PERSONAJES AFROCUBANOS EN LA NARRATIVA CUBANA DEL NUEVO
MILENIO: 2000-2009

POR

CARLOS UXO GONZÁLEZ
La Trobe University

En su ya clásica colección de ensayos sobre las representaciones narrativas de los personajes negros, *Playing in the Dark* (1992), Toni Morrison propone analizar en la literatura estadounidense el uso de personajes negros como posibilitador de un debate que atañe sólo al blanco; la representación de la lengua hablada por los personajes negros para establecer una diferencia y la aparición de personajes negros con el fin de crear e imponer la idea de la blanquitud o de ponderar sobre asuntos generales como el destino o el sufrimiento (51-53).

A pesar de las más que considerables diferencias entre las tradiciones literarias estadounidense y cubana, parecería tarea inexcusable recoger el guante lanzado por Morrison hace dos décadas y elaborar un cuerpo crítico que analice tales puntos y otros similares en la literatura cubana más reciente. Desgraciadamente, estudios de tal naturaleza resultan ciertamente escasos. En sus respectivos trabajos sobre la narrativa de los noventas, críticos como Salvador Redonet, Pedro Pérez Rivero, Luisa Campuzano, Jorge Fornet y Ana Belén Martín Sevillano, obvian por completo siquiera una breve mención a la notoria invisibilidad o estereotipamiento de los personajes negros. Apenas Margarita Mateo, Alberto Abreu y Amir Valle en *Brevísimas demencias* aluden a este asunto, que no llegan a desarrollar.

Este silencio de la crítica resulta por lo demás especialmente llamativo por cuanto, como ha señalado Alejandro de la Fuente, se ha “presenciado una actividad significativa en las últimas dos décadas” en torno a los estudios sobre el mundo afrocubano (110), la cual sin embargo apenas ha alcanzado al terreno literario. Por otra parte, los pocos estudios al respecto han mantenido la tendencia general a analizarlo en relación a obras y escritores canónicos como Alejo Carpentier, Lydia Cabrera o Miguel Barnet, o en autores específicos como Pedro Juan Gutiérrez, sin que exista en ningún caso una visión globalizadora o de conjunto.

Ante tal vacío, he venido ofreciendo sucesivas lecturas raciales de la narrativa cubana de ficción en las que, tomando como base los parámetros teóricos de los estudios subalternos, he pretendido analizar la representación del personaje del negro, a fin de

dilucidar la relación entre ésta y la perpetuación de la posición subalterna del negro, así como de recalcar la reiterada presencia de las llamadas estructuras discursivas de alterización, modos narrativos que aseguran la identidad positiva de un grupo (en este caso, el blanco) mediante la estigmatización del “otro” (en este caso, el negro).¹

Como continuación de tales trabajos se presenta el presente artículo, si bien en esta ocasión he tratado de enfatizar el análisis de novelas protagonizadas por un personaje afrocubano. Quizás convenga añadir igualmente que la investigación para este artículo ha incluido la lectura de un corpus compuesto por sesenta y seis novelas, todas ellas publicadas entre 2000 y 2009, con el fin añadido de comprobar hasta qué punto se mantienen en la primera década del milenio las tendencias alterizantes comprobadas en la narrativa de los noventa. Puesto que este trabajo, como el ya realizado sobre la narrativa breve de los *novísimos*, conlleva un cierto componente estadístico, por cuanto se plantea dilucidar si mayoritariamente la narrativa cubana invisibiliza o alteriza al afrocubano, vale la pena advertir que para la selección del corpus objeto de estudio he seguido una doble metodología dirigida (seleccionando novelas que de antemano sabía que trataban el tema racial) y no dirigida (analizando novelas de autores conocidos, descargables en la red, adquiridas por la biblioteca de mi universidad u obtenidas por cualquier otro modo). Con ello he pretendido posicionarme, en la medida de lo posible, en lo que pudiera ser la experiencia de lectura de un lector cubano medio y abarcar un espectro lo más amplio posible.

Como punto de partida, cabe reiterar lo obvio: el panorama literario cubano no es ciertamente pródigo a la hora de producir y publicar obras ya no sólo centradas en la problemática racial, sino que, cuanto menos, estén protagonizadas por un personaje afrocubano. A ello se han referido Roberto Zurbano, quien en 2004 escribía: “No es usual abordar las problemáticas raciales en el dinámico campo literario cubano” (111); Alberto Guerra, quien un año más tarde reconocía que “de los negros no se han preocupado ni los Novísimos, ni los viejísimos ni nadie” (Uxó 229) o Marilyn Bobes, quien reiteraba recientemente que el tema de la discriminación racial sigue siendo “muy poco o nulamente tratado por los narradores cubanos de las últimas promociones”. De manera similar, aunque subrayando el caso específico de las afrocubanas, Inés María Martiatu ha comentado que resulta “evidente la ausencia en el ámbito editorial cubano del discurso sobre la mujer negra. Una carencia que no solamente se refiere a las escritoras afrocubanas sino al entorno ideotemático que le es propio” (153).

Un mero análisis estadístico del corpus analizado evidencia tal ausencia: en treinta y nueve de las sesenta y seis novelas (casi un 60% de las mismas) el personaje del afrocubano o bien está ausente por completo o bien queda reducido a una mención de

¹ Para mayor detalle sobre el modelo seguido, véase el primer capítulo de mi *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana*.

poca o ninguna relevancia que nada añade al proceso narrativo. Más aún: de entre las restantes novelas apenas once, de entre las cuales tres son relatos destinados al público infantil y juvenil, tienen un protagonista afrocubano.² Es decir, en apenas ocho de las sesenta y seis novelas, un muy parco 12% de las mismas, el afrocubano es agente y centro de un mundo ficcional creado para un lector cubano medio.

Si bien este artículo, como queda dicho, se centra precisamente en estas novelas, no puede dejar de señalarse (emplazando su detallado análisis para otro trabajo) la insistente recurrencia en numerosas novelas que forman el corpus de determinadas estructuras de alterización que en su momento ya señalé en la narrativa de los noventa. Así, sigue siendo frecuente la esencialización resultante de usar rasgos fenotípicos en lugar de nombres propios como término de referencia (algo casi inaudito para los blancos). Continúa sexualizándose tanto al negro (hipersexualizado hasta la atrofia con constantes referencias al tamaño de su pene) como a la mulata (percibida repetidamente como lujuriosa y provocadora por naturaleza).³ Se insiste en suponerle al afrocubano, como parte de su esencia, la habilidad para la música más tradicional (si bien es cierto que son cada vez más frecuentes los textos que tratan de romper con este estereotipo).⁴ Igualmente, y como viniera ocurriendo también desde el primer ciclo de novelas abolicionistas, numerosos relatos tratan de la problemática racial en determinados momentos históricos (el fin de la esclavitud o la Guerra de Razas de 1912), aunque lo hacen desde un punto de vista casi exclusivamente blanco que enmudece casi por completo la voz del afrocubano.⁵

Junto a este continuismo, sin embargo, destaca la aparición de otros dos subtemas que, sin ser nuevos, aparecen ahora con más frecuencia: comentarios a la representación

² Las novelas para el público infantil y juvenil son *Perro Viejo* de Teresa Cárdenas; *Paquelé* de Julio M. Llanes y *Mulato* de Luis Rafael.

³ Reinaldo Montero se refiere a un “falo equino” (267), Hernández Pérez a “un monstruo capaz de focalizar toda la gama de atenciones” (*El callejón* 139), Mayra Montero a “mulatos pródigos” (4); González Ramos a un “atleta del falo” (83), Padura a “un mulato juncal y bien despachado como típico mulato juncal” (42) y Amir Valle envía a uno de sus personajes, una mujer que sufre anorgasmia, a África para curarse (*Muchacha* 60). En *La luz y el universo*, de Jorge Ángel Hernández, la única mulata mencionada resulta ser una “mulata inquietante que sembraba hervideros de hombres a su paso” (12); en *Mujer en traje de batalla* las negras se pasean “contoneándose de una manera negligente” (Benítez Rojo 119). Los ejemplos podrían multiplicarse.

⁴ En *Bajo la luna negra* de Ernesto Santana, Luiso, mulato, “[d]iera cualquier cosa por oír algo de Jimi Hendrix” (96); uno de los personajes principales de *El retablo del Conde Eros*, de Eliseo Alberto, es el mulato Pedro J. Zamora Pimentel, cantante de ópera conocido como Pietro Zamorinni; en *Sentada en su verde limón*, de Marcial Gala, Harris, músico negro de jazz que llegara a cartearse con John Lennon, juega un papel esencial. Este subtema es primordial en *Maldita danza*, de Díaz-Pimienta, que comento más adelante.

⁵ Ejemplos de este uso de personajes negros como posibilitadores de un debate que atañe sólo al blanco, asunto al que se refería Toni Morrison en el texto con que abro este artículo, son, en mayor o menor grado, *Santa Clara santa* de Enrique Cirules, *Los ángeles tocan maracas*, de Ángel Tomás González Ramos y *Mujer en traje de batalla*, de Antonio Benítez Rojo.

estereotípica del afrocubano en las artes plásticas y a los efectos negativos del turismo, entre los que se destaca el acoso policial en zonas turísticas.

Establecida tal parquedad y tendencia al continuismo, parece primordial prestar la atención adecuada a aquellas novelas que, escritas en la última década a contracorriente de la tendencia señalada, sitúan en su centro a personajes afrocubanos y discuten abierta y honestamente la problemática racial. Como espero mostrar, son novelas que hurgan en una difícil realidad sobre la que no se puede pasar de puntillas y de la que, sin necesariamente ofrecer soluciones, provocan cuestionamientos. Por razones de espacio, analizo aquí sólo las siguientes novelas: *Maldita danza* (2002)⁶ de Alexis Díaz-Pimienta; *En la prisión de los sueños* (2003) de Eliseo Altunaga; *Las criadas de La Habana* (2003) de Pedro Pérez Sarduy; *Mulato* (2006) de Luis Rafael y *La soledad del tiempo* (2009) de Alberto Guerra.

La primera de ellas, *Maldita danza*, del narrador, poeta, repentista, ensayista y músico Alexis Díaz-Pimienta (La Habana, 1966), se centra en la lucha de la protagonista, cuyo nombre el lector no llega a conocer, contra los estereotipos que se le imponen tanto en La Habana como en el madrileño barrio de Lavapiés, donde vive dos años realizando una maestría en Musicología. La novela, de tal modo, se plantea como una reflexión en torno a los problemas asociados a la doble condición de emigrante y mulata de la protagonista (a la que cabría añadir, si bien es este un aspecto menos desarrollado, la de ser mujer). Con una referencia a esos dos ejes se abre la novela:

Ser mulata, ser joven, ser cubana y vivir en España es un fastidio. Todo está bien mientras posas de ingenua, mientras dedicas todo el tiempo a enredar con tus trenzas cuanta sonrisa fácil y galanteo inútil se te atraviesan en la calle [...] Oh, los tópicos. Cuba es un trópico de tópicos. Y ahí estamos nosotras, elevadas a la categoría inamovible de diosas del sexo y del baile. (9)

La protagonista, una bella muchacha de “dimensiones indeseablemente afrodisíacas” (65) y que se autopercibe como “prototipo de la mulata tropical y cálida” (12), es consciente desde muy niña de las connotaciones sociales que por cuestiones de raza y belleza se le atribuyen y que, a ojos de los demás, la convierten en otra diosa del sexo y del baile. En cada uno de los tópicos que la sociedad le impone, la narradora ve un nuevo disfraz que se superpone al anterior y que hace de ella una matriuska que oculta su verdadero ser. Decidida a acabar con todo ello, resuelve despojarse de todas esas matriuskas que la amordazan hasta llegar a la última “la verdadera, [...] sin mulatismo” (134). De tal manera, Díaz-Pimienta acuña el término “mulatismo” para referirse a las fanonianas máscaras que se le imponen al mulato, quien puede llegar a aceptarlas como

⁶ La novela fue primero publicada en España (Barcelona: Editorial Alba, 2002) y posteriormente en Cuba. Cito la edición cubana.

esencialmente tuyas, y contra los que se rebela la narradora de su novela. Tal término remite sin duda al concepto de *africanismo* creado por Toni Morrison, y con el que la autora se refería a “la negritud denotativa y connotativa que los africanos han venido a significar, así como todas las visiones, asunciones, lecturas e interpretaciones erróneas que acompañan el aprendizaje eurocéntrico sobre estas personas” (6-7).

Su lucha contra el mulatismo hace de la protagonista una “luchadora contra los tópicos, kamikaze social, mártir ontológica” (134). Su batalla se libra en dos frentes, merced a los cuales, por una parte, se mantiene virgen hasta los veinticinco años como forma de “intolerable disidencia corporal, sedición del espíritu” (130) y, por otra, rechaza la rueda de casino y opta por estudiar Musicología: “[S]eré mulata pero no buena amante, seré musicóloga pero no bailadora, seré joven pero no jinetera, seré cubana pero no disidente, seré Licenciada en Musicología, pero no Catedrática en Tropicología” (178).

Es importante enfatizar que este rechazo del mulatismo en ningún momento conlleva una negación de su afrodescendencia. Al contrario: a pesar de ser mulata blanconaza, la narradora se refiere a sí misma como negra (59), habla de las miradas especiales que comparte con otros afrodescendientes en Madrid, “prietos, retintos, jabaos, mulatos o mulatos blanconazos” (61), y afirma identificarse “más con los negros que con los blancos” (86). De tal modo, en su frase “a partir de ese día tendría que ser mulata o musicóloga” (76) o en su definición como “mulata trunca” (92) ha de entenderse que se refiere a la mulata mulatista y no a la mulata auténtica, desenmascarada, que anhela poder ser.

La politización de su virginidad y el rechazo a la rueda de casino, no obstante, causan poco más que perplejidad entre sus amigas de La Habana, que no acaban de comprender el significado de “aquella decisión de la beldad suprema, de la misteriosa mulatona [...], toda sensualidad y criollismo, hecha para el amor y el baile” (41). Como culminación de su desencuentro con sus compatriotas, la muchacha decidirá marcharse a Madrid a completar una Maestría.

Más revelador que cuanto ocurre en Madrid (donde, en todo caso, percibo un mayor interés por parte de Díaz-Pimienta en enfatizar su condición de emigrante más que de mulata), resulta su retorno a La Habana.⁷ Allá conoce, el primer día de su llegada, a un muchacho español que, como ella misma, quiere huir de los tópicos que, como joven, blanco y español, se le adhieren en la isla. Al menos por un momento, la conexión entre ambos parece anunciar la posibilidad de demoler los tópicos que les abruman, hechizo apenas momentáneo que, sin embargo, se rompe cuando “dos compañeros agentes del orden público” (241) le piden la documentación a la muchacha (sospechosa mulata en compañía de joven blanco). Si bien el incidente se cierra con una mera advertencia policial e incluso los dos jóvenes mantienen a continuación relaciones sexuales en

⁷ Cabe reseñar, sin embargo, el descubrimiento por parte de la narradora de que el uso y abuso de tópicos no es un fenómeno exclusivamente cubano ni limitado a las mulatas, sino que es “como una epidemia: la topificación global, la globalización tópica” (192).

plena calle, han quedado marcados ya como “un Pepe más con una mulatona” (241).⁸ El muchacho parte “rumbo al hotel Riviera, pensando en [...] su visado de entrada al mulatismo”, mientras que ella reflexiona sobre “el fastidio de ser mulata, ser joven, ser cubana, y haber vuelto a vivir en la ciudad de siempre” (245). Con estas palabras, que remiten a las ya reseñadas con las que se abría la novela, concluye la misma. De tal manera, la narración se revela como un círculo completo, que termina exactamente donde se inicia, sugiriendo así la imposibilidad de la protagonista de escapar de los tópicos que la atrapan y, en última instancia, de que se escuche “la voz de una mulata auténtica” (77).

Por su parte, *En la prisión de los sueños* (2003), del narrador y guionista Eliseo Altunaga (Camagüey, 1941) es una compacta novela que reclama la atención plena del lector merced a los constantes cambios temporales, el elevado número de personajes, el entrelazamiento y entrecruzamiento de los relatos, la yuxtaposición de lo real y lo onírico y la presencia de metarrelatos. Altunaga alcanza aquí la misma “densidad histórica de la cual carecen la mayoría de los textos que abordan el universo interracial” (116) que Víctor Fowler señalara en relación a su anterior novela, *Canto de gemido*, dotando a esta novela de un interés extraordinario.

La obra se construye en torno a tres relatos, cada uno de los cuales transcurre en uno de los periodos históricos de la Cuba poscolombina: la Colonia, la República y la Revolución.⁹ El primero de ellos tiene como protagonistas al matrimonio de terratenientes Niña y Amo y a los diversos amantes de cada uno de ellos, Médico, Negro y Negrona. Si bien este relato es el más convencional y sus elementos argumentales son los tradicionales de la narrativa abolicionista (el maltrato del esclavo, las relaciones sexuales interraciales, la dura vida en una hacienda, incluso la posibilidad del incesto), ofrece al mismo tiempo la base para elementos esenciales en la novela que comento más adelante.

El relato republicano se abre con una conversación entre la abuela Flora (afrocubana) y el rico ganadero Fico Castellanos. La mujer, cuyo marido murió ahorcado por haber luchado junto a Maceo, llegó a los Castellanos (donde transcurría también parte del relato colonial) escapando de la Guerrita de 1912. Ahora teme también que sus hijos (uno de los cuales es anarquista, con los otros dos en el Partido de los Independientes de Color) sean ahorcados, asunto que introduce en la novela uno de los temas esenciales en la misma, y que ya se vio en la anteriormente comentada *Maldita danza*: la repetición cíclica del racismo y la imposibilidad de ponerle punto final. En este caso, además, esta reiteración acentúa el continuismo que la República estableció en materia de política racial, en el cual se insiste mediante frases como “antes y ahora era la misma basura”

⁸ “Pepe” es el término derogativo usado en Cuba para referirse a los turistas españoles.

⁹ Conviene aclarar que los relatos no aparecen en orden, sino fragmentados. El colonial, por ejemplo, se narra en las páginas 8 a 15, 78 a 83 y 140 a 146.

(31) o el recuerdo de Quintín Banderas, “general de las tres guerras de independencia” que acabó muerto por “los blanquitos de la Guardia Rural”, tras alzarse contra el vergonzante trato recibido del presidente Estrada Palma (26).

En el tercer plano se sitúa la historia contemporánea, en la que de nuevo se insiste en el eterno retorno del problema del racismo, imperecedero en

una ciudad enferma o tal vez circular en la que como en un teatro todos repiten diariamente una representación, pero cada día pierde un elemento, se simplifica y se hace nueva, como la caldosa que pasó de los barcos negreros a la plantación, a la necesidad de importar alimentos y a la imaginación de una comida revolucionaria en las fiestas de los Comités. (71)

En este relato, por lo demás, Altunaga enfatiza otra conexión: la del íntimo vínculo de los afrocubanos de hoy en día con los que llegaron de África, sufridores todos de la misma injusticia y luchadores todos de la misma batalla. Tal y como reflexiona la iyalosha Petronila:

Quizás desde que sus antepasados fueron arrancados del África hasta hoy todos caminaban un camino que aún no había terminado, un camino de cañaveral, de nostalgias, de recuerdos de ritos y paisajes, de relatos y orillas, y de batallas perdidas y desesperanzas. (76)

Esta sección, la más densa de la novela, da cabida todavía al comentario de al menos otros tres asuntos de interés. En primer lugar, el creciente desconocimiento de figuras como Maceo, para el que los jóvenes ya no tienen tiempo (50), o la Guerra de 1912, “esa guerrita que nadie conoce” (89). En segundo lugar, la desinformación televisiva sobre temas afrocubanos: “yo veo la novela todos los días” dice un personaje “y en 1912 no hubo ninguna guerra de negros, fueron los españoles los que hicieron una huelga” (66). Por último, la adopción por parte de afrocubanos de una fanoniana máscara blanca, tal y como hace Profesor y le recrimina el también afrocubano Chucho Hegel:

Querido Profesor, tus ideas no son tuyas, tu lengua es prestada, es un molde, una burda imitación, una duplicación barata. Eres mudo o peor, un fonomímico que imagina suyo un discurso ajeno. No tienes lengua propia sino una jerigonza contaminada que te enseñaron. [...] Sigues siendo un negro intelectual con la lengua de un blanco. [...] Qué gran servicio les harías, pero no les interesa, Profesor. Eres un subalterno. (125-126)

En este reproche, en el que resulta patente la adopción de términos y conceptos de los estudios subalternos, Chucho Hegel encarna la anhelada concienciación del afrocubano de su rol subalterno en un país que, inserto en un círculo vicioso, se muestra incapaz de acabar con el racismo:

Por eso los negros son el 90 por ciento de la población penal, le [sic] piden el carnet en cada esquina, los detienen a la entrada de un hotel y son escasos en los mejores trabajos. Este país se reconstruye una y otra vez en el espejo de otro porque no le gusta su cara. (127)

Al entrelazar prodigiosamente relatos de los tres periodos de la historia de Cuba, Altunaga consigue establecer, sin necesidad de recurrir al ensayo histórico, una continuidad temporal indudable, continuidad que si bien concierne a los sistemas políticos, también enlaza la lucha de generaciones de esclavos y afrodescendientes hasta el día de hoy y, en consecuencia, subraya, reivindica y reclama la agencia del afrocubano en la lucha contra el racismo.

También en 2003, el poeta, periodista y ensayista Pedro Pérez Sarduy publicó su primera novela, *Las criadas de La Habana*, una obra a mitad de camino entre lo ficcional, lo testimonial y, por momentos, lo periodístico (o cuanto menos lo costumbrista). El libro fue recibido con entusiasmo por una crítica y un público que se encontraban con un producto absolutamente novedoso, al menos en lo temático: el relato en primera persona de la vida de una criada afrocubana desde la década de los cuarenta del siglo xx hasta 1994. El hecho de que el personaje protagonista, Marta, estuviera basado en la propia madre del autor, la cual incluso aparecía en la fotografía de la portada junto a su esposo y otros familiares, dotaba al texto de una irreprochable verosimilitud que atrajo además a lectores interesados en los modos y costumbres de las épocas en que tienen lugar los acontecimientos.

A partir de un modelo narrativo y un estilo ciertamente tradicionales, Pérez Sarduy atina en dotar a su personaje central de una voz real que no se subsume a ningún otro interés o debate que no sea el de visibilizar y problematizar su doble subalternidad (racial y de género). En este sentido, el autor evita críticas o defensas extensas de los sistemas republicano o revolucionario (las cuales quedan reducidas a breves alusiones), prefiriendo en su lugar dejar testimonio de la prevalencia del racismo en ambos periodos. Al fin y al cabo, “estos blancos son igualitos para todo”, dice una amiga de Marta, “aunque les cambies el manual de marxismo por la Biblia, todos reaccionan igualito cuando los pinchas donde más les duele” (310). Quizá por ello, la novela se abre con un paseo por el Parque Vidal de Santa Clara (conocido símbolo del racismo del periodo republicano, al haber estado segregado durante años en sectores para blancos y para negros) y termina durante la crisis de los balseros de 1994, en la que numerosos afrocubanos abandonaron el país, marcando ambos puntos una pervivencia del racismo que reitera la ya señalada en otros textos analizados. Esta continuidad se explicita en las páginas finales de la novela cuando, al evocar a Antonio Maceo y Mariana Grajales, Marta afirma: “es mucho el sacrificio que todavía hay que pagar para vivir con un poco más de dignidad. ¡Ay, Gran Poder de Dios, hasta cuándo!” (333).

Resulta igualmente de interés la relación intertextual que Pérez Sarduy establece entre el personaje de Marta y tantos esclavos y sirvientes afrocubanos que la preceden en la narrativa cubana. De manera tan problemática como reiterativa, desde el primer ciclo de novelas abolicionistas, sirvientes y esclavos sumisos hasta lo abyecto han poblado las páginas de la literatura cubana. Internalizando la ideología racista que les oprimía, estos sirvientes acaban por aceptar su situación, el papel subalterno que les impone la sociedad y el incontestable liderazgo blanco en la misma. Frente a todos ellos, se alza Marta quien, a pesar de verse obligada a trabajar como interna en casas de blancos adinerados insiste en mantener su dignidad y tomar en la medida de lo posible las riendas de su destino. “Yo soy la criada y sé darme mi lugar, pero no tengo por qué humillarme ante usted ni ante nadie” (129) espeta Marta a una de sus señoras, antes de decidir abandonar la casa y el trabajo.

La verosimilitud y fuerza de la primera parte de la novela se pierden en gran medida en la segunda, centrada en el exilio de Graciela en Estados Unidos. La voz de Marta desaparece casi por completo, al convertirse en una poco creíble correa de transmisión de cuanto le acontece a Graciela. Resulta evidente en esta sección, por lo demás, el marcado interés por parte del autor en enfatizar la discriminación racial en Estados Unidos (proveniente tanto de los blancos estadounidenses como de los exiliados blancos cubanos), lo cual obra en detrimento del desarrollo narrativo. De tal manera, algunos temas que hubieran podido resultar de gran interés, como la mínima alusión a la reaparición de criadas en la Cuba del Período Especial, acaban diluyéndose. Con todo, la novela supone el primer ejemplo de un texto narrativo cubano que, sin intrusiones de ningún tipo, permite oír la voz y el testimonio de una criada afrocubana.

Mulato, de Luis Rafael (La Habana, 1974) es una novela dirigida a jóvenes lectores, a los que trata de acercar el aporte afrocubano a la lucha por la independencia. Estructuralmente mucho menos compleja y densa que las otras novelas aquí comentadas, y dotada de un tono épico-heroico y didáctico hasta cierto punto comprensible para el público al que se destina, contiene sin embargo numerosos elementos de interés.

La novela narra la casual integración de un niño mulato al ejército mambí (los soldados lo encuentran subido a un árbol tras una terrible tormenta y lo llevan al campamento) y su consiguiente aprendizaje de los motivos y el valor de la lucha por la independencia, a la cual se entrega en cuerpo y alma.

Además del protagonista, el relato se estructura en torno a otros cuatro personajes, todos ellos del ejército mambí, posicionados en dos binomios: por una parte El Moro –negro y capitán del grupo al que se integra Mulato– y don Agapito –blanco y secretario de El Moro–, quienes pretenden aprovechar la lucha de la independencia para su beneficio personal; por otra parte, Mamá Cacha –negra, madrina de Elpidio Valdés y ex-esclava– y Licenciado –blanco y educado–, quienes apoyan la guerra sin

más motivos que la independencia de Cuba.¹⁰ De tal manera, Luis Rafael presenta un esquema relativamente novedoso que subraya la existencia de tensiones raciales entre los mambises al mismo tiempo que anuncia un futuro mejor:

Llegará el tiempo en que a la gente no le importe de qué raza es uno. Pero por ahora muchos blancos piensan que sólo los blancos pueden ser sus amigos, y muchos negros, que sólo los negros son buenos y patriotas. Incluso en las filas del ejército mambí hay problemas por el racismo, porque los negros no quieren dejarse mandar por los blancos ni los blancos por los negros. (33)

Conforme pasan los meses, el niño, guiado por Mamá Cacha, desarrolla una creciente conciencia de su condición racial, la cual culmina con la ferviente defensa de los mulatos por parte de Mamá Cacha:

no eres ni blanco ni negro, sino mulato; que no es hijo de mula como te dijo el don Agapito, sino hijo de Cuba, porque los mulatos son los cubanos descendientes de los españoles y los africanos. Los mulatos son blancos y negros al mismo tiempo, y por eso tienen lo mejor de las dos razas. (35)

El efecto de tales palabras es inmediato y conlleva una esencial epifanía en el niño (paralela, sin duda a la que, suponemos, el autor espera provocar en sus jóvenes lectores), quien vinculará, como ocurriera en tantas obras de la tradición literaria cubana, mulatez y cubanía. Convencido por esta lección elemental en la ideología del mestizaje, el muchacho decide renunciar a su nombre para ser conocido, desde entonces, simplemente como Mulato, “porque mulato quiere decir cubano” (35).

Tres momentos más merecen atención en la novela: la decisiva ayuda de los cimarrones a los mambises, que quiere subrayar la importancia vital de los afrocubanos en la lucha por la independencia; la alfabetización de Mulato por Licenciado (y, más tarde, de Mariposa, la novia de Mulato, por éste mismo), que establece una obvia pero nunca expresa conexión entre las guerras de independencia y la Campaña de Alfabetización de 1961; y la revelación, casi al final de la novela, de que Licenciado es Carlos Pío Urbach, poeta matancero fallecido durante la Guerra de Independencia, que pretende dar más peso a la ficción dando entrada en la misma a un personaje histórico.

A pesar de su sencillez, la publicación de novelas como *Mulato* parece esencial si, como reclamaba Altunaga, se trata de conseguir la atención de los más jóvenes en la historia de los afrocubanos. Por lo demás, la novela es representativa de un género

¹⁰ Elpidio Valdés es un personaje de ficción, coronel del ejército Mambí, creado por Juan Padrón y protagonista de numerosos dibujos animados y *comics*. Personaje sin duda conocido por los jóvenes lectores a los que va dirigida la novela.

cada vez más asentado en las letras cubanas, el de los relatos para jóvenes con tema afrocubano.¹¹

Finalmente, *La soledad del tiempo*, de Alberto Guerra (La Habana, 1963), se adentra en el mundillo literario cubano contemporáneo a través de las vicisitudes de tres escritores: Sergio Navarro, M.G. y Enrique Varona. El primero de ellos, obvio alter ego de Guerra, con quien presenta coincidencias biográficas, es un talentoso joven narrador negro que trata de abrirse paso en el mundo de la literatura;¹² M.G., blanco, gerente de empresa y de talento más dudoso, trata como su amigo Navarro de convertirse en escritor, si bien en el camino no duda en zancadillear a Navarro, provocando el triste final. Enrique Varona, por su parte, escritor de éxito y Premio Nacional, representa ese “mundo literario [...] que tiene demasiadas zonas no literarias” (56): los corrillos, las rencillas, los premios otorgados de antemano o el mercadeo con los viajes al extranjero.

Si bien el argumento narrativo (si es que lo hay) se construye en torno a las miserias de este mundo literario, y, dicho sea de paso, no existe sugerencia alguna de que el ser afrocubano obstaculiza en modo alguna la carrera literaria de Navarro, la novela contiene también una lúcida reflexión sobre la discriminación racial.

Especialmente interesante resulta el portentoso capítulo trece, “Sudoroso”, en el que se relata el reencuentro casual del escritor con un amigo de su infancia, Juanelo. Manejando magistralmente la difícil narrativa del flujo de conciencia Alberto Guerra avanza con lentitud hacia la escalofriante escena en que el niño Sergio Navarro descubre la abrumadora trascendencia de su negritud, los caminos que con ella se abren y, primordialmente, los que se cierran. Un inocente Sergio juega, orgullosamente disfrazado, a ser Billy el Niño, creando un mundo de sueños e ilusiones roto abruptamente por un grito de Juanelo,

un grito tan fuerte, tan desgarrado, tan histórico, tan retumbante, Tú eres negro, en el oeste no hay negros, Billy el niño no es negro, que no supe qué hacer, [...] pobre de mí, frente a la escalera, Billy el niño, el de las manos más rápidas que el viento, con el grito retumbando en las paredes, Tú eres negro, Tú eres negro, en los muros de las

¹¹ Como aventajados antecedentes recientes de *Mulato*, vale la pena citar *Antonio, el pequeño mambí* (1985) de Luis Cabrera Delgado, sobre la figura de Antonio Maceo y *El oro de la edad* (1999) de Ariel Ribeaux, en torno a José Martí. Entre los ejemplos más recientes, ya se han citado las obras de Teresa Cárdenas o Julio Llanes.

¹² Ambos son negros y altos (detalle de interés como se verá más adelante) y han estado en la Feria de Guadalajara tras ganar un premio literario; Guerra también ganó una beca en Alemania (que sí pudo disfrutar) y es el autor del cuento “Los heraldos negros”, que en la novela es escrito por Navarro. Por otra parte, Alberto Guerra estudió en el Instituto Enrique José Varona, quien, despojado del “José”, da nombre a uno de los personajes de la novela. A partir del extraordinario capítulo XXXIII, la voz del narrador cambia y es el propio Alberto Guerra (o Alberto G.) convertido en personaje y narrador el que termina de relatar la novela ante la enajenación mental de Navarro, a quien denomina su Maestro.

casas, Tú eres negro, en los troncos que los árboles, Tú eres negro, Tú eres negro [...] guardé mi revolver para siempre, no pude dormir durante noches, y comencé a pensar demasiado, de golpe había perdido mi inocencia, [...] fue un buen grito el de Juanelo, me ayudó a comprender las diferencias del terreno en que pisaba, [...] era negro y en el oeste no había negros, a pesar de las colas de mi madre no había negros, contaba con un destino cifrado, histórico, palpable, que algún blanquillo de barrio tendría la misión de recordar cuando olvidara. (145-146)

Apartir de ese momento, rito iniciático en la vida del escritor, Navarro es plenamente consciente de la losa de su negritud, de cómo se le percibe (“Sergio Navarro, el negro Sergio, Navarro el negro”, 147) y del obstáculo a que se enfrenta: “un negro está obligado a ser tres veces el mejor para ser bueno” (147).

En el mismo capítulo, Juanelo protagoniza otra escena crucial en la novela. Tras el robo de su casa, unos vecinos le comentan que han visto entrar en ella a tres hombres, uno de los cuales es negro. A la policía, sin embargo, Juanelo declara que fueron tres hombres negros los que entraron en su casa, desatando la inmediata operación policial:

[C]omenzó la pedidera de carné a los negros altos, los sospechosos fueron negros altos, la policía buscó negros altos, interrogó negros altos, pobres negros altos, menos mal que no estaba en el barrio, soy negro y soy alto, me hubieran pedido el carné por ser negro y ser alto [...] imaginé a Juanelo inclinado en la baranda, imaginé tres negros tristes saliendo de su boca, imaginé a los policías pidiendo el carné de los negros altos, sentí lástima, mucha lástima, cada vez que un policía detiene a un negro en una esquina del país, sólo por verlo negro, sospechoso, culpable hasta que no demuestre lo contrario, algo anda muy mal entre nosotros, me dije. (149)¹³

El personaje de Juanelo encarna la supervivencia del racismo en Cuba, ese racismo enquistado que pervive en “remedos con ínfulas de antiguos mayores” (149), y ante el cual, el narrador comenta, “personas como yo [...] crecimos en guardia permanente [...] como diestros cimarrones de este tiempo aprendimos a burlar cierta trampitas de la vida” (149-150). La importancia de la comparación con mayores y cimarrones en estas frases resulta vital, por cuanto retorna al tema, anteriormente comentado en la narrativa de Eliseo Altunaga, del eterno retorno del racismo y la continuidad de la lucha contra el mismo.¹⁴

Además de cuanto hasta aquí queda reseñado, resulta destacable la reincidencia

¹³ El tema del acoso policial se retoma posteriormente en otras dos ocasiones (235 y 242).

¹⁴ Por lo que respecta a la lucha contra el racismo, la novela parece ofrecer cuanto menos una pequeña ventana a la esperanza cuando Sergio Navarro descubre, años más tarde, que en el oeste sí hay negros (al menos en la película de Harry Belafonte y Sidney Poitier *Buck and the Preacher*, de 1972). El escritor concluye: todo depende “de la intención con que se mire” (148).

de un aspecto que aparecía también en la narrativa de Altunaga: la crítica (aquí más cargada de ironía, en Altunaga más ácida) al estatus de la telenovela en la vida de muchos cubanos, a los que aquí Navarro califica de “enajenados con telenovelas del Brasil” que “discuten a muerte por un televisor” (290). Igualmente, y de una forma indirecta, parece comentarse la falta de personajes afrocubanos en los medios audiovisuales de la isla, al aludir a la situación contraria en el cine estadounidense: “¿Acaso los negros no pueden ser hombres de negocios? En casi todas las películas de ahora, Hollywood acepta negros como jefes de policía o como hombres de negocios” (177).¹⁵

Finalmente, vale la pena anotar que, contrariamente a lo que ocurría en las novelas de Díaz-Pimienta, durante el viaje de Navarro al extranjero (a la Feria del Libro de Guadalajara, tras ganar un premio literario) su identidad como negro se convierte en elemento más importante. Fuera de Cuba, el escritor es consciente de las miradas que como negro recibe, de los tópicos (coincidentes aquí sí con los ya señalados por Díaz-Pimienta en *Maldita danza*) que le atenazan. Como señala Gina Picart: “Sergio sólo resulta visible porque es negro, porque los mexicanos lo confunden cordialmente con un deportista, porque las mexicanas lo quieren de amante” (Picart).

La soledad del tiempo, como han señalado ya Gina Picart y Marilyn Bobes, es sin duda una de las grandes novelas cubanas de la última década, y la aparente ligereza de su tono no debería conducir a engaño. Como el propio narrador recuerda citando a Walter Benjamin, en literatura “lo que importa es la sustancia, sólo la sustancia” (105) y en esta novela abunda.¹⁶

Si bien ni la lectura de un corpus de sesenta y seis novelas, ni el análisis de seis de las mismas reflejan la complejidad de la representación del afrocubano en la narrativa de los últimos diez años, su análisis sí ofrece cuanto menos un bosquejo que permite alcanzar algunas conclusiones. Resalta, por una parte, la continuidad de aspectos ya señalados para la narrativa de finales de siglo, tales como la invisibilización reiterada del afrocubano y la recurrencia de estructuras de alterización, características ambas que contribuyen a la perpetuación de la posición subalterna del negro y a enquistar un racismo que desde el inicio del Periodo Especial ha tendido a incrementarse. Por otra parte, sin embargo, cabe reseñar la aparición de un número reducido de novelas, seis de las cuales he analizado brevemente, que no sólo se adentran en la problemática del racismo, sino que lo hacen desde el punto de vista del afrocubano, cuya voz resulta audible para quien la quiera escuchar. Con un claro deseo en todas ellas de marcar la continuidad y pervivencia del racismo hasta la Cuba del siglo XXI, adoptan un punto de vista problemático y conflictivo que pudiera estar en la base del mutismo de gran

¹⁵ Sobre este tema, véase la entrevista de Paquita Armas Fonseca a Alberto Guerra en *La Jiribilla*.

¹⁶ *La soledad del tiempo* no se alzó con el más prestigioso premio cubano de narrativa, el Alejo Carpentier, el mismo año en que el premio fue declarado desierto. A tal respecto, Gina Picart se pregunta hasta qué punto influyó el que “en esas páginas denuncia un hombre negro desde su negritud”.

parte de la crítica. Sólo cabe esperar que otros trabajos como este sigan prestándoles la atención que se merecen.

OBRAS CITADAS

- Abreu Arcia, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Casa de las Américas, 2007.
- Alberto, Eliseo. *El retablo del Conde Eros*. México: Planeta, 2008.
- Altunaga, Eliseo. *En la prisión de los sueños*. La Habana: Unión, 2003.
- Armas Fonseca, Paquita. "Un paladín de la lectura inteligente. Entrevista con Alberto Guerra". *La Jiribilla* 45/6 (2010). <http://www.lajiribilla.cu/2010/n456_01/456_10.html>. 26 nov. 2010
- Benítez Rojo, Antonio. *Mujer en traje de batalla*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- Bobes, Marilyn. "La soledad del tiempo: ética y escritura". *Cuba Literaria* 8 marzo 2010. <<http://www.cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=6796&idcolumna=33>>. 27 oct. 2010.
- Cabrera Delgado, Luis. *Antonio, el pequeño mambí*. Santiago de Cuba: Oriente, 1985.
- Campuzano, Luisa. "Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy". *Temas* 32 (2003): 38-47.
- Cárdenas Angulo, Teresa. *Perro Viejo*. La Habana: Casa de las Américas, 2006.
- Cirules, Enrique. *Santa Clara santa*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Díaz-Pimienta, Alexis. *Maldita danza*. Santiago de Cuba: Oriente, 2004.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- Fowler, Víctor. "Estrategias para cuerpos tensos: po(li)(é)ticas del cruce interracial". *Historias del cuerpo*. La Habana: Letras Cubanas, 2001. 99-164.
- Fuente, Alejandro de la. "Recent Works on Afro-Cuban Culture." *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 3/1 (2008): 109-119.
- Gala, Marcial. *Sentada en su verde limón*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- González Ramos, Ángel Tomás. *Los ángeles tocan maracas*. Cuarte de Huerva: Delsan, 2008.
- Guerra Naranjo, Alberto. *La soledad del tiempo*. La Habana: Unión, 2009.
- Hernández Pérez, Jorge Ángel. *El callejón de las ratas*. Santa Clara: Feijoo, 2004.
- _____. *La luz y el universo*. Santiago de Cuba: Oriente, 2002.
- Llanes, Julio M. *Paquelé*. Santiago de Cuba: Oriente, 2000.
- Martiatu, Inés María. "Las criadas de La Habana. La emergencia del sujeto subalterno". *AfroCuba Web*. <<http://www.afrocubaweb.com/pedroperezsarduy/lascriadadas.htm>>. 7 ago. 2012.
- Martín Sevillano, Ana Belén. *Sociedad civil y arte en Cuba: cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)*. Madrid: Verbum, 2008.

- Mateo, Margarita. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Poramor, 1995.
- Montero, Mayra. *Púrpura profundo*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Montero, Reinaldo. *La visita de la infanta*. Sevilla: Doble J, 2007.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Londres: Picador, 1992.
- Padura, Leonardo. *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Pérez Rivero, Pedro. *La formidable coda del cuento cubano*. Ciego de Ávila: Ávila, 2003.
- Pérez Sarduy, Pedro. *Las criadas de La Habana*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- Picart, Gina. "Cuando regresan los heraldos negros de la aurora o una épica de la eticidad intelectual". *Hija del Aire*. 23 marzo 2010. <<http://hijadelaire.nireblog.com/post/2010/03/23/sobre-la-soledad-del-tiempo-novela-de-alberto-guerra-naranjo>>. 23 sept. 2010.
- Rafael, Luis. *Mulato*. La Habana: Gente Nueva, 2006.
- Redonet, Salvador. "Para ser lo más breve posible". *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 5-31.
- Ribeaux, Ariel. *El oro de la edad*. La Habana: Unión, 1998.
- Santana, Ernesto. *Bajo la luna negra*. Lulu.com, 2009.
- Uxó, Carlos. *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana. Una perspectiva desde los estudios subalternos*. Madrid: Verbum, 2010.
- Valle, Amir. *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*. La Habana: Extramuros, 2000.
- _____. *Muchacha azul bajo la lluvia*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- Zurbano, Roberto. "El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación". *Temas* 46 (abril-junio 2006): 111-123. <http://www.afrocubaweb.com/news/cuba/trianguloinvisible_zurbano.pdf>. 10 dic. 2007.