

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: YO AQUÍ, ALLÁ ELLOS	9
1. DOLOR DE PEQUEÑEZ (J. MARTÍ)	19
2. ANATOMÍA DEL INFELIZ (E. FLORIT)	45
3. LA IMPOPULARIDAD DEL ÉXITO (J.A. BUESA)	61
4. MADRE INGRÁVIDA (D.M. LOYNAZ)	85
5. EL AMANTE DE LAS TORTURAS (E. FLORIT).	113
6. WALLACE STEVENS, MANISERO.	135
7. HILARIÓN LLORA (H. CABRISAS).	161
8. ENTRE EL PORRAZO Y LA PAYASADA (E. DIEGO)	173
9. DEL MASCARÓN A LA MÁSCARA (E. FLORIT)	201
10. ANDAR, OBJETAR, CANTAR (H. PADILLA).	219
11. CONVERSACIÓN ENTRE DIFUNTOS (E. DIEGO, H. PADILLA)	239
12. SABER DE AUSENCIA (O. GONZÁLEZ ESTEVA, R. PAU-LLOSA)	259
EPÍLOGO; DESTIERRO Y DESTIEMPO	275
APÉNDICE: NADIE ODI A MÁS A CUBA QUE YO	283
BIBLIOGRAFÍA	285

INTRODUCCIÓN: YO AQUÍ, ALLÁ ELLOS

A medio camino entre la impertinencia y la confesión, el modismo que encabeza esta Introducción marca distancias. Digamos, entre el *aquí* del exilio y el *allá* de la isla; y entre el *yo* del que escribe y el *ellos* de la colectividad formada por un pueblo o una nación. Decir «allá ellos» es afirmar que me da igual, que *it's none of my business*, lo que pasa o pase *allá*. Lo cual en mi caso no es verdad del todo —de las islas no se despide nadie para siempre— aunque es imposible vivir tantos años en el exilio sin engendrar sentimientos contradictorios hacia el país que dejamos. Cuando se piensa en la afectividad del exiliado, se resaltan emociones suaves: nostalgia, añoranza, tristeza. Pero el exilio también engendra emociones duras: el rencor, el resentimiento, la rabia. Los ensayos que siguen están escritos desde estos equívocos de actitud y perspectiva. De ahí su tono suavemente duro.

La frase «saber de ausencia» proviene de *Ausencia* (1968), un poemario de Mercedes García Tudurí, para quien el saber de

ausencia nombra la confianza o seguridad del creyente en la existencia de Dios; o sea, la fe. Me he tomado la libertad de apropiarme de la frase en un sentido distinto y laico, ya que el saber de ausencia que aquí practico no nace de la confianza o la certidumbre. Al contrario, se asienta en la inseguridad y se apoya en la desconfianza de la posibilidad de abolir la ausencia. Para este saber de ausencia, como apunta Eugenio Florit en uno de los epígrafes del libro, la aventura consiste en negarse al regreso, en plantarse en la lejanía, el sitio en que tan bien se está.

El saber de ausencia designa dos operaciones distintas. Por una parte, remite a la ganancia en sabiduría que la ausencia hace posible. Por otra, al conocimiento de la ausencia en sí, de sus causas, vivencias y secuelas afectivas. Siguiendo al historiador Dominick LaCapra, conviene distinguir, además, entre pérdida y ausencia. El que padece la ausencia no es un perdedor, aunque haya perdido. Al perdedor algo le ha sucedido. Su pérdida es transitiva, tiene un complemento: una posesión, un ser querido, su país. La ausencia carece de transitividad. Al expresarse como verbo, deviene una acción reflexiva que recae sobre el sujeto: ausente es quien se ausenta. Y aunque un perdedor también puede perderse, el que se ausenta no se pierde. A veces sucede todo lo contrario y en la ausencia se encuentra. La ausencia es la pérdida de lo que nunca se tuvo, una pérdida en sí perdida. De ahí que su tesitura afectiva, como señala LaCapra, sea la melancolía en vez del luto (48).

Sucede, sin embargo, que una pérdida de mucha duración, que se hace crónica e irreversible, llega a experimentarse como ausencia. Para el perdedor a largo plazo, el objeto de la pérdida se

desvanece, y lo que ya no se tiene se confunde con lo que nunca se tuvo. Cuando esto pasa, el luto por la pérdida se desliza hacia la melancolía por lo ausente, una melancolía sin fin, ya que no hay manera de restituir lo que nunca fue. Esta es la situación del exiliado que, por una parte, no corta sus vínculos con su patria, y por otra, no piensa en un regreso que sería, en efecto, un segundo exilio. Para compensar, el saber de ausencia propicia la reflexión a distancia, la aproximación por lejanía, como en algunos de los autores cuyas obras abordo. Distancia es ansia, pero también es ganancia.

Los dos sentidos en que empleo la frase de García Tudurí se conjugan en este libro, un grupo de trabajos sobre literatura cubana llevados a cabo desde la ausencia y con su colaboración. Mi criterio de selección ha sido sencillo: harto de traducirme, he incluido solo trabajos que escribí en español, una lengua que es, para mí, en medida considerable, otro saber de ausencia, pues he vivido casi toda mi vida en un entorno cuya música ambiental es el inglés, el idioma en que habitualmente me desenvuelvo. Por tanto cuando escribo en español emprendo un regreso que experimento como un esfuerzo por sellar fracturas. Más allá de las circunstancias de su composición, en el origen de cada uno de los trabajos está el deseo de inscribirme en mi primera lengua y poner la anglofonía en *mute*. Es evidente, no obstante, que no siempre lo logro.

Al reunir estos ensayos me doy cuenta de que casi todos giran en torno a poesía. No sabría decir exactamente por qué. Tal vez porque me hace falta el reclamo, el gancho, de la lengua poética para avivar mis ganas de regreso idiomático. Sobre la elección

de temas y autores, sí puedo afirmar que obedece, más que a obligaciones o coacciones profesionales, a coyunturas de carácter personal. Cada uno de los ensayos es producto de una casualidad afortunada, una chiripa. Me explico. Mi interés en Eugenio Florit nace cuando, recién llegado yo a Columbia University, la universidad en la que Florit también trabajó muchos años, me encontré en un rincón del sótano de la Casa Hispánica, la sede del departamento, un ejemplar polvoriento de *Poema mío*. Me pareció que el hallazgo era providencial (poco después el acceso al sótano fue prohibido por estar contaminado con asbesto) y un tiempo después escribí «Anatomía del infeliz», el primero de la trilogía de ensayos sobre Florit. Aunque nuestras nadas mucho difieren, y aunque que nunca lo conocí en persona, Florit es uno de los poetas cubanos de los que me siento más cerca.

Mi relación con José Ángel Buesa es mucho más antigua, pues ha durado más de medio siglo. Como otros de mis contemporáneos, de adolescente me sabía de memoria el «Poema del renunciamento» y el «Poema de la despedida», pasto para jóvenes desocupados y llorones. Recuerdo que el primer libro que regalé fue un ejemplar de *Oasis* con tapas azul celeste y los márgenes de las páginas exornados con dibujos de flores. Mi refinado gusto por lo que Cabrera Infante llamaba *Cuban kitsch* nunca me ha abandonado, a pesar de la pésima reputación de Buesa entre profesores de literatura. Y como creo que si algo me gusta no puede ser malo, me propuse demostrar que la cursilería y la calidad no se excluyen a propósito de los dos poemas que me aprendí a los catorce o quince años. Después de estudiar los poemas de Buesa, me propuse hacer lo mismo con «La lágrima infinita», un cono-

cido poema de Hilarión Cabrisas, quien consideraba a Buesa su heredero en las lides y los *lieder* de lo sentimental.

Empecé a leer a Eliseo Diego en serio después de escuchar a Heberto Padilla, en un restaurante a dos cuadras de Columbia University, poco antes de su muerte, recitar de memoria las estrofas iniciales de *En la Calzada de Jesús del Monte*. A medida que me fui adentrando en la obra de Diego, me interesaron los pasadizos (algunos visibles, otros subterráneos) que conducen de una existencia infeliz a una poesía ejemplar. Algo parecido diría sobre los trabajos sobre Padilla, otro poeta que admiro y que también padeció bajo la dictadura castrista, aunque por razones casi opuestas. Si la sumisión al régimen acabó por abatir a Diego, en Padilla fue el desafío lo que desencadenó una secuela desastrosa. El ensayo sobre Orlando González Esteva y Ricardo Pau-Llosa surgió de mi fascinación con sus elecciones lingüísticas (aunque no solo lingüísticas). A pesar de haber llegado a Estados Unidos muy joven, Orlando blindó su poesía contra las incursiones de la lengua enemiga, el inglés. En cambio Ricardo, que es perfectamente bilingüe (de ser posible tal cosa), escribe sus poemas en su segunda lengua. Vedas contrastantes: español *forever* / inglés *only*. El ensayo sobre Wallace Stevens es un *spin-off*; se desprende de otros trabajos sobre la presencia de Cuba, o de cierta idea de Cuba, en la literatura y cultura norteamericanas. Y el de Dulce María Loynaz se origina en lo que respondió cuando le preguntaron por qué no se había exiliado tras el advenimiento del castrismo: «Yo estaba aquí primero». Lo que terminé escribiendo nada tiene que ver con el ostracismo en que vivió hasta su muerte, pero sí con el

temperamento –admirablemente recio– que la hizo descartar el exilio.

La génesis del ensayo sobre Martí requiere un párrafo aparte. Sospecho que no soy el único a quien el título de Eliseo Alberto, *Nadie quiere más a Cuba que yo*, le haya sugerido la idea de escribir una réplica titulada, «Nadie odia más a Cuba que yo» (de hecho, tengo algo publicado con este título, incluido aquí en el Apéndice). La obligación de amar a Cuba puede engendrar la actitud opuesta: la reacción alérgica, el rechazo. Mis *mixed feelings* hacia la isla que fue mi país y sigue siendo mi patria, mi disgusto con Cuba, que es también disgusto con los cubanos y, por extensión e inclusión, conmigo mismo, se ha somatizado en un repugnancia visceral por José Martí, un personaje, o más bien, una personita, que le ha hecho un daño incalculable al imaginario insular (tampoco soy, por supuesto, el primero en decir esto). Es verdad que «Martí no debió morir», mas no porque hubiera podido guiar la flamante república por buen camino, sino porque, tarde o temprano, se hubiera desprestigiado, choteado, revelado como lo que realmente era: un hombre genial, un temperamento artístico, pero con un delirio de grandeza insoportable y una capacidad prodigiosa de hablar mierda. Lo que llamo «meñiqueísmo» ha sido mi manera de acercarme al Apóstol con el fin de entender por qué prefiero mantenerme lejos del apostolado.

En el prólogo a *La rosa profunda* (1975), Borges afirma que un verso tiene el deber de «comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar» (77). Tratándose de Borges, no es raro que la limpidez de la afirmación sea engañosa. En primer lugar, cabe preguntarse qué tipo de «hecho preciso»

es el que comunican los versos de un poema. Ninguno de los versos citados por Borges –de Virgilio, de George Meredith y de Leopoldo Lugones– anotan un hecho preciso, si por «hecho» entendemos un acontecimiento con lugar y fecha; todos sí registran, en cambio, reflexiones con un sesgo implícitamente personal: vivencias y no efemérides. En segundo lugar, es curioso que, según Borges, la cercanía del mar, y no el contacto directo, sea lo que nos toca físicamente. Al fundir sensación y sentimiento, el sentido físico y el afectivo de tocar, Borges propone que la otra virtud de la poesía es zanzar distancias, hacernos sentir lo ajeno como propio. La poesía es contacto sin tacto, goce sin roce.

Los ensayos a continuación se concibieron frente al mar. En ellos he seguido el método de «lectura lenta» sugerido por Nietzsche para los filólogos. Y he querido, en varios de ellos, buscar al escritor en la escritura. La «falacia biográfica» impugnada por los New Critics angloamericanos no me arredra. Siempre he sido un lector *naif*. Contra T.S. Eliot, no distingo entre el hombre o la mujer que sufre y el hombre o la mujer que escribe. Cuando leo, en particular cuando leo el tipo de poesía sobre la que versan estos ensayos, si no me llega la voz del autor, si no me toca como la cercanía del mar, dejo el libro. No me atrae lo global sino lo globular. El autorretrato y no la fotografía de grupo. Según el novelista inglés Samuel Butler, el arte interesa en la medida en que revela al artista. De acuerdo: que lo revela como artista y como ser humano.

Recorriendo los índices de revistas dedicadas al Hispanismo, me llama la atención la cantidad de palabrotas en los títulos: Nación, Cultura, Modernidad, Modernidad Tardía, Modernidad

Temprana, Post-Modernidad, Globalización, Diáspora —términos todos que tienen el efecto, si no, el propósito, de distanciarnos del acto de creación, de erigir un muro entre nosotros y el mar. Atrincheros detrás de ese muro, perdemos la inmediatez, la intimidad de la experiencia estética. Los acercamientos críticos se convierten así en alejamientos, ejemplos del fenómeno que W.J.T. Mitchell ha llamado «overstanding», una práctica de lectura que supone el carácter totalizador de la mirada crítica. Desde las almenas del *overstanding*, no se pueden ver las menudencias, los matices, los pormenores que conforman toda obra de arte y mediante los cuales se revela el genio, la singularidad de cada autor. El sabio de ausencia no le tiene miedo al agua ni quiere hacerle la guerra al mar. Y cuando se baña, salpica.

En las últimas décadas ha aparecido un personaje curioso: el profesor de literatura que reniega de la literatura, que se abochorna de ser literato, para quien decir «belleza», decir «placer», decir «gusto», decir «goce», es cometer un crimen de lesa profesionalismo. Para evitar esta infracción, cae en algo peor: lo que Geoffrey Hartman llama «esteticidio» (89). El profesor esteticida incluso tiende a evitar la palabra literatura, que prefiere denominar «producción cultural», como si un soneto y un cenicero fueran lo mismo. Hace unos años asistí a una conferencia de un conocido *scholar* poscolonialista que disertaba sobre la dificultad de aproximarse al célebre «sujeto subalterno». Para ilustrar su tesis, acompañó la conferencia con un *power point* de imágenes precolumbinas. Durante la sesión de preguntas, pasó algo imprevisto. Alguien comentó que las imágenes eran muy bellas. Después de unos momentos de incómodo silencio, el conferenciante contes-

tó: «Yes, I guess they are, but I hesitate to aestheticize them». «Sí, supongo que son bellas. Pero no quisiera estetizarlas». El valor histórico de esas imágenes es indudable, y por supuesto que es valedero usarlas para analizar lo subalterno. Pero ¿por qué esa renuencia a verlas también como objetos estéticos, como fuentes de placer? La anécdota es indicio de la atmósfera que se respira en algunos sectores universitarios. No es solo una atmósfera anti-estética; lo que es peor, es anestésica. Fulminada la belleza, desfallece el placer.

En un libro póstumo, *Late Style*, Edward Said menciona lo que denomina «the rights of the aesthetic» (9). Said usa la frase a propósito de la obra tardía de Beethoven, que se resiste a ser vista como testimonio biográfico o documento de época. A pesar de sus conocidos compromisos ideológicos, Said entendía que la apreciación estética no está reñida con otros tipos de valoración. Lo que señala a propósito de Beethoven se aplica a nuestra actividad como críticos. Tenemos la obligación de defender los derechos de lo estético. No hay que disculparse por admitir que la literatura nos hala y nos zarandea como el vaivén del mar.

Inicié mis estudios universitarios en un *junior college* en Miami. Allí tuve un profesor de español cuyo método docente consistía en leer poemas y exclamar, después de cada estrofa, «¡qué precioso, qué precioso!» Decir «qué precioso» sin preguntarse por el por qué del qué no es suficiente. Pero es preferible a la arrogancia del teórico o la indiferencia del especialista en estudios culturales, gente que sabe mucho y no entiende nada. En sus clases mi antiguo profesor, que se llamaba —no es un chiste— el doctor Del Mar, vivía tan cerca de la orilla que siempre estaba

empapado, para su bien y sobre todo para el de sus alumnos. Más vale la lectura húmeda, ya sea superficial o profunda, admirativa o despreciativa, cómplice u opositora, que la reflexión a secas. Mejor el empape que la aridez.

Me ha sido fácil resistir la tentación de actualizar la bibliografía de los ensayos; no así la de retocar, alterar o elaborar el contenido. Varios de ellos se compusieron para conferencias, lo cual explica el tono informal de ciertas páginas. En los ensayos que han aparecido previamente, anoto al final los datos sobre su primera publicación, aunque en algunos casos la versión aquí incluida difiere bastante de la original. Huérfano de dedicatoria, el libro va dirigido a los que no están.

CHAPEL HILL, febrero de 2021

1. DOLOR DE PEQUEÑEZ (J. MARTÍ)

«Camaroncito duro,
sácame del apuro».

JOSÉ MARTÍ, «El camarón encantado»

PARA dar el toque de alarma acerca de la avidez expansionista de los Estados Unidos (lo que en otras ocasiones llamaría «aguilismo»), Martí abre «Nuestra América» (1891) evocando al temible gigante de «Pulgarcito» (1697), el cuento de Charles Perrault. La remisión a una historieta infantil en un contexto de tal gravedad llama la atención, aun si reconocemos la promiscuidad alusiva de la prosa de Martí, quien más adelante en el mismo párrafo cita al soldado y sacerdote español Juan de Castellanos, autor de las *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589). En el curso de dos oraciones, la mirada de Martí se ha desplazado de gigantes imaginarios a varones ilustres, del ámbito intemporal de los cuentos de hadas al escenario histórico de la epopeya colonial española, historiada por uno de sus apólogos (perspectiva que, dicho sea de paso, se aviene mal con la intención anti-imperialista del ensayo). No en balde Cintio Vitier ha motejado a Martí el «Arthur Rimbaud de la historia» (Vitier, 9). No sé si el epíteto es del todo halagüeño.