, a principios de mayo de 2015 se exhibió brevemente en el cine Chaplin de La Habana como parte de una muestra del cine francés (su director es Laurent Cantet) y no se hicieron esperar las copias pirata que, si no en carabelas, por vías alternativas de contrabando fueron arribando al otro lado del estrecho de la Florida. Al fin pude obtener mi copia.

El largometraje, basado parcialmente en *La novela de mi vida*, que Leonardo Padura diera a conocer en 2002, gira alrededor del retorno de un escritor que se ve obligado a abandonar la Isla a raíz de una escaramuza. Al volver, dieciséis años más tarde, se reúne con viejos amigos en una azotea de la ciudad a rememorar el pasado, un pasado henchido de un futuro prometedor, poblado de aquellos hombres y mujeres nuevos vacunados por el Che Guevara. Ante ese futuro frustrado por el derrumbe del campo socialista y la eliminación de los subsidios soviéticos a la economía cubana, los amigos confiesan sus ilusiones perdidas mientras que aluden a los subterfugios, no siempre pundonorosos, a los cuales recurren muchos cubanos para mantenerse a flote. El filme realza, en especial, el quiasmo que resulta cuando el futuro nos asalta de repente y parece entrañar, imprevisiblemente, una vuelta al pasado desesperanzador. Milan Kundera, quien no ha cesado de reflexionar sobre situaciones análogas, expresa esa coyuntura con su habitual perspicacia:

Hasta entonces el tiempo se le había revelado como un presente que avanza y se traga el porvenir... Pero ahora el tiempo se le revela de un modo muy distinto; ya no se trata del presente victorioso que se apodera del porvenir; se trata del presente vencido, cautivo, que el pasado se lleva (2000: 83).

Definitivamente, en *Regreso a Ítaca* subyace un cruce temporal –el futuro, devenido presente, de ese pasado que rememoran los personajes– que por encerrar connotaciones onerosas es posible que haya provocado más de un respingo a los censores –aparte de lo que trae de un modo más pedestre a colación. Entre los comentarios que colgaron los lectores de la página “La esquina de Padura”, que el escritor mantiene en Facebook, se lee el siguiente: “... al fin pude ver *Regreso a Ítaca*... te felicito... soy de tu generación y viví el drama de esa película. Miedo, censura, penetración ideológica, vigilancia y chivatería. Me identifico mucho con ella” (10 de junio de 2015).

Lo que me interesa destacar en este trabajo es el retorno de Amadeo a la Isla, el escritor que se siente castrado en su profesión una vez que asume el destierro. A

contrapelo de la distopía reinante entre sus amigos y al deseo de fuga que algunos albergan, Amadeo insiste obstinadamente en el regreso definitivo. Fuera de Cuba no le es posible dedicarse al oficio de escritor que le otorga sentido a su vida; porfía en que solo en Cuba puede desarrollarse como tal. El retrato del sujeto nacional que requiere de Cuba como musa vital e imprescindible para la inspiración, un sujeto que se malogra fuera de sus márgenes, marca lo que podríamos calificar como un retroceso en el imaginario cubano sobre los desplazamientos y sobre aproximaciones a sujetos diaspóricos. Al mismo tiempo, Amadeo no concibe el viaje en ambas direcciones y tampoco en este ámbito se encuentra al día. En Cuba, ya hay muchos no circunscritos al pasaje en una sola dirección y este hecho contribuye a hacer de *Regreso a Itaca* una película en cierto modo anacrónica. Dicha representación, que no es “ni consciente ni inconsciente” por parte de los cineastas, puede considerarse el producto de un “juego social” que se adquiere a través de la socialización y la participación en el entorno, como apunta Dunja Fehimovic siguiendo las pautas de Bourdieu y otros (2015: 6).

El viaje de ida y vuelta

La tendencia que se ha manifestado, aún de un modo incipientemente, en la producción cultural cubana más reciente es hacia el viaje de ida y vuelta, a pensar en el punto de partida y el destino como inestables e indeterminados. En contraste con la imposibilidad del viaje de retorno vigente en ciertos periodos, la movilidad adquirida permite articular otros discursos de desplazamientos. Aquí utilizo la metáfora del bumerán para evocar los viajes en más de una dirección, los cuales dan lugar a estéticas de cambio y apertura. Con el término estética aludo a lo que van absorbiendo y asimilando los viajeros en su trayectoria, incorporando diversos elementos a su visión del mundo. Lo que me permite acuñar la frase es la manera en que conciben y representan la ida y la vuelta algunos artistas y músicos de las últimas hornadas, quienes han tomado distancia de nociones duras como la oposición y el exilio. Veamos dos ejemplos contrastantes. La canción de Willy Chirino “Nuestro día (ya viene llegando)” adopta la posición del sujeto expuesto a la ideología del enclave cubano-americano durante la Guerra Fría. Proclama en esta canción, lanzada tras la disolución del campo socialista, que anduvo “[h]uyéndole a la hoz y al verde olivo, / corriendo de esa absurda ideología, / pues nunca quise ser aperitivo / del odio, del rencor y la apatía”. El sujeto que canta admite su nostalgia y aspira a regresar a una Cuba que está a punto de volver al redil de naciones democráticas después de haber experimentado con el cambio radical:

Ya viene llegando. Ya todo el mundo lo está esperando. Ya viene llegando. Ay,
Cuba hermosa y primorosa. Ya viene llegando. Porque somos un pueblo que va
cantando. Ya viene llegando. Quiero ver volar mi bandera, Cuba nos espera.

Y el final constituye un canto a la libertad: “Nicaragua, ¡libre! / Colombia, ¡libre!
/ Hungría, ¡libre! / Checoslovaquia, ¡libre! / Rumanía, ¡libre! / Alemania Oriental,
¡libre! / Cuba, ¡libre!”.

Como es de esperar, hay marcadas diferencias entre la canción de Chirino, de un álbum de 1991, y otra de 2006, *En casa*, de Raúl Paz.¹ En la canción de Paz, los problemas personales e íntimos relativos a la memoria, el placer y los temores son más importantes que los que se destacan en la de Chirino. Importante, asimismo, es la ausencia de una ruptura longeva que causa discontinuidad y un trecho notable entre lo que fue y lo que es. Por ello, el estribillo afirma que “nada mejor que volver a casa, nada mejor que volverte a ver, recuerdos nuevos y formas claras, que se confunden con lo que fue”, que da a entender que hay una cercanía entre los dos tiempos. No se trata de exaltar el regreso eludiendo sus complejidades, sino de ser consciente de la opción de ir y venir, la cual, dicho sea de paso, le trae beneficios prácticos y

1. Nacido en 1969, Paz pertenece a otra generación. Después de salir de Cuba a fines de los noventa y vivir un tiempo en París, Paz regresó a La Habana para continuar su carrera “en casa”.

materiales al artista. La salida y el retorno son casi equivalentes; ambos provocan dolor: “Volver, volver, volver, suele pasarse tan de prisa que dolerá también”. El mismo Paz señaló en una entrevista, refiriéndose a sí mismo y a otros artistas de su generación: “nosotros eliminamos de cierta manera el incongruente término de salida definitiva” (Silot Bravo, 2012). El músico entra y sale de Cuba con relativa facilidad y, junto a Descemer Bueno y otros artistas que gozan de una gran popularidad, ha sido uno de los promotores de los conciertos de “Havanization” celebrados en Toulouse (2011), La Habana (2011), Miami (2012) y Nueva York (2012). Sin duda, estos músicos han derribado los muros erigidos antes de los noventa y esbozan, con la hibridez de sus ritmos, si no de su propia subjetividad, una estética del bumerán a la que contribuyen, sin lugar a dudas, las ventajas que derivan estos artistas de su conexión estrecha con una isla que inesperadamente se ha puesto de moda. Algunos comentan que los mismos no recibirían una similar atención del público y de la crítica si se mantuvieran en el exilio y que ello los empuja a optar por el retorno temporal o definitivo. Volveré sobre la frase hacia el final del ensayo.

Ha habido que recorrer un largo trecho para llegar a este momento de mayor fluidez. El retorno puede ser arduo y tortuoso, como han sopesado los críticos del campo de estudios sobre el retorno que se ha ido expandiendo. Juan Flores, autor de *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*, quien examina el impacto del capital cultural que traen como equipaje los retornados de la clase trabajadora a Puerto Rico y otros lugares, acota que la recepción en el país de origen da lugar a “emociones intensas”. El “rechazo y el resentimiento alternan con la aceptación y la inclusión... [al retornado] se le sirve un plato en la mesa, pero no sin un sentimiento persistente de malestar y sospecha” (2009: 45, mi traducción). Por su parte, Anders H. Steffanson, quien ha estudiado el retorno en una variedad de países, hace más de una referencia a las múltiples tensiones que afloran por ambos lados. Apunta incluso a una re-diasporización (si se me permite el neologismo) o a un insilio que pueden experimentar los que regresan al país de origen al toparse con barreras objetivas o subjetivas para reinsertarse en sus antiguos lares (2004: 10). Hay que reconocer que los cambios ocasionados por el tiempo tanto en los sitios de origen como en las personas emigradas pueden dar lugar a tensiones variopintas.

Hitos del retorno

Las dificultades son palpables, pero no siempre han tenido el mismo peso ni han afectado por igual los viajes de regreso a Cuba, la cual ha tenido una historia migratoria, intervenida por la política, muy particular. ¿Cuál ha sido el efecto de tal peso en los diversos hitos del retorno? En un principio, el exilio se volvió invisible. Los que se iban “abandonaban” su patria para siempre. No había regreso posible y los que permanecían en la Isla se abocaban a la construcción de una nueva sociedad sin las rémoras de aquellos que se marchaban, ahora proscritos de su seno. En alguno que otro relato previo a los ochenta aparece la figura caricaturesca del exiliado, invariablemente retratado bajo una luz desfavorable. Después de todo, la aspiración de la mayoría de los exiliados era arremeter contra el gobierno revolucionario con el fin de regresar a Cuba, objetivo al que respondían los sabotajes e intervenciones militares en los que algunos grupos minoritarios participaron activa y abiertamente. En la implacable retórica maniquea de aquellos años, no había cabida para ambos bandos. En momentos en que las instancias estatales cubanas exigían la colaboración y supeditación del escritor a proyectos promisorios de liberación nacional, estos personajes devenían estereotipos.

Hacia fines de los setenta se produce un hecho histórico que cambiaría el panorama de las relaciones entre la Isla y la diáspora. En noviembre y diciembre de 1978 se lleva a cabo un diálogo entre personas representativas del exilio y del Gobierno

cubano. Uno de los logros de ese contacto oficial fue el reinicio de los vuelos entre Cuba y los Estados Unidos que, por primera vez, hicieron posible la visita de miembros de la comunidad. Con algunas interrupciones infames que respondieron a móviles políticos, la opción del retorno se ha mantenido hasta el día de hoy, cuando las relaciones entre los dos países se han reestablecido. Dada la visibilidad que de repente obtuvieron a fines de los setenta, los visitantes pronto se convertirían en personajes de películas populares como *Lejanía* (1985), de Jesús Díaz, y *Reina y Rey* (1994), de Julio García Espinosa. Ambas demuestran que, pese a la apertura y al cambio de códigos lingüísticos, el recelo hacia el exiliado estaba lejos de haberse disipado. Al visitante no se le negaría su *cubanidad*, condición genérica compartida por los nacidos y criados en Cuba, pero sí su *cubanía*, que nos remite al ámbito de la conciencia, potenciando la identificación con los intereses de la nación.² El cambio de retórica no podía borrar de un plumazo la historia anterior, la que da lugar al *habitus* anticipado por Pierre Bourdieu. Recordemos que, para el filósofo francés, el *habitus* asegura la continuidad de experiencias pasadas, incluyendo percepciones, acciones y pensamientos, todos los cuales determinan que las prácticas de los individuos se reproduzcan por sí solas y no violen la corrección y estabilidad de las mismas.³

Tanto en una como en otra película, los exiliados son seres materialistas, dispuestos a manipular la situación a su antojo. *Lejanía*, por ejemplo, trata de una madre que regresa después de haber abandonado a su hijo adolescente, intentando congraciarse con él. Viene cargada de artículos de consumo imposibles de conseguir en el mercado nacional con la esperanza de que ayuden a allanar el terreno. En *Reina y Rey* la que regresa es la ex propietaria de una cómoda casa en la que vive la sirvienta que allí dejó años atrás como custodia. Lo que pretende es convencer a esta pobre mujer de que emigre, pues la necesita del otro lado para que siga desempeñando el papel de antaño. En ninguna de las dos películas las exiliadas salen airoosas, y la imagen proyectada en ese medio que llega a multitudinarias audiencias reafirma la pésima fama del exilio. Si por un lado les abrían las puertas, por el otro les ponían zancadillas. En la vida cotidiana, los gusanos se habían transformado en mariposas y los traidores en *traedólares*, de lo que a la sazón hacían gala los chistes. En el plano oficial, el exilio era ahora la comunidad cubana en el exterior como reflejo de la utilidad que se le deparaba, reconocida por la sabiduría popular. Pero en el cine, a escala simbólica, la metamorfosis era difícil de constatar.

Ese exilio, no obstante, era heterogéneo. A principios de los años setenta, con anterioridad a la reanudación de los vuelos, empieza a llegar a la Isla alguno que otro cubano de la otra orilla de distinto signo. Entre los que se destacan en este grupo estaba la multifacética Lourdes Casal, activista, poeta, narradora y académica, promotora de organizaciones a favor del diálogo como la Brigada Antonio Maceo. La primera visita de esta Brigada, compuesta por cincuenta y cinco jóvenes de la generación posterior a la del exilio, en diciembre de 1977 representó un parteaguas y contribuyó a la transigencia posterior. Fue el grupo más numeroso de cubanos en desembarcar en Cuba desde Playa Girón, y una prueba fehaciente de que la comunidad cubana en los Estados Unidos distaba mucho de ser monolítica (Masud-Piloto 73-74). Esta visita inspiró por lo menos tres obras testimoniales: el documental *55 hermanos* (1978), de Jesús Díaz; *De la patria y el exilio* (1979), libro de testimonios editado por el mismo autor; y *Contra viento y marea* (1978), del Grupo Areíto, las cuales probablemente sean las que con más seriedad, textura y equilibrio se hayan acercado al retorno de esta generación llamada “del guion”, “1.5” o “uno y medio” que nació en Cuba pero se educó en los Estados Unidos.⁴ Pero ni el documental ni el testimonio son géneros que gocen de una gran popularidad y la representación del grupo está menos lograda en obras de mayor audiencia. Algunos aparecen como personajes de ficción en el drama *Weekend en Bahía* (1987), de Alberto Pedro Torriente, y en el largometraje *Miel para Oshún* (2001), de Humberto Solás, para mencionar dos de las obras más conocidas.

2. Distinción hecha por el etnólogo Fernando Ortiz en un periodo, los años treinta, de intensa reflexión sobre la identidad nacional cubana.

3. Al respecto dice Bourdieu: “El *habitus*, producto de la historia, da lugar a prácticas individuales y colectivas –más historia– de acuerdo con los esquemas [*schemes*] generados por la historia. Asegura la presencia activa de experiencias pasadas, las cuales, cuando se depositan en cada organismo en la forma de esquemas de percepción, pensamiento y acción, tienden a garantizar la ‘corrección’ de las prácticas y su constancia a través del tiempo de manera más fiable que todas las reglas formales y las normas explícitas” (1980: 54, mi traducción).

4. El rubro fue propuesto por el sociólogo Rubén G. Rumbaut y luego adoptado por Gustavo Pérez Firmat en su libro *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way* (1995).

Si la generación anterior debía purgar el pecado de haber optado por el destierro, esta era redimible por no haber tomado ella misma la decisión de partir y, en efecto, los personajes que la representan no exhiben el mismo lastre. No obstante, esos jóvenes conllevan el reto del sujeto que, sin ser extranjero, no es del todo nativo. A la vez que exigen el regreso a “su patria”, puede que lo hagan en un español proveniente de alguna zona de contacto con otras lenguas, hábitos y costumbres que van dejando una huella indeleble y que los torna diferentes. Por su peculiaridad, los representan como confundidos, desorientados y desasidos. En las obras cubanas mencionadas, los condenan por este motivo o los exhortan a que se liberen de la contaminación, purificándose. Vemos entonces que la protagonista de *Weekend en Bahía* es una chica que recurre a frases en inglés que su antiguo novio no comprende. Se comporta de manera errática y es adicta a la marihuana. Al final del reencuentro fallido entre los dos personajes, el muchacho llega a la conclusión de que es un craso error irse de Cuba. Su breve interacción con la emigrada le ha servido de lección para no arriesgarse y desarraigarse. No le cabe duda de que hay que evitar a toda costa el exilio.

Por su parte, el protagonista de *Miel para Oshún* se salva de la confusión que aqueja a la chica de *Weekend en Bahía* gracias a un renacimiento. Al principio, no sabe a ciencia cierta quién es y confiesa su desconcierto ante su propia identidad. Más tarde, pierde sus pertenencias y hasta los documentos oficiales que portaba de los Estados Unidos durante su recorrido a lo largo de la Isla en busca de su madre, de quien se había separado siendo niño. Solo al final, una vez que se despoja de la otredad, puede reconciliarse con la patria y con la madre. El alegórico abrazo que recibe de la madre sella su regreso a la semilla, redimiéndose ante el público. Estas dos obras ponen en solfa al sujeto que se ha ido para regresar con un bagaje inexorablemente mixto, a la vez que incorporan a un personaje hasta entonces desconocido dentro de los límites de la nación y que seguramente suscitaba compasión entre los asistentes.

Diferir el encuentro

Debido al desafío de representar al “otro” que se ha ido, los momentos más logrados de la representación son, paradójicamente, aquellos en los que el encuentro entre los de afuera y los de adentro queda diferido. Esta es una estrategia narrativa que han adoptado varios escritores y cineastas que exploran el retorno, anticipándose al mismo. Es decir, que aunque se anuncia la llegada del que vuelve, al personaje solamente se lo evoca: no sale a escena o lo que sale es su imagen en fotografías o en video. Ejemplifican esta tendencia el medimetraje *Video de familia* (2001), de Humberto Padrón, y “Laura”, uno de los segmentos de *Mujer transparente* (1990), dirigido por Ana Rodríguez.

En el primero se entrecruzan el tema de la emigración y el de la homosexualidad, por cuanto lo que presenciamos es el “sexilio” de un joven que presuntamente abandonó la Isla en busca de un ambiente más propicio para ser fiel a sí mismo.⁵ La familia que dejó atrás incluye al padre, un viejo comunista intransigente y dogmático que descubre la identidad sexual de su hijo en el curso de la acción. Lo que sucede ante los ojos del espectador es la acción del video que un amigo de la familia (y pareja del joven exiliado) está grabando en el momento en que celebran una fiesta cuyas provisiones han sido posibles gracias a las remesas que manda el hijo. El padre reacciona encolerizado ante el descubrimiento y todavía no se ha apaciguado del todo cuando termina la acción y se añaden al final algunas fotos de la familia tomadas durante una visita posterior del joven al hogar. Las facciones y los gestos del padre delatan su incomodidad y ambivalencia ante la presencia del hijo gay, pero a pesar de ello aparece a su lado en una foto reveladora. Al recurrir a este medio puramente visual, se evita una posible confrontación entre padre e hijo y el retornado pasa a ocupar un lugar más o menos tolerado en el imaginario familiar.

5. “Sexilio” es el vocablo que propone Manolo Guzmán para referirse a los que abandonan su patria a causa del prejuicio hacia ciertas preferencias sexuales. Lawrence LaFountain-Stokes lo matiza anteponiéndole la palabra *lite* para denotar ya no los gestos inconfundibles de la homofobia, sino la simple sensación de que el homosexual no pertenece al medio marcado por la normatividad. Ver LaFountain-Stokes, 296-299.

El capítulo de *Mujer transparente* también recurre a la fotografía para sugerir el reencontro, evadiendo los escollos de la representación sonora. En medio de las numerosas tensiones que suscitaron los viajes de la comunidad cubano-americana en la década de los ochenta, una cubana se dirige al hotel, reservado para alojar a los que vuelven, a encontrarse con una amiga del preuniversitario, quien regresa años después. El pasado común se explicita a través de fotografías y canciones de los sesenta, así como de fragmentos de cartas que las amigas se han cruzado en el intervalo. Cada una ha tomado por senderos tan disímiles que el espectador se pregunta sobre el posible desenlace. Pero la película cierra con una de las últimas fotografías tomadas antes de la separación que muestra a las amigas enlazadas en un fraternal abrazo. Como en *Video de familia*, la foto con que cierra “Laura” sugiere un final feliz y, al hacerlo, se sitúa en el límite del *habitus* descrito por Bourdieu, el cual excluye, por su propia lógica, comportamientos que resultan incompatibles con las prácticas al uso (1980: 56). Estos dos ejemplos ilustran, aunque sea en el plano simbólico, la reunificación a la que aspiran muchos cubanos de fuera y dentro de Cuba. Esta ha sido elusiva una y otra vez, y el saldo final es un desfile de imágenes mutiladas ya sea porque les falta la voz, un componente de su subjetividad o la dignidad inherente al ser humano.

El arraigo del *habitus*

No se trata de que no haya habido cierta progresión. Si el primer exilio fue condenado a la invisibilidad, el viaje y el emigrado se han convertido en moneda común en la literatura y la cultura cubana post-soviéticas. Por lo menos se han vuelto visibles. Pero de pronto estrenan una película como *Regreso a Ítaca*, que pareciera dar marcha atrás en el largo camino por alcanzar un mejor balance, y uno no puede dejar de preguntarse a qué se deben los persistentes tropiezos en la representación del emigrado que retorna. ¿Por qué, si la retórica oficial establece que “todos son cubanos” no importa dónde residan, persisten los escollos? Mucho les debemos a la historia y a la política de las pasadas décadas, las cuales cultivaron la discordia y la aprensión y, además, prohibieron, de uno y otro lado, la comunicación necesaria para un mejor entendimiento. Con excepciones, los gobiernos de los Estados Unidos hicieron todo lo posible por evitar el contacto hasta muy recientemente, mientras que por el lado cubano no es hasta enero de 2013 que se adopta una ley migratoria que facilita la salida y el retorno. Otro poco proviene del recelo y desconfianza de países de la región, incluida Cuba, hacia los que abandonan su propia tierra. Este es un tema al que aluden Lois Parkinson Zamora en su libro *The Usable Past* y Jorge Fornet en *El 71: anatomía de una crisis*. Nuestros países fustigan a los que se van. O quizás esta dificultad sea una demostración de la inviabilidad del retorno. Todo ello contribuye a la creación de un *habitus*, volviendo a Bourdieu, en el que la historia y los individuos que la encarnan sirven de soporte a un consenso del que es difícil escapar.

Tampoco contribuye el hecho de que las narrativas maestras sobre la nación, en el caso de Cuba, pongan el énfasis en la territorialización de la identidad colectiva a través del discurso sobre las raíces. Dicho discurso promueve la idea de cierta identidad arraigada a un territorio acordonado. En su ensayo “Reconstructing Cubanness”, Jorge Duany escudriña esta noción en escritores como Fernando Ortiz, cuya metáfora del ajíaco como representación del modo de ser cubano pone de relieve el papel que juegan las raíces y lo telúrico en su formación. Tal parece que semejantes argumentaciones contribuyeran tanto a articular lo cubano como a demarcar sus límites, poniéndole cortapisas a nuestra imaginación. Lo que falta por cincelar es otro tipo de imágenes, tal vez acuáticas o aéreas, que puedan evocar la función vital de la emigración y el exilio que atraviesa la historia de Cuba. Si la nación es un relato, como alega Homi Bhabha, el que ha inspirado Cuba debe someterse a una revisión. Según el cubano-puertorriqueño Duany, hacen falta contrarrelatos más flexibles y fructíferos.

No es solo él quien, desde la diáspora, ha propuesto reescrituras de esta naturaleza, sino también otros que tratan de ampliar los parámetros que determinan quién, cómo y dónde alguien es cubano. En busca de formulaciones teóricas más abarcadoras, Antonio Vera León aborda al “sujeto di-vertido” para hacer hincapié en el lado festivo, no el condolido y nostálgico (como el de Amadeo de *Regreso a Itaca*), es decir, el más tristemente común atribuido al sujeto bicultural conformado en extramuros; Gustavo Pérez Firmat profundiza en la capacidad de traslación y traducción de lo cubano, además de resaltar la veta antiesencialista de Ortiz; Eliana Rivero acuña “Cuban-and-other” con el fin de destacar las identidades mixtas y una Cuba “(tras) pasada”; mientras que Andrea O’Reilly Herrera propone el gentilicio “cuband”. En parte, dicha búsqueda emana de la conexión porfiada que traslucen las páginas escritas por cubanos de la diáspora de distintas generaciones, vínculo tenaz que apunta a que Cuba no ha desaparecido de esos relatos a pesar de los obstáculos concretos que han existido para conservarlo. Estos vuelven una y otra vez a alguna versión de Cuba, aunque hayan tomado la decisión de no regresar. El imán que representa se verifica en autores tan dispares entre sí como Gustavo Pérez Firmat, Ruth Behar, Achy Obejas, Cristina García y Ana Menéndez, provenientes de la generación del uno y medio y de la segunda generación.

De vuelta con el bumerán

Si necesarias son las reflexiones de los cubanos de la diáspora sobre el retorno, imprescindibles se vuelven las que han surgido recientemente dentro de la Isla. Por este motivo empecé mi trabajo comentando la música de Raúl Paz, quien le ha dado voz a una perspectiva más novedosa sobre los viajes y los retornos. Como dijera explícitamente, ha descartado la ida definitiva. Además de auditivas, hay también formas visuales de representar dicho movimiento, como *Teoría de tránsito del arte cubano* (1995) del artista plástico Abel Barroso, instalación que forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. La pieza xilográfica está formada por pequeños bumeranes que delinean el contorno de la isla de Cuba. Cada bumerán lleva grabado el nombre de algún artista de la generación de Barroso o anterior a él, como Belkis Ayón, José Bedía y Flavio Garcíandía, rodeados de objetos asociados al desplazamiento, entre ellos pasajes de avión, valijas, sobres con estampillas y paracaídas. El bumerán marca el movimiento elíptico de este objeto y lo que regresa adherido al mismo, al igual que a través de la correspondencia y el contacto personal. El artefacto puede adquirir la forma de un puente si lo colocamos en posición vertical, pero la fiereza de este no transmite con tanta diafanidad la fluidez del capital simbólico que arrastra consigo. Hay que dar por descontado que la instalación igualmente nos remite a la reinserción del arte cubano en el mercado mundial a partir de la crisis de los noventa, pues no hay que descuidar la dimensión tangible de los viajes de ida y vuelta. No obstante, lo que destaco aquí es la estética descentrada que los acompaña, en sintonía con procesos transnacionales y globales. El bumerán me sirve como símbolo de la movilidad individual y colectiva, así como de la capacidad para absorber y mezclar tradiciones de distintas procedencias. Sobre la movilidad que simboliza, Abel Barroso ha dicho en una entrevista:

El bumerán es un instrumento de caza que, si logras dar en el blanco, se queda en el lugar, pero si no, regresa al mismo punto desde donde fue lanzado. La idea es que el arte cubano está en constante movimiento (Estrella Díaz, 2012).

Esta postrera idea del ir y venir es la que capta figuradamente y la que quiero realzar aquí. En este punto, vale recordar la posibilidad del cambio esbozada por Bourdieu en relación con el sistema de estructuras creado socialmente. Al referirse a los conflictos a que puede dar lugar el relevo generacional, alega que los mismos:

no se oponen a la edad o a clases sociales con propiedades naturales, sino a los *habitus* que se han producido a causa de diferentes modalidades de generación, es decir, de condiciones de existencia que, al imponer diferentes definiciones de lo imposible, lo posible y lo probable, ocasionan que un grupo experimente como natural o razonable prácticas o aspiraciones que otro grupo considera inimaginable o escandaloso y viceversa (1977: 78, mi traducción).

El surgimiento de un *habitus* emergente con sus propias ideas de lo que es posible, probable e imposible se verifica en diversos campos. Por ejemplo, la música de algunos de los artistas del momento actual asimila diversas influencias tal vez a un ritmo más intenso que el que tradicionalmente ha distinguido a la música cubana, la cual se ha abierto al mundo pese a las trabas que han existido en determinados periodos. Susan Thomas apunta al mayor número de músicos cubanos fuera de Cuba y al mantenimiento de sus lazos con la Isla como dos de los factores que han influido en dicha tendencia (2005: 109-110). Un artista como Descemer Bueno reside en Miami, pero viaja con frecuencia a Cuba y a España, vaivén que hubiera sido inadmisibles hace pocos años. Elementos musicales de fuera de la Isla enriquecen sus composiciones que, de acuerdo con el crítico Joaquín Borges-Triana, destacan por su hibridez (2012: 115). Acerca de esta generación, otro crítico señala que está influida por el jazz y el reggae, el rock de Estados Unidos, el funk y el pop, además de la timba cubana y el hip-hop (Silot Bravo, 2012). Asimismo, es cada vez más común la colaboración estrecha entre artistas cubanos y extranjeros (piénsese en Enrique Iglesias y el mismo Bueno en el *hit* mundial *Bailando* o el de Gente de Zona y Marc Anthony en *La Gozadera*). Esta tendencia a la globalización choca con subjetividades ancladas en los constructos nacionales.

Aunque soy consciente de la existencia de otros factores, no siempre altruistas, que conlleva el movimiento de ida y vuelta, en mi trabajo he querido resaltar a los que obligan a repensar tal movimiento en correlación con la representación cultural del sujeto que lo emprende. Cabe esperar que la estética del bumerán sirva para contrarrestar el impacto de personajes que, como los de *Regreso a Ítaca*, son reacios a aceptar el reto de la globalización, rehuyéndole a los procesos que entrafia. Es posible que los mismos que practican la estética del bumerán incidan, con su propia representación en las esferas de la música, el arte y la literatura cubanas, en la creación de un *habitus* con una proyección más compleja y redondeada del que retorna, matización que dejará una huella en las narrativas sobre cultura, identidad y territorialidad.

Bibliografía

- » Bhabha, H. K. (comp.) (1990). *Nation and Narration*. New York, Routledge.
- » Borges-Triana, J. (2012). *Músicos de Cuba y del mundo: nadie se va del todo*. Lexington, ConCierto Cubano.
- » Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Londres, Cambridge University Press.
- » ——— (1980). *The Logic of Practice*. Stanford, Stanford University Press.
- » Bravo, S. (2012). “¿Se ‘habaniza’ Miami?”. En *Cuba Encuentro*. En línea: <<http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/se-habaniza-miami-273883>> (Consulta: 08-10-2015)
- » Cantet, L. (dir.) (2014). *Regreso a Ítaca*. Francia, Borsalino Productions.
- » Chirino, W. (1991). “Nuestro día (ya viene llegando)”. En *Oxígeno*. Estados Unidos, Columbia Sony.
- » Díaz, E. (2012). “Exposición Cuando caen las fronteras: El grabado en función de lo tridimensional”. En *La Jiribilla: Revista de Cultura Cubana*, nº 576. En línea: <http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n579_06/579_21.html> (Consulta: 15-06-2015).
- » Díaz, J. (dir.) (1978). *55 hermanos*. Cuba, ICAIC.
- » ——— (1979). *De la patria y el exilio*. La Habana, Unión.
- » ——— (dir.) (1985). *Lejanía*. Cuba, ICAIC.
- » Duany, J. (2000). “Reconstructing Cubanness: Changing Discourses of National Identity on the Island and in the Diaspora during the Twentieth Century”. En Fernández, D. J. y Cámara Betancourt, M. (comps.), *Cuba, the Elusive Nation*, pp. 17-42. Gainesville, University Press of Florida.
- » Fehimovi, D. (2015). Not Child’s Play: Tactics and Strategies in *Viva Cuba and Habanastation*. En *Bulletin of Latin American Research*, 1-14.
- » Flores, J. (2009). *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*. New York, Routledge.
- » Fonet, J. (2013). *El 71: Anatomía de una crisis*. La Habana, Letras Cubanas.
- » García Espinosa, J. (dir.) (1994). *Reina y Rey*. Cuba, ICAIC.
- » Grupo Areíto. (1978). *Contra viento y marea*. La Habana, Casa de las Américas.
- » Guzmán, M. (1997). “‘Pa La Escuelita Con Mucho Cuida’o y por la Orillita’: A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation”. En Negrón-Muntaner, F. y Grosfogel, R. (comps.), *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*, pp. 209-28. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- » Kundera, M. (2000). *La ignorancia*. B. de Moura (trad.). Barcelona, Tusquets.
- » LaFountain-Stokes, L. (2008). “Queer Diasporas, Boricua Lives: A Meditation on Sexile”. En *Review: Literature and Arts of the Americas*, nº 41.2, pp. 294-301.
- » Ortiz, F. (2012 [1939]). “Los factores humanos de la cubanidad”. En *La Habana Elegante*, nº 51. En línea:<http://www.habanaelegante.com/Panoptico/Panoptico_Ortiz.html> (Consulta: 11-04-2012).

- » O'Reilly Herrera, A. (2001). "The Politics of Mis-ReMembering: History, Imagination, and the Recovery of the *Lost Generation*". En O'Reilly Herrera, A. (comp.), *ReMembering Cuba ReMembering Cuba: Legacy of a Diaspora*, pp. 176-193. Austin, University of Texas Press.
- » Padrón, H. (2001). *Video de familia*. Cuba, ICAIC.
- » Padura, L. (2002). *La novela de mi vida*. Barcelona, Tusquets.
- » Parkinson Zamora, L. (1997). *The Usable Past: The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*. Cambridge, Cambridge University Press.
- » Paz, R. (2006). *En casa*. Francia, Naïve.
- » Pérez Firmat, G. (1995). *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin, University of Texas Press.
- » Rivero, E. (2005). "Cuba (tras)pasada: Los imaginarios diaspóricos de una generación". En Rivero, E. *Discursos desde la diáspora*, pp. 31-44. Cádiz, Aduana Vieja.
- » Rodríguez, A. (dir.). (1990). "Laura". En *Mujer transparente*. Cuba, ICAIC.
- » Rumbaut, R. G. (2004). "Ages, Life Stages, and Generational Cohorts: Decomposing the First and Second Generation in the United States". En *International Migration Review*, nº 38.3, pp. 1160-1205.
- » Silot Bravo, E. (2012). "¿Se 'habaniza' Miami? Entrevista a Raúl Paz, integrante y coordinador del proyecto Habanization". En *Cubaencuentro*. En línea: <<http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/se-habaniza-miami-273883>>. (Consulta: 24-07-2013).
- » Solás, H. (dir.). (2001). *Miel para Oshún*. Cuba, ICAIC.
- » Stefansson, A. H. (2004). "Homecomings to the Future: From Diasporic Mythographies to Social Projects of Return". En Markowitz, F. y Stefansson, A. H. (comps.), *Homecomings: Unsettling Paths of Return*, pp. 2-20. Lanham, Lexington Books.
- » Thomas, S. (2005). "Cosmopolitan, International, Transnational: Locating Cuban Music". En Fernández, D. J. (comp.), *Cuba Transnational*, pp. 104-20. Gainesville, University Press of Florida.
- » Torriente, A. P. (1987). "Weekend en Bahía". En *Tablas 2*, Libroto nº 14, pp.1-15.
- » Vera León, A. (1993). "The Garden of Forking Tongues: Bicultural Subjects and an Ethics of Circulating in and out of Ethnicities". En *Postmodern Notes/Apuntes posmodernos*, nº 3.2, pp. 10-19.

