



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Cartoneras going east: deslizamientos orientalistas en la poesía cubana

Timmer, N.; Martin Hidalgo, D.; Phaf-Rheinberger, I.; Hagimoto, K.

Citation

Timmer, N., & Martin Hidalgo, D. (2022). Cartoneras going east: deslizamientos orientalistas en la poesía cubana. In I. Phaf-Rheinberger & K. Hagimoto (Eds.), *Geografías caleidoscópicas: América Latina y sus imaginarios intercontinentales* (pp. 159-180). Frankfurt/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3449131>

Version:

Publisher's Version

License:

[Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)

Downloaded from:

<https://hdl.handle.net/1887/3449131>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

CARTONERAS *GOING EAST*: DESLIZAMIENTOS ORIENTALISTAS EN LA POESÍA CUBANA

DANIELA MARTÍN HIDALGO
NANNE TIMMER

INTRODUCCIÓN

Los cruces e intercambios de archivos lingüísticos y culturales entre el Caribe, Asia y Europa se dan de múltiples formas y a múltiples niveles. Para entender cómo el Caribe hereda el significante orientalista de la poesía decimonónica europea y en qué sentido este se transculturaliza en Cuba, analizaremos la selección de poemas *Caribe oriental. Antología de poesía cubana orientalista* (2018), publicada en Brasil por Malha Fina Cartonera. En la mayor de las Antillas existe un sustrato asiático, fruto de siglos de contacto y de migraciones. Nos preguntamos, por lo tanto, si esta voz se hace visible también en la poesía —cuyos modelos son más herederos de la ciudad letrada europea— y dónde se encontrarían las particularidades del orientalismo cubano. ¿Cómo se desplaza el significante “Oriente” en la poesía de la isla y cómo se vincula esta pregunta con aspectos de la identidad cultural, la tradición, la herencia literaria y la construcción de “otros” exóticos¹?

¹ Para mayor información sobre la inmigración china en Cuba referimos a los interesantes estudios de Kathleen López (2013) y de Frank Scherer (2007). Al ceñirnos solo a la resemantización del orientalismo en la selección de poemas de *Caribe oriental*, podríamos mencionar también —para los interesados en el dinamismo del orientalismo hispánico en su variante inglesa y francesa— el estudio de Julia Kushigian (1991). Para la presencia china en la literatura cubana ver, específicamente, los textos de Rogelio Rodríguez Coronel (2018) e Ignacio López-Calvo (2008), excelentes estudios pero de escasa relación con nuestra antología poética. Rodríguez Coronel analiza cuestiones de representación en la prosa de José Martí, Regino Pedroso, Lezama Lima, Ramón Meza y Severo Sarduy; e Ignacio López-Calvo ofrece

La antología *Caribe oriental* comprende 18 poemas de autores cubanos de temática “orientalista”, seleccionados por Idalia Morejón Arnaiz y Pacelli Dias Alves de Sousa, y fueron traducidos al portugués². La cronología de los poemas se inicia en el siglo xix (José Martí, Julián del Casal) e incluye autores contemporáneos como Pedro Marqués de Armas (n. 1965) y Carlos A. Aguilera (n. 1970), lo que permite trazar la huella en las tendencias del *topos asiático* en las letras cubanas a lo largo de los siglos xix y xx. Por orientalismo atendemos aquí el concepto propuesto por Edward Said en su célebre monografía de 1978, una idea que la antología retoma, amplía e intenta evaluar en el contexto cubano, tal y como se señala en el prólogo:

Não só aqueles textos mencionados e estudados por Said como propriamente orientalistas, mas também motivos indianos, japoneses e chineses, como encontrados em pesquisa e selecionados para a antologia, primeira no que se refere ao tema, cruzando autores e autoras de distintas tradições e projetos estéticos. Se a antologia abre caminhos para se pensar como é representado “o oriente” na poesia cubana, o faz também para pensar de modo geral os caminhos da questão no Sul global, e possíveis inflexões do tema, até uma poesia mais recente (Dias Alves de Sousa 2018: 8).

Para Said el orientalismo hace referencia a un complejo entramado de ideas conectadas a instituciones socioeconómicas y políticas y a todo un cuerpo de teorías y prácticas —colonizadoras, imperialistas— sostenidas en el tiempo que vienen a cristalizar en representaciones culturales de un “otro” donde se incluyen elementos no solo de la realidad empírica sino también de

un amplio estudio del imaginario chino en la cultura y literatura cubanas, desarchivando testimonios de inicios del siglo xx. Su foco, sin embargo, está en la representación de la cultura china en la narrativa realista, no en la poesía. Por último, se echa de menos un estudio sobre el signifiante chino en la obra de los autores del proyecto poético *Diáspora(s)* (1994-2002), aunque no está de más decir que Natascha Rempel (en este mismo volumen), Guadalupe Silva (2021) e Irina Garbatzky (2016) lo tratan en *Teoría del alma china*, de Carlos A. Aguilera, uno de los autores del mencionado proyecto.

² Incluye a: José Martí; Julián del Casal; Regino Pedroso; Nicolás Guillén; José Lezama Lima; Virgilio Piñera; Lorenzo García Vega; José Kozser; Severo Sarduy; Octavio Armand; Raúl Hernández Novás; Reina María Rodríguez; Néstor Díaz de Villegas; Juan Carlos Flores; Omar Pérez López; Rolando Sánchez Mejías; Pedro Marqués de Armas; Carlos A. Aguilera.

“deseos, represiones, inversiones y proyecciones” (Said 2008: 28). El orientalismo al que alude el palestino —ligado sobre todo a los procesos franceses e ingleses de colonización— es además:

una realidad cultural y política, lo que significa que no existe en un espacio vacío carente de archivos [sino que] [...] es posible demostrar que lo que se piensa, se dice o incluso se hace en relación a Oriente sigue unas líneas muy determinadas que se pueden aprehender intelectualmente (35).

Este artículo procura desarrollar este trabajo en el archivo del orientalismo cubano —sus reelaboraciones, fugas y variaciones— a partir de los ejemplos recogidos en *Caribe oriental*. Nos preguntamos qué implica la tradición “orientalista” de la poesía cubana recogida por una publicación cartonera brasileña en 2018.

CUBA Y EL ORIENTALISMO CUBANO

Las mutaciones del orientalismo cubano son múltiples: incluyen incesantes cambios y reescrituras ocurridos sobre un sustrato tan complejo como es la propia historia colonial y migratoria del Caribe. Frank F. Scherer (2007) menciona la sedimentación múltiple y entremezclada del discurso orientalista en Cuba relacionándola con las tres capas de la composición histórica en la isla —esto es, la europea, la africana y la asiática— sobre la base indígena autóctona³. Según Scherer, el sustrato sobre el que se inscribe el orientalismo

³ Cuba conoce diferentes sedimentos migratorios que dan lugar a una comunidad chinocubana multifacética (López 2013: 4). Desde el siglo xvi existe inmigración oriental por el desplazamiento no intensivo de trabajadores chinos y filipinos para trabajar en el puerto de La Habana (Zhen/Guanche 2020: 37-38). A mediados del siglo xix, sin embargo, se da una llegada masiva de “culíes” asiáticos: aproximadamente 142 000 personas, en su mayoría procedentes de las provincias surorientales de Guangdong y Fujian, mano de obra excedente tras el colapso del sistema feudal en los inicios del colonialismo asiático, trabajadores contratados que vienen a sustituir a la mano de obra esclava en labores agrícolas, industriales y de otro tipo. Estos “culíes”, hombres en su mayoría, se asientan en los barracones del occidente cubano y, tras cumplir el tiempo de sus contratos, se establecen en La Habana, llegando a formar parte de los contingentes militares en las tres guerras de independencia cubana. Esta inmigra-

cubano sería la fascinación europea por las “Yndias”, un mundo de civilizaciones desconocidas, gentes exóticas y otras maravillas, a la que se añadió el discurso “afro-orientalista” de esclavos africanos, cimarrones y personas libres de color, junto a un “auto-orientalismo” propio de algunos de los chinos llegados a Cuba como culíes.

Frente a ese discurso, que parece negar la posibilidad y la realidad de una coexistencia, se ha hablado de mezcla y “transculturación”, lo que considera la cultura como resultado de un arduo proceso de mestizaje e hibridación⁴. En el ámbito literario, esto se observa en la poesía de Nicolás Guillén y su interés en la voz afrocubana como en la discriminación racial, concretando en el ritmo y las formas poéticas populares. ¿Qué ocurre, sin embargo, con respecto a la voz del asiático en su obra? En el poema “El Jarrón” (1958), de Guillén, incluido en la antología *Caribe oriental*, puede leerse:

En el candor de mi niñez lejana,
entre el libro y el juego,
China era un gran jarro de porcelana
amarilla con un dragón de fuego.

ción masculina y de baja extracción social deja descendientes “mestizos”, hijos de matrimonios mixtos entre padre chino y madre negra o mulata cubana que no aprenden la lengua y no se identifican con la cultura del padre sino con la de la madre. A esta población se unirá una segunda oleada migratoria de población china (unas 5000 personas), comerciantes que llegan con sus familias entre 1869 y 1875 procedentes de la zona aurífera californiana, cuya agrupación consolida la zona comercial del Barrio Chino, donde se venden objetos o productos de Asia. Estos individuos crean una estructura social de asociaciones e instituciones, algunas de las cuales existen a día de hoy. Los descendientes de este grupo son chinos “legítimos”, hijos de padre y madre chinos nacidos en Cuba que aprenden la lengua y las costumbres propias de la cultura de sus antepasados al participar en las asociaciones y celebraciones tradicionales (Guanche 2020: 133-134).

⁴ Para López (2013) las sucesivas oleadas migratorias chinas dan lugar a identidades múltiples de individuos que son tanto chinos como cubanos, lo que habla de las tensiones y alianzas interraciales resultado de la convivencia. Para los detalles históricos sobre estas oleadas migratorias, remitimos al extenso monográfico de López, *Chinese Cubans. A Transnational History*, donde se aborda en profundidad el papel de la población china en Cuba desde los culíes del siglo XIX hasta la actualidad, junto con los testimonios y documentos que lo informan.

También la familiar y fugitiva
hora de la hortaliza y del tren de lavado,
y Andrés, el cantonés de gramática esquivada,
verde y recién fundado.

Luego fue Sun Yat-sen en la múltiple foto,
con su sueño romántico y roto.
Y por fin noche y día,
la gran marcha tenaz y sombría,

y por fin la victoria y por fin la mañana
y por fin lo que yo no sabía:
toda la sangre que cabía
en un jarrón de porcelana (30).

El poema, de estilo sencillo y escrito en cuartetos de rima consonante, describe una historia “íntima”: las sucesivas mutaciones del significante “chino”, primero un objeto de chinería de porcelana, luego una anécdota divertida con los vendedores de hortalizas y los empleados de las lavanderías chinas y, por último, un hito histórico de la China comunista (Sun Yat-sen, la Larga Marcha del ejército rojo chino y una ambigua referencia a la violencia de la guerra civil China). El poema fue uno de los primeros escritos por Guillén con temática oriental al calor de la Revolución cubana: otros posteriores serán “En China”, “Primero de Octubre en Pekín”, “Voy hasta Ujían” y “Wu Sang Kuei”⁵. Se trata de un poema orientalista porque aísla ese significante en el reino de las imágenes, primero como objeto, después en relación a sujetos “otros” para convertirlo finalmente en emblema ideológico. Es decir,

⁵ Todos se incluyen en el dossier “China en marcha” del suplemento número 108 de *Lunes de Revolución* (29 de mayo de 1961), junto con otros textos en prosa y poemas de Mao Tse-Tung, Kuo Mo-Jo, René Depestre y Fayad Jamís que celebran el triunfo de la Revolución Cubana. Tanto Guillén como otros escritores hispanos (Rafael Alberti, María Teresa León, Miguel Ángel Asturias...) habían sido invitados en 1957 por la Asociación de Escritores China a visitar el país para valorar en primera persona los cambios culturales y sociales consecuencia de las reformas del régimen comunista. Guillén escribe algunos de sus poemas “chinos” a partir de esa visita. Tres años más tarde, el 2 de septiembre de 1960, Fidel Castro anuncia en la Plaza de la Revolución el establecimiento de relaciones con China.

Guillén, que en “Mi patria es dulce por fuera” había escrito “la mano que no se afloja, / china, negra, blanca o roja, / china, negra, blanca o roja, / con nuestra mano tendida” (1947: 130), se detiene en estos tres momentos para elaborar una construcción política cuyo contexto es el rearme ideológico de los intelectuales por la lucha revolucionaria.

Pese al conmovedor tono del poema y el afán inclusivo de Guillén, “El jarrón” testimonia, en primer lugar, una ausencia —Scherer (2016: 101) llega a hablar de “negación orientalista” al referir al fenómeno en la obra de Fernando Ortiz⁶— que marca muchos de los poemas de la antología: ausencia de una voz y de una presencia reales de una parte de la sociedad cubana, pues “Andrés, el cantonés de gramática esquiva” es un nombre al que no se contrapone una voz o una presencia real. En segundo lugar, el poema muestra un deslizamiento fundamental de lo oriental en la poesía cubana del siglo xx: la descripción modernista de sujetos y mundos exotizados “otros” (que se recluye en ocasiones hacia lo material y los objetos —chinerías, japonerías, bonsáis...—) adquiere, tras la Revolución cubana (diez años después de la instauración del comunismo en China), un cariz ideológico por el que lo oriental se vincula a símbolos y personajes que adquieren otra connotación en relación con el proceso revolucionario cubano. Los primeros son figuras que se enmarcan en escenarios que son decorados abigarrados e idealizados. Se trata de estereotipos exóticos que encarnan ideas estéticas o culturales europeas, es decir, representaciones más propias de un orientalismo “clásico” o decimonónico —paisajes románticos, objetos e interiores lujosos, sensualidades y sexualidades periféricas— que la poesía cubana hereda de Europa. Ahí podemos incluir no solo al guerrero árabe a caballo de José Martí, a la bailarina oriental de Julián del Casal y a las reelaboraciones posteriores como la *geisha* de José Kozer, los guerreros detenidos antes del comienzo de la guerra de Kurukshetra del poema de Raúl Hernández Novás, los muchachos gais en una película tailandesa de Néstor Díaz de Villegas y el poeta chino de Juan Carlos Flores. Cuan-

⁶ Lo mismo aprecia López en el concepto de transculturación de Ortiz: “He [Ortiz] grouped Asians with other less significant immigrant waves [...]. He thus casts the Chinese as an undesirable component of ‘cubanidad’: in addition to being physically different from Europeans and Africans, they were degenerate and morally questionable, despite their heritage of a ‘celestial’ civilization” (López 2013: 210).

do ese mismo anhelo de “otros” mundos se repliega a lo material, las chinerías o japonerías son simulacros que permiten otra forma de disfrute o “consumo” de lo exótico: la écfrasis de un grabado en el poema de Lezama Lima, un bonsái que al reproducirse en el poema de Octavio Armand como caligrama o poesía concreta hace pensar en el arte abstracto, el haiku como teoría y práctica de escritura en Lorenzo García Vega y, en el poema de Reina María Rodríguez, una impugnación de esa huida exótica que tampoco acaba de cancelarla los restos y pequeños objetos de baratillo adquiridos en el mercado callejero (sobras de comida china, pomadas, etc.), meros alivios para la cruel escasez material. Cada uno de estos poemas compone, con rasgos específicos, una entrada particular en las reescrituras, apropiaciones y reinterpretaciones de la tradición de lo oriental y lo orientalista en la poesía cubana. En Guillén, sin embargo, se da ese desplazamiento fundamental y más característico del orientalismo cubano, aquel que podría calificarse de “orientalismo ideológico”, elaborado por Regino Pedroso como veremos a continuación.

UN ORIENTALISMO IDEOLÓGICO

Regino Pedroso es un poeta de ascendencia africana y china cuya voz se acerca conscientemente a la experiencia de la migración y la hibridez cultural. Poeta modernista en sus orígenes, luego poeta social que, a partir de 1933, indaga en sus dos orígenes étnicos para exponer las desigualdades e injusticias ligadas a su clase y raza(s). En 1955, con *El ciruelo de Yuan Pei Fu* se inicia en una poesía en la que se mezclan de manera muy personal los paisajes exóticos de sus orígenes modernistas, los rasgos de la filosofía clásica oriental como el taoísmo —poemas dialógicos en forma de preguntas y respuestas entre un maestro y su discípulo— y los elementos sociales e “ideológicos”. El interés de Pedroso por la poesía de temática obrera y su participación en la Liga Antiimperialista de Cuba (que en 1935 lo llevó a seis meses en prisión) muestran que su orientalismo está ligado a un proceso político y a una forma de “auto-orientalismo” (según Scherer 2016: 107): como Guillén con respecto a la herencia africana, Pedroso reinterpreta sus orígenes chinos con una finalidad social y política, tal y como podemos ver en su “Salutación a un camarada culí”:

[S]oy de tu misma raza, hombre amarillo; acaso
tuvimos por abuelo los mismos mandarines
venales, corrompidos,
aletargados bajo el nirvana del opio
en negra noche del pasado; [...]
Tú has despertado en mí lo que en mí hay de Asia,
pues yo vengo de allá en connubio con África:
dos grandes continentes destrozados, vencidos...
(Pedroso en Arias de la Canal 2004: 39)

En “El héroe de Tsing Tao”, el poema de 1955 recogido en la antología *Caribe oriental*, Pedroso utiliza esa forma de diálogo filosófico maestro-aprendiz para, valiéndose del humor (resultante de la distancia entre el discurso exaltado del maestro y la sensatez realista de los comentarios del discípulo), ensalzar a un héroe que no es épico sino un patriota de a pie, y cuyas heridas no son resultado de la lucha sino de una operación médica tras saltar un cercado, puesto que (moraleja de uso filosófico pero también político) “todo afán es batalla, / y a veces triunfo ha sido volar en la derrota” (Pedroso en Morejón/Dias 2018: 18).

En Pedroso encontramos un orientalismo en la “forma” del poema, que se desplaza hacia la redefinición de lo icónico revolucionario y comunista como en Guillén y, al mismo tiempo, atravesado por la interpretación de una experiencia e implicación personales⁷. Es decir, el emblema asiático “clásico” de tipo modernista se ha deslizado para dar cabida a un contenido que se explica por el proceso de “ideologización” de los escritores cubanos en torno a finales de los años 50 y los 60. Los imaginarios políticos, ideológicos y literarios de la isla quedan, por tanto, atravesados por el orientalismo al adoptarse, a mediados del siglo xx, una herencia cultural política “otra” dentro de la propia. Los nombres, las formas y las representaciones orientales se incorporan al archivo cubano y se reelaboran, por lo que no es de extrañar que, además de la celebración de la épica china comunista, en la poesía también exista una tendencia a deconstruir

⁷ Para Huei Lan Yen, esta autorrepresentación se relaciona con un doble proceso: apropiarse de las representaciones orientalistas para afirmar el carácter compuesto de las identidades y proponer un orientalismo alternativo al colonial e imperialista europeo que redefine, reconstruya y recree la identidad cultural cubana (2016: 52).

y contestar tales emblemas e imágenes desde la parodia grotesca y el cinismo transgresor, tal y como observamos, con otros procedimientos y otros lenguajes, en el “orientalismo *camp*” de Virgilio Piñera y Carlos A. Aguilera.

ORIENTALISMO *CAMP*

En el “Treno por la muerte del príncipe Fuminaro Konoye” Virgilio Piñera se vale de elementos orientalistas para tratar cuestiones tales como los conflictos del escritor (y del individuo) frente a la colectividad y la tradición y el alcance de la responsabilidad ética y moral del arte para proponer, como resultado de sus divagaciones existencialistas, una ruptura del binomio Oriente-Occidente, reflejo de Existencia-Esencia.

Para esta aproximación, Piñera coloca como protagonista del poema a un personaje complejo y paradójico: un japonés nacionalista y conservador educado en Europa, un político imperialista por reacción tanto al comunismo chino como a la militarización de su país. El “Treno”, escrito por Piñera durante su estancia en Buenos Aires a finales de 1946, aunque publicado más tarde⁸, escenifica el juicio a Fumimaro Konoye (o Konoe) como criminal de guerra, quien fuera tres veces primer ministro japonés y personaje señalado como responsable de la Guerra del Pacífico. El juicio real de Konoye nunca tuvo lugar pues, dos días antes de su celebración en 1945, este se suicidó al considerar que la acusación era intolerable para su orgullo nobiliario. Konoye pertenecía a una familia de tradición aristocrática, de ahí el título de “príncipe”, según algunas interpretaciones⁹, con su suicidio honorable a

⁸ Según anota Carlos A. Aguilera en su “Cronología de Virgilio Piñera”: “A fines de año aparece en *La Nación* su artículo ‘Los valores más jóvenes de la literatura cubana’, por el que cobra 80 dólares. Escribe el poema ‘Treno por la muerte del príncipe Fumimaro Konoye’ y el relato ‘El muñeco’, una parodia de Perón y a la postre de la relación caricatura-poder. La revista *Sur* no se atreverá a publicar este relato” (2005: 62).

⁹ “[U]nderstandably, Konoe’s pride as one of the most respected court nobles did not allow him to go through the trial as a war criminal conducted by the enemy he had just fought. [...] [T]here was, however, a more profound reason: his concern that his being at the court would surely put him into a situation in which he had to talk about the Supreme Command, suggesting the responsibility of the Emperor for the war. So, to Konoe, choosing death was a far more dignified act. It was his last service in defense of the Emperor” (Yamami 2006: 162).

modo de *seppuku*, evitó señalar al emperador como responsable último de sus decisiones políticas y militares.

El poema es una representación teatral de lo que podría haber sido ese juicio en forma de treno, es un lamento fúnebre cantado por un coro con acompañamiento musical. En el poema hablan y se mueven por “escena” diferentes personajes grotescos y absurdos: los jueces, el propio Konoye, un enano norteamericano con antorcha (¿trasunto bufonesco de la estatua de la Libertad?), también una especie de coro histriónico y esperpéntico que ríe apareciendo y reapareciendo en varias ocasiones:

Murmullos, toses enérgicas, arrullos y el volcán Sorullo,
cabezas de abundante pelo chocan contra cabezas calvas,
los jueces concluyen:
El príncipe Fuminaro Konoye no puede ser juzgado bajo
la forma de un telón de boca.

Grandes risas, estentóreas risas, risas a cataratas, risas
apocalípticas,
risas fosfóricas, risas hirvientes dicen: [...] (28).

Frente a la solemnidad del canto fúnebre y el juicio se presentan los gestos extravagantes y absurdos de estos personajes, que se mueven con poses poco naturales, casi como marionetas:

El príncipe lleva su mano izquierda a su talón derecho,
pone su mano derecha en su última vértebra cervical,
los ojos en las plantas de sus pies,
dirige su lengua al tope de sus cabellos ralos,
hunde el pulgar en su antebrazo marmóreo,
coloca el cuello en su ombligo,
y dice sí silbantemente (24).

También el lenguaje está lleno de onomatopeyas, aliteraciones y rimas entre rimbombantes y facilonas:

Déjame rayarte, raya, rayadamente
como tu leopardo pintado,

déjate rayar Caja, déjate Konoye en la calle
bajo una lluvia de metralla,
ya en la raya, con restallantes bayas,
seguido por diez mil ayas,
de la democracia metido en sus mallas,
déjame rayarte caja de tu mortaja
[...]

Les concedo que afirmen que soy príncipe,
y príncipe del Mikado,
que soy Fumimaro,
que soy Konoye por los cuatro costados,
que soy criminal y Criminal de Guerra,
que atenté contra la Democracia y contra el Estado de Ojaio [...] (30).

Es decir que, al estilo del teatro clásico japonés *kabuki*, las poses afectadas de los personajes del poema y sus voces resultan exageradas, llenas de efectos dramáticos en absoluto realistas. Además, si en el *kabuki* todos los actores —incluso aquellos que representan a personajes femeninos— son hombres, Piñera utiliza este aspecto en un juego con la mención soez y el doble sentido homoerótico:

Frotémonos, príncipe, para que se haga la luz,
frotémonos, príncipe, para que las tinieblas sean,
deje que me raye en sus riñones con la llama azulada,
mientras como arroz verde regado con orines,
déjeme, príncipe, futuro de tinieblas, futuro de animal
indiferente,
cancillería dormida, déjeme rascar sus pulmones,
yo puedo introducir una mariposa en su sangre,
puedo sacar un fosfoaminolípido de su vejiga [...] (26).

Organizado en torno a las intervenciones del coro, el poema es así una sucesión de escenas que recorren la vida del príncipe hasta su muerte (su transición desde el Ser hasta la Nada), durante las que Konoye se va transfigurando en los diferentes elementos que se anuncian al comienzo del poema: un fósforo, un caballo, un telón de boca, un sable, un veneno y un antepasado. En estas escenas domina lo histriónico y la parodia grotesca sobre un trasfondo

de caos, muerte y destrucción. Este culmina con la referencia al bombardeo de las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, donde se encarna el devastador triunfo del absurdo y de la Nada. Es decir, el poema-treno-representación teatral-*kabuki* se va construyendo para culminar artísticamente en la destrucción total del teatro, que estalla —como si fuera un “efecto” más— en forma de hongo atómico. Las bombas contradicen la admiración occidental proyectada en los delicados materiales de la japonería orientalista y ponen en evidencia las tensiones y contradicciones artísticas, morales e ideológicas de Occidente frente a Oriente, pues es precisamente el país que pretende juzgar a un criminal de guerra japonés el que arrasa con dos ciudades de la isla:

Ipso facto el teatro se viene abajo,
 pero se viene abajo como los teatros japoneses
 que no se vienen abajo sino hacia arriba;
 muy diferentemente de los teatros occidentales,
 los japoneses, hechos de ébano y laca,
 no levantan nubes de polvo,
 no sepultan a nadie entre sus escombros,
 sólo caen de abajo hacia arriba
 y reconozcamos que ya esto es bastante.
 [...]
 Ellos ganan la guerra y los japoneses desploman su teatro
 lo desploman alzándolo hacia las nubes,
 una interpretación muy asiática de la bomba atómica
 mirada por el ojo supremo del arte (38).

Para mostrar lo intrincado de estas cuestiones, Piñera se vale asimismo de otro personaje histórico homosexual, Oscar Wilde, presentado a lo largo del poema como antagonista de Konoye. Piñera hace mención a la traducción del príncipe en Oxford de *El alma del socialismo*, con “I have nothing to declare except my death” —que repite el “I have nothing to declare except my genius” del irlandés— y a la frase de *De Profundis* (“I must say that I ruined myself”) que Konoye subrayó en rojo en las horas anteriores a su muerte. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que *De Profundis* de Wilde constituye una confesión escrita en forma de carta desde la cárcel de Reading y un repaso minucioso del papel del artista y el arte en la sociedad, además de un acto

verbal público de contrición y redención equiparable al suicidio de Konoye. Piñera contrapone ambos juicios y declaraciones, las de Konoye y de Wilde, para que se reflejen recíprocamente, para poder mostrar así la complejidad de toda existencia y, por lo tanto, de las dificultades de establecer un juicio moral o histórico. Como individuo frente al momento de una muerte elegida, Fumimaro —personaje público, persona privada, representante de unos valores “externos” que le han impuesto sus “ancestros”— no puede ser juzgado. Esto es, dada la diversidad de los aspectos de su vida, sus sucesivos cambios y adaptaciones —haber sido caja, fósforo o telón de boca como si se tratara de una continua metamorfosis, tan propia de la mitología japonesa— no puede ser juzgado porque no existe una esencia, un núcleo o un yo inamovible: un tribunal estadounidense que se erija en representante de la Democracia lo hará desde la cortedad de su mojigatería moral, la misma que condenó al frívolo y mordaz Wilde que en la prisión en Reading escribió:

La verdad en el arte no tiene que ver con la relación entre la idea esencial y la existencia accidental; no es el parecido de la sombra y la forma, o de la forma en sí misma con lo que se refleja en espejo [...]. La verdad en el arte es la unidad de una cosa consigo misma: lo exterior convertido en expresión de lo interior, el alma hecha carne, el cuerpo animado por el espíritu (2016: 181).

ORIENTALISMOS DEL NO Y UN MAO BUFO

La reivindicación nihilista de Piñera —su negación de un sujeto coherente y de la posibilidad de un relato personal, nacional e histórico unitario (que luego reaparecerá en su concepto de “nadahistoria”¹⁰)— abre el cami-

¹⁰ “El sentimiento de la nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la nada a través de la cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc. supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble. Es así, que podría decirse de estos agentes de ellos son el ‘activo’ de la nada. Pero esa nada, surgida de ella misma, tan física como el nadasol que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las nadacosas, el nadarruido, la nadahistoria... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se llamaba el ‘pasivo’ de la Nada, y al cual no corresponde ‘activo’ alguno” (Piñera 2015: 70).

no a otras “poéticas del no” recogidas en la antología y que encuentran en ideas y conceptos orientales tales como la “impermanencia” budista, el “no-pensamiento” zen o el “vacío” trascendente una posibilidad de enunciación formal para manifestar cierta discrepancia o inconformismo con un estado de cosas¹¹. Así, en *Caribe Oriental*, lo que en Severo Sarduy es la constatación de lo impermanente, incompleto y transitorio, en Omar Pérez se vincula con la práctica del *wu-nien* zen para escapar a las demandas de la mente individual y del ego (“no pensar el pensamiento, pensar en el no pensar” a modo de *koan*)¹². Por último, en Sánchez Mejías la cuestión histórica (la historia como celofán que envuelve a los hechos y los coloca en ese “teatro de hielo” que recuerda a la muerte) encuentra en el resto —las huellas del monje, las “inadvertidas cenizas de cigarros”, el vuelo de los pájaros—, el vacío y el insignificante del gesto inútil (la escritura equiparada al rastrillar del monje sobre la grava del jardín zen) las únicas formas trascendentes que se dan a experimentar en lo cotidiano. Piñera y Sánchez Mejías proponen un desplazamiento geográfico, una reescritura de la relación entre realidad y representación, como sucede ya de manera explícita en Pedro Marqués de Armas para quien esa “Pequeña China” es una sinécdoque tanto de Cuba como del Barrio Chino, que deben ser leídos como un rollo de ideogramas manuscritos.

El poema de Piñera, además, es relevante porque inicia el juego con el archivo orientalista cubano que retornará cincuenta años más tarde en “Mao”,

¹¹ François Cheng refiere a ese vacío como a una realidad primordial y plena, estado originario hacia el cual debe tender todo ser, con entidad tanto nouménica como fenoménica que nutre todas las cosas y que es el lugar del cambio y punto de trascendencia hacia la unidad (2010: 70-82).

¹² D. T. Suzuki explica el concepto de *wu-nien* o práctica del no pensamiento: “The use of *wu-nien* however, in the sense of ‘unconsciousness’ and pregnant with a deep spiritual significance, as far as I can gather, begins with Hui-neng. *Wu-nien* is not here mere forgetfulness, or not remembering what one is doing; it is not a simple psychological term”. Y añade más adelante, citando al propio Hui-neng: “To be unconscious means to be innocent of the working of [a relative mind]. Not-abiding-anywhere is the original nature of a living being. [Consciousness as we perceive its working] moves ever forward, never halting in its progress through divisions of time as one thought succeeds another uninterruptedly” (Suzuki 1953: 31-34). El no pensamiento significa observar los pensamientos, no identificándose con aquello generado por la mente como si existieran más allá de ella y como modo de acceder al zen.

en la parodia metaliteraria de Carlos A. Aguilera. Al igual que en el “Treno” de Piñera, en “Mao” el referente oriental no es sino un icono *kitsch* irónico, un símbolo que se utiliza para salir de las convenciones de determinadas poéticas. Entre la diversión y un gesto, que no quiere estancarse en el poema escrito, sino que llega a adquirir su verdadero valor en el recitado, “Mao” denuncia el borrado, consecuencia del cliché ideológico y de la retórica estatal que ha llevado a que perdure solo una mera burocracia artificial, un discurso vacío que paradójicamente encubre una violencia real sobre los cuerpos. Esa enunciación vacua se expresa a través de un ritmo repetitivo y como de declamación, de las insistencias en determinados grupos gramaticales, duplicaciones y anáforas que son caricatura de los recursos empleados en la oratoria política totalitaria:

entre gorrión *vientreamarillo* que cae y gorrión *vientreamarillo*
 que *novuela*
 como definió sonrientemente el economista Mao
 y como dijo: “Allí, mátenlos...”
 señalando un espacio compacto y ligero como ese *noúnico*
 gorrión
vientreamarillo
 devenido ahora en el “asqueroso gorrión *vientreamarillo*” o
 en el “poco
 ecológico gorrión
vientreamarillo”
 enemigo radical de / y enemigo radical hasta—
 que destruye el campo: “la economía burocrática del arroz”
 y destroza el campo: “la economía burocrática de la ideología” (78).

La parodia es un pequeño gesto verbal, el deslizamiento en el uso de “casi” o de “pequeña” (casi totalitaria, un tono casi *dialektik*, manipulación pequeña de la historia), la deformación satírica de las palabras (*aorden*, *unso-* *losetido*) y el gesto del Líder Supremo que golpea enojado una mesa.

El poema de Aguilera toma como punto de partida la operación de exterminio de gorriones promovida por Mao como parte de la “Campaña de las Cuatro Plagas” que, en el marco de las medidas conocidas como Gran Salto Adelante (1958-1961), contemporáneas por tanto a la Revolución cubana,

propondría a proteger las cosechas, fomentando así la producción agrícola estatal, un paso hacia la economía industrial en China. El exterminio de estas aves con los métodos más brutales y diversos terminó en un desequilibrio ecológico que contribuyó a la Gran hambruna china con sus decenas de millones de muertos. El tema del poema contrasta, pues, con su tono juguetón y bufo, antipoético, como denotan los diminutivos (cerebritito, patitas, padrecito Mao) y las rimas infantiles (huecashuecasbarruecas), que chocan con la inclusión de expresiones latinas (*corpus intellectualis*), conceptos económicos (plusvalía), filosóficos (“lo real”) y otros centrales a la ideología comunista clásica rusa (maodemokratik, feudohistoria, dialektik). Aguilera incluye en él todo tipo de materiales, voces y escrituras, incluidos dos caracteres chinos procedentes del canto LXVIII de Pound y cuyas transcripciones fonéticas incluye a continuación (*ch'ing ming* o *zhenming*). Esos dos signos que se destacan en la página de manera gráfica, apuntarían, por una parte, a la anomalía del poder que ordena, su lenguaje no inteligible para aquellos a los que se dirige y, por otra, a una reescritura política de los discursos cuya base se encuentra en la apropiación confuciana de Pound¹³. La norma de una identificación social correcta que Pound reescribía como prescripción de un uso preciso del lenguaje, en Aguilera ilustra el mandato político para una diferenciación binaria y reduccionista: los que están a favor o los que están en contra, plusvalía y tradición de la espiga frente a plusvalía y tradición del arroz.

Bajo esa apariencia lúdica, el poema logra convocar el horror que entraña la construcción del poder, gráficamente marcado por los cortes y saltos de espacios blancos en los versos que evidencian las supresiones y los silenciamientos de un discurso, todo lo que no se llega a decir o no se puede decir completo. “Mao” se estructura a partir de la repetición en distintos niveles

¹³ “In the original text of *The Analects* 13.3, *zhengming* is an ancient, feudal doctrine commanding that each person must have a social name and standing. These markers of identification are in turn associated with the person’s responsibilities and duties. It also outlines the ramifications of failing to respect the doctrine’s tenets, which become the foundation and principles for the country to follow. [...] Pound’s version redefines the *ming* or ‘names’ as ‘precise terminology’. In this way, he reduces the feudal implications and focuses on the linguistic aspects of the *zhengming* doctrine. *Zhengming* becomes the call for the necessity of clarity, precision, and explicitness in language” (Su 2018: s.p.).

—gráficos, sintácticos, discursivos— de la violencia, porque en el Estado totalitario la agresión represiva se contiene a sí misma en diferentes niveles —desde el exterminio de los gorriones hasta el exterminio de obreros. Lo simbólico (la historia) y lo real (el asesinato de animales y de personas) encuentran su correspondencia el uno en el otro:

si un obrero marcha con extensidad: elimínenlo
si un obrero marcha con intensidad: rostros sudorosos con 1 chancro de sentido (82).

Esa es la naturaleza del poder y así es como se construye, de modo que no hay narración histórica ni tradición sin la eliminación de aspectos o individuos “sobrantes”; la actuación de la censura y la violencia crea una historia unívoca y una tradición sin discordancias de la que también forma parte el hecho literario:

entre tradición y nosentido: generador de violencia y aorden
generador de nohistoria y saloncitos literarios con escritores sinsentido (82).

Aguilera propone una aproximación no histórica a los hechos y una entrada en la literatura que trabaja con el archivo histórico y literario en torno a la violencia, el terror y el totalitarismo. Del mismo modo que la parodia de Piñera se situaba en el centro de una exploración a los mecanismos del poder y Sánchez Mejías proponía para ello una salida del relato histórico, la caricatura de Aguilera exhibe el funcionamiento del terror y sus diversos rostros, incluidos aquellos del cartón-piedra de la propaganda. Aquí Mao es entonces una máscara irónica más que un “otro”, un emblema ideológico vaciado, un símbolo que remite al Mal como sistema organizado.

Más aún, como el paisaje centroeuropeo en *Discurso de la madre muerta*, el tiempo y el espacio ruso-eslavo en *El imperio Oblómov* y China en *Teoría del alma china*, Aguilera descompone el espacio “nacional”, la idea de un archivo literario doméstico homogéneo que debe leerse desde lugares comunes predeterminados¹⁴. Por todo ello, su imaginario oriental no es propiamente

¹⁴ “De todas las cosas que giran alrededor de la literatura, una de las cosas que más confunde a los que nos ocupamos de ella es la del nacionalismo, la superposición inscripción-

orientalista sino un mecanismo retórico, una propuesta de un lugar dinámico y cambiante para poder indagar en el archivo institucional y transgredir y renovar de manera lúdica e imaginativa, con otras influencias y otros modos (no solo literarios), una tradición que es forma estética y norma ideológica anquilosada, tal y como señala en *Teoría de la transfiguración*:

Maquinaria que por supuesto cada uno echa a andar desde su propio imaginario y [...] funciona desde lo esclavo, lo grotesco, lo doméstico, lo paródico, lo estético, lo neobarroco, lo cursi, lo possoviético o lo zoofráctico. Es decir, desde ese lugar donde la mala crítica y las malas editoriales no esperan encontrar eso que ellos llaman “escritor cubano” (Aguilera 2020: 16).

Su ruptura opera hacia dentro y hacia fuera, hacia el archivo detenido de la imaginación literaria pero también hacia las lecturas de una disidencia atrofiada, donde el “escritor cubano” resulta una especie de exótico o de reliquia lacada para la intelectualidad occidental.

Podemos entonces concluir que estas fugas de un orientalismo desterritorializado (Piñera, Sánchez Mejías, Marqués de Armas, Aguilera...) construyen un relato y un lugar de enunciación alternativos. Este posee una tradición reconocida y, recopilada en una publicación cartonera, existe al margen de las publicaciones oficiales cubanas y de las lecturas nostálgicas de un exotismo ideológico que han hecho de Cuba una marca publicitaria.

ORIENTALISMO CARTONERO

¿Qué efectos puede tener en la lectura la circulación de un libro-objeto cartonero bordado que además se presenta explícitamente como el catálogo de una estética “orientalista”? La denominación de “editoriales cartoneras” surge en Argentina tras la crisis de 2001 como proyectos editoriales de libros

propiedad-lugar. Al punto que si leemos, por ejemplo, un texto que se desarrolle en Cuba, solemos pensarlo a *grosso modo* como un texto sobre Cuba (sobre el complejo Cuba, el atractor Cuba, la Cuba privada), y no como un texto sobre su Lección, su producción de esquizoimaginarios, de diagramas íntimos, de falsedades. [...] La escritura, la buena, siempre es cínica. Y bizca. Da en un lugar diferente al que pensábamos” (Aguilera 2020: 13).

autoproducidos, de elaboración artesanal con cartón descartado y recolectado en las calles. Pretenden llegar a un número amplio de lectores a unos precios asequibles, una iniciativa que resuena con el mundo editorial cubano de los años 80 y los 90, donde para hacer circular algunos textos al margen de las instituciones culturales, se los trasladaba a publicaciones autoeditadas y sin derechos de autor. Si en la Argentina Eloísa Cartonera se ganó un merecido reconocimiento, mucho antes hubo una tradición de editoriales o publicaciones similares en Cuba, que jugaron un importante papel en los años de la escasez. Así, Ediciones Vigía en Matanzas, fundada en 1985, elaboró con hojas de papel café obtenidas de las carnicerías, papel, hilo, tela, flores secas y otros materiales libros hechos a mano que se proponían como objetos estéticos. También en 1989 Ismos Ediciones, iniciativa de Radamés Molina, creó libros con cubiertas hechas de cartones de una pastelería céntrica de El Vedado, publicando textos de escritores como Juan Carlos Flores. *Azo-teas* (fundada por Reina María Rodríguez) circuló como fotocopias por La Habana en la década de 1990. La revista *Diáspora(s)* (fundada por Rolando Sánchez Mejías y Carlos A. Aguilera) operaba de la misma manera y lo hacía además desde un gesto performativo para fugarse del control del Estado. Otro ejemplo de publicación precaria fue la revista-collage *P-350* en 2009 de Yornel Martínez Elías y Omar Pérez, una revista de seis páginas donde *P-350* se refiere al soporte, sacos de cemento sobre los que puede leerse “Portland P350”.

Resulta interesante pensar entonces que Idalia Morejón, activa en la recuperación de los archivos de las revistas de los años 80 como *Naranja dulce*, continúa el impulso de estas publicaciones añadiéndoles un nuevo desvío, esta vez hacia el exterior, al hacer que la antología de *Caribe oriental* aparezca en Malha Fina, una cartonera en la que los estudiantes de Letras de la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de la Universidade de São Paulo son los encargados de la selección, traducción, edición y producción de los textos. En la antología vuelven a aparecer muchos de los autores que participaron en esas publicaciones precarias cubanas, lo que reúne y compone un archivo que hasta el momento estaba disperso y fragmentario. De esta manera, podemos afirmar que los textos orientalistas recogidos en *Caribe oriental* constituyen el último de los desplazamientos del orientalismo cubano: llevar ese archivo a Brasil les da una continuidad a esas iniciativas de

publicación precaria, un lugar para afirmar su existencia desterritorializada como el cartón que adquiere un nuevo uso como libro, ese archivo sirve para volver a pensar y poner en juego la cuestión siempre recurrente de los “sures globales”.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Carlos A. (2020): “Teoría de la transficción”. En: Aguilera, Carlos A. (ed.): *Teoría de la transficción: narrativa(s) cubana(s) del siglo XXI*. Madrid: Hypermedia, pp. 9-18.
- (2005): “Cronología de Virgilio Piñera”. En: *Revista Tsé-tsé*, 17, pp. 60-69.
- ARIAS DE LA CANAL, Fredo (ed.) (2004): *Antología de la Poesía Cósmica de Regino Pedroso*. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- CHENG, François (2010): *Vacío y plenitud*, trad. de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont. Madrid: Siruela.
- DIAS ALVES DE SOUZA, Pacelli (2018): “Prólogo”. En: Morejón Arnaiz, Idalia/Dias Alves de Souza, Pacelli (eds.): *Caribe oriental: antología de poesía cubana orientalista*. São Paulo: FFLCH-USP, pp. 6-9.
- GARBATZKY, Irina (2016): “Teorías del archivo, formas de la huida: sobre *Teoría del alma china* de Carlos A. Aguilera”. En: *Acta Literaria*, 53, pp. 77-93.
- GUANCHE, Ángel (2020): *Componentes étnicos de la nación cubana*. Hebei: Universidad de Estudios Internacionales de Hebei.
- GUILLÉN, Nicolás (1947): *El son entero. Suma poética 1929-1946*. Buenos Aires: Pleamar.
- HUEI, Lan Yen (2016): *Toma y daca: transculturación y presencia de escritores chino-latinoamericanos*. West Lafayette: Purdue University Press.
- KUSHIGIAN, Julia (1991): *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: in Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- LÓPEZ, Kathleen (2013): *Chinese Cubans. A Transnational History*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- LÓPEZ-CALVO, Ignacio (2008): *Imaging the Chinese in Cuban Literature and Culture*. Gainesville: University Press of Florida.
- MOREJÓN ARNAIZ, Idalia/SOUSA, Pacelli Dias Alves de (2018): *Caribe Oriental. Antología*. “El jarrón” de Nicolás Guillén, pp. 20-21, trad. Caroline Costa Pereira; Regino Pedroso: “El héroe de Tsing Tao”, pp. 16-19, trad. Ramiro Caggiano Blanco y Yedda Blanco; “Treno por la muerte del príncipe Fumimaro Konoye

- de Virgilio Piñera, pp. 24-41, trad. Pacelli Dias Alves de Sousa; “Mao” de Carlos A. Aguilera, pp. 78-85, trad. Robson Hasmann y Ramiro Caggiano Blanco. São Paulo: FFLCH-USP.
- PIÑERA, Virgilio (2015): *Ensayos selectos*, Areta Marigó, Gema (ed.): Madrid: Verbum.
- RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio (2018): “Huellas chinas en obras literarias cubanas”. En: Número especial “Asia en América Latina”, Kim Beauchesne/Koichi Hagimoto/Ineke Phaf-Rheinberger (eds.): *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 87, pp. 227-246.
- SAID, Edward W. (2008): *Orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo.
- SCHERER, Frank F. (2016): “De ‘indio’ a ‘chino’: una arqueología del discurso orientalista en Cuba”. En: *Espacios transnacionales. Revista Latinoamericana-europea de Pensamiento y Acción Social*, 4, 7, pp. 98-109.
- SILVA, Guadalupe (2021): “*Teoría del alma china* de Carlos A. Aguilera: un viaje al interior del artefacto totalitario”. En: Manzoni, Celina (ed.): *Configuraciones del trópico: urdimbres y debates en la cultura caribeña*. Buenos Aires: Katatay, pp. 151-170.
- SU, Yi-Kuan (2018). “Pound’s Translations of Confucius”. *The Literary Encyclopedia*, 26 de enero de 2018. En: <<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=19500>> [29/11/2020].
- SUZUKI, D. T. (1953): *Essays on Zen Buddhism (Third series)*. Londres: Rider.
- VV.AA. (1961): Dossier “China en marcha”. En: *Lunes de Revolución*, 29 de mayo, suplemento número 108.
- WILDE, Oscar (2016): *De profundis y otros escritos de la cárcel*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- YAMAMI, Kazuo (2006): *Konoe Fumimaro and the Failure of Peace in Japan 1937-1941*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland.
- ZHEN, Yang/GUANCHE, Ángel (2020): *China-América Latina y el Caribe. Memoria, actualidad y perspectiva*. Hebei: Universidad de Estudios Internacionales de Hebei.

