

“Esto no es un emigrado que retorna”: sobre la representación del regreso¹

————• Por Iraida H. López •————



En mayo de 2015 la película *Regreso a Ítaca* se exhibió por primera vez en La Habana en una muestra de cine francés, después de haber sido retirada del Festival de Cine Latinoamericano en diciembre de 2014. El largometraje de Laurent Cantet, basado parcialmente en *La novela de mi vida*, que Leonardo Padura diera a conocer en 2002, gira alrededor del retorno de un escritor que se vio obligado a abandonar la Isla a raíz de una escaramuza. Amadeo, el protagonista, se siente castrado en su profesión una vez que asume el destierro. Al volver de visita dieciséis años más tarde, se reúne con viejos amigos en una azotea de la ciudad a rememorar el pasado, un pasado henchido de un futuro prometedor, pero finalmente frustrado por las circunstancias históricas que condujeron al desplome del campo socialista y a la subsiguiente eliminación de los subsidios a la economía cubana. Los amigos de Amadeo, extenuados por la crisis y sus secuelas, confiesan sus ilusiones perdidas mientras que aluden a los subterfugios, no siempre pundonorosos, a los cuales recurren muchos cubanos para mantenerse a flote.

A contrapelo de la distopía reinante entre sus amigos y al deseo de fuga que algunos albergan, Amadeo insiste obstinadamente en el regreso definitivo y permanente. Fuera de Cuba no le es posible dedicarse al oficio de escritor que le otorga sentido a su vida; porfía en que solo en su terruño puede desarrollarse como tal. Este retrato del sujeto nacional que requiere de Cuba como musa vital e imprescindible para la inspiración, un sujeto que se malogra fuera de sus márgenes, marca lo que podríamos calificar como un retroceso en el imaginario cubano sobre los desplazamientos y sobre aproximaciones a sujetos diaspóricos. Al mismo tiempo, Amadeo no concibe el viaje en ambas direcciones y tampoco en este terreno se encuentra al día: en Cuba ya es posible no circunscribirse al

pasaje en una sola dirección. La fatal combinación de la castración simbólica y el rechazo al viaje contribuye a hacer de *Regreso a Ítaca* una cinta de cierto modo anacrónica que responde a perspectivas arraigadas. La representación del sujeto incapaz de sobrevivir más allá de sus fronteras, la cual no es “ni consciente ni inconsciente” por parte de los cineastas, es el producto de un “juego social” que se adquiere a través de la socialización y la participación en el entorno —como apunta Dunja Fehimovic siguiendo fructíferamente las pautas de Bourdieu y otros en su estudio sobre el cine cubano (p. 6).

Por el contrario, la tendencia que se ha manifestado, aun incipientemente, en la producción cultural cubana más reciente es hacia el viaje de ida y vuelta, a pensar en el punto de partida y el destino como inestables e indeterminados. En contraste con la imposibilidad del viaje de regreso hasta hace poco más de dos años, la movilidad adquirida últimamente permite articular otros discursos de desplazamientos y valorarlos de manera positiva. No se trata de descartar otras opciones legítimas, como la de permanecer en la patria o en el exilio, sino de explorar las implicaciones de los nuevos retos que emergen de la coyuntura actual, en estrecha relación con el transnacionalismo o la translocalidad, la globalización y la desterritorialización. Aquí propongo la metáfora del bumerán para evocar los viajes en más de una dirección, los cuales dan lugar a estéticas de cambio y apertura. Con el término de estética aludo a lo que van absorbiendo y asimilando los viajeros en su trayectoria, incorporando diversos elementos a su visión del mundo. Lo que me permite acuñar la frase es el modo en que conciben y representan la ida y la vuelta algunos artistas y músicos de las últimas hornadas, quienes han tomado distancia de nociones duras como la oposición, el exilio y el nacionalismo estrecho.



Veamos dos ejemplos contrastantes. La canción de Willy Chirino “Nuestro día (ya viene llegando)” adopta la posición del sujeto expuesto a la ideología del enclave cubano-americano durante la Guerra Fría. Proclama en esta canción lanzada tras la disolución de la Unión Soviética que anduvo “[h]uyéndole a la hoz y al verde olivo, corriendo de esa absurda ideología, pues nunca quise ser aperitivo del odio, del rencor y la apatía”. El sujeto que canta admite su nostalgia y ansía regresar, varias décadas después de su salida, a una Cuba que está a punto de volver al redil de naciones democráticas después de haber experimentado con el cambio radical: “Ya viene llegando. Ya todo el mundo lo está esperando. Ya viene llegando. Ay, Cuba hermosa y primorosa. Ya viene llegando. Porque somos un pueblo que va cantando. Ya viene llegando. Quiero ver volar mi bandera, Cuba nos espera”. Y el final constituye un canto enaltecido a la libertad: “Nicaragua, ¡libre!; Colombia, ¡libre!; Hungría, ¡libre!; Checoslovaquia, ¡libre!; Rumanía, ¡libre!; Alemania Oriental, ¡libre!; Cuba, ¡libre!”. La canción celebra la reconquista de Cuba para la democracia liberal.

No debe extrañar que haya marcadas diferencias entre la canción de Chirino, de un álbum de 1991, y esta otra de 2006, “En casa”, de Raúl Paz². En la canción de Paz los problemas personales e íntimos relativos a la memoria, el placer y los temores son más importantes que los que se destacan en la de Chirino. Importante asimismo es la ausencia de una ruptura longeva que causa discontinuidad en la peripecia vital y una diferencia notable entre lo que fue y lo que es. Por ello, el estribillo afirma que “nada mejor que volver a casa, nada mejor que volverte a ver, recuerdos nuevos y for-

mas claras, que se confunden con lo que fue”. No se trata de exaltar el regreso (o la salida) ignorando sus complejidades, sino de valorar la opción de ir y venir, la cual, dicho sea de paso, le aporta beneficios prácticos al artista. La salida y el retorno son casi equivalentes; ambos provocan dolor: “Volver, volver, volver, suele pasarse tan de prisa que dolerá también”. El mismo Paz señaló en una entrevista, refiriéndose a sí mismo y a otros artistas de su generación: “nosotros eliminamos de cierta manera el incongruente término de salida definitiva” (Silot Bravo). El músico entra y sale de Cuba con aparente facilidad y, junto a Descemer Bueno y otros artistas que gozan de una gran popularidad, ha sido uno de los promotores de los conciertos de “Havanization” celebrados en Toulouse (2011), La Habana (2011), Miami (2012) y Nueva York (2012).

Sin duda, este y otros músicos de su promoción han terminado de derribar los remanentes muros erigidos antes de los noventa y esbozan, con la hibridez de sus ritmos, si no de su propia subjetividad, una estética del bumerán a la que contribuyen, con toda seguridad, las ventajas que derivan estos artistas de su conexión estrecha con una isla que inesperadamente se ha puesto muy de moda. Algunos comentan que los mismos no recibirían la misma atención del público y de la crítica si se mantuvieran en el exilio y que ello los empuja a optar por el retorno temporal o definitivo. Volveré sobre la frase hacia el final del ensayo.

Ha habido que recorrer un largo trecho para llegar a este momento de mayor fluidez. El regreso puede ser arduo y tortuoso, como han sopesado los críticos en este campo de estudios que sobre los retornos ha ido expandiéndose. Juan Flores, autor de *The*

Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning (2009), quien examina el impacto del capital cultural que traen como equipaje los retornados de la clase trabajadora, sobre todo a Puerto Rico, acota que la recepción en el país de origen puede dar lugar a “emociones intensas”. El “rechazo y el resentimiento alternan con la aceptación y la inclusión... [al que retorna] se le sirve un plato en la mesa, pero no sin un sentimiento persistente de malestar y sospecha” (p. 45, traducción nuestra). Por su parte, Anders H. Steffanson, quien ha estudiado el retorno en una variedad de países, hace más de una referencia al sin número de tensiones que afloran por ambos lados. Apunta incluso a una “re-diasporización” o un insilio que pueden experimentar los que regresan al país de origen al toparse con barreras objetivas o subjetivas para reinsertarse en sus antiguos lares (p. 10). Hay que reconocer que los cambios ocasionados por el tiempo tanto en los sitios de origen como en las personas emigradas pueden acarrear tiranteces variopintas. El exiliado o el emigrado puede que insista en regresar para subsanar la herida ocasionada por la partida. Y aunque esté dictaminado a fracasar en su objetivo, el retorno al país natal completa el círculo, pues el gesto persigue la distensión.

Los dilemas, tanto desde la perspectiva del que se fue como desde el punto de vista del que se quedó, son palpables, pero en el caso de Cuba no siempre han tenido el mismo peso ni han afectado por igual los viajes de regreso. Como es sabido, Cuba ha tenido una historia de éxodos marcada por la política, de modo muy particular, y caracterizada por olas migratorias que se distinguen entre sí por haber ocurrido en diferentes periodos históricos. ¿Cuál ha sido el efecto de tal peso en los diversos hitos del retorno? Con contadas excepciones, el exilio se volvió invisible al principio. Los que se iban “abandonaban” su patria para siempre. No había regreso posible y los que permanecían en la Isla se abocaban a la construcción de una nueva sociedad sin las rémoras de aquellos que se marchaban, ahora proscritos de su seno. En algún que otro relato previo a los ochenta aparece la figura caricaturesca del exiliado, invariablemente retratado bajo una luz desfavorable. Después de todo, la aspiración de la mayoría de los exiliados era regresar a Cuba una vez que cayera el gobierno revolucionario, objetivo al que respondían los sabotajes e intervenciones militares en los que ciertos grupos minoritarios participaron activa y abiertamente. En la implacable retórica maniquea de aquellos años, no había cabida para ambos bandos. En momentos en que las instancias estatales cubanas exigían la colaboración y supeditación del escritor a proyectos promisorios de liberación nacional, estos personajes devenían estereotipos.

Hacia fines de los 70 se produjo un hecho histórico que cambiaría el panorama de las relaciones entre la Isla y la diáspora. En noviembre y diciembre de 1978 se entabla un diálogo entre personas representativas del exilio y el gobierno cubano. Uno de los logros de ese contacto oficial fue el reinicio de los vuelos entre Cuba y los Estados Unidos que hicieron posible por primera vez la visita de miembros de la comunidad. Con algunas interrupciones notables que respondieron a móviles políticos, la opción de la vuelta temporal se ha mantenido hasta el día de hoy, cuando las relaciones entre los dos países se han restablecido. Dada la visibilidad que de repente obtuvieron, los visitantes pronto se convertirían en personajes de películas populares como *Lejanía* (1985), de Jesús Díaz, y *Reina y Rey* (1994), de Julio García Espinosa. Ambas demuestran que, pese a la apertura y al cambio de códigos lingüísticos, el recelo hacia el exiliado estaba lejos de haberse disipado. Al visitante no se le negaría su cubanidad, condición genérica compartida por los nacidos y criados en Cuba, pero sí su cubanía, que nos remite al ámbito de la conciencia, potenciando la identificación con la lucha por la soberanía de la nación.³ El cambio de retórica no podía borrar de un plumazo la historia anterior, la que dio lugar al *habitus* anticipado por Pierre Bourdieu. Recordemos que, para el filósofo francés, el *habitus* asegura la continuidad de experiencias pasadas, incluyendo percepciones, acciones y pensamientos, todas las cuales determinan que las prácticas se reproduzcan casi por sí solas.⁴

Tanto en una como en otra cinta los exiliados son seres movidos por el más bajo interés y dispuestos a manipular la situación a su antojo. *Lejanía*, por ejemplo, trata de una madre que regresa años después de haber abandonado a su hijo adolescente, tratando de congraciarse con él. Viene cargada de artículos de consumo, imposibles de conseguir en el mercado nacional, con la esperanza de que la ayuden a allanar el terreno. En *Reina y Rey* la que regresa es la ex-propietaria de una cómoda casa en la que vive la sirvienta que años atrás allí dejó como custodia. Lo que pretende es persuadir a esta pobre mujer de que emigre, pues la necesita del otro lado para que siga desempeñando el papel de antaño. En ninguna de las dos películas, en las que participan personajes más matizados y ambiguos, las exiliadas salen airoas, y la imagen proyectada en ese medio, que llega a multitudinarias audiencias, reafirma la pésima fama del exilio.⁵ Si por un lado les abrían las puertas, por el otro les ponían zancadillas. En el plano oficial, el exilio era ahora la comunidad cubana en el exterior. A nivel popular, los gusanos se habían transformado en mariposas. Pero en el cine, a escala alegórica, la metamorfosis era di-

fácil de constatar. El mismo no lograría exorcizar la fatalidad que había dejado la fuga.

El exilio, no obstante, era heterogéneo. A principios de los años 70, previo a la reanudación de los vuelos, empieza a llegar a la Isla, de la otra orilla, algún que otro cubano de distinto signo. Entre los que se destacan en este grupo estaba la multifacética Lourdes Casal, activista, poeta, narradora y académica, promotora de organizaciones a favor del diálogo como la Brigada Antonio Maceo. La primera visita de esta Brigada, compuesta de 55 jóvenes de la generación posterior a la del exilio, en diciembre de 1977, marcó un parteaguas y contribuyó a la transigencia posterior. Fue el grupo más numeroso de cubanos en desembarcar en Cuba desde Playa Girón, y una prueba fehaciente de que la comunidad cubana en los Estados Unidos distaba mucho de ser monolítica. Esta visita inspiró por lo menos tres obras testimoniales: el documental *55 hermanos* (1978), de Jesús Díaz, *De la patria y el exilio* (1979), libro de testimonios editado por el mismo autor, y *Contra viento y marea* (1978), del Grupo Areíto, las cuales probablemente sean las que con más seriedad y sensatez se hayan acercado al regreso de esta generación llamada “del guion”, “1.5” o “uno y medio”, que nació en Cuba pero se educó en los Estados Unidos.⁶ Pero ni el documental ni el testimonio son géneros que gocen de una gran popularidad y la representación de esta cohorte está menos lograda en obras de mayor audiencia. Algunos aparecen como personajes de ficción en el drama *Weekend en Bahía* (1987), de Alberto Pedro Torriente, y, en especial, en el largometraje *Miel para Oshún* (2001), de Humberto Solás, para mencionar solo dos de las obras más conocidas.

Si la generación anterior debía purgar el pecado de haber optado por el destierro, esta era redimible por no haber tomado ella misma la decisión de partir y, en efecto, los personajes que la representan no exhiben el mismo lastre. A pesar de ello, esos jóvenes conllevan el reto del sujeto que, sin ser extranjero, no es del todo nativo. A la vez que exigen el regreso a “su patria”, puede que lo hagan en un español proveniente de alguna zona de contacto con lenguas, hábitos y costumbres de allende el mar que van dejando una huella indeleble y que los torna diferentes. Por su peculiaridad, los representan como confundidos, desorientados y desasidos. En las obras cubanas mencionadas, o los condenan por este motivo o los exhortan a que se liberen de la contaminación, purificándose. Vemos entonces que la protagonista de *Weekend en Bahía* recurre a frases en inglés que su antiguo novio no comprende. Se comporta de manera errática y es adicta a la marihuana. Al final del reencuentro fallido entre los dos personajes, el muchacho llega a

la conclusión de que es un craso error irse de Cuba. Su breve interacción con la emigrada le ha servido de lección para no arriesgarse y desarraigarse. No le cabe duda de que hay que evitar a toda costa la partida.

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

Debido al desafío de representar al “otro” que se ha ido, los momentos mejor logrados de la representación en el cine son, paradójicamente, aquellos en los que el encuentro entre los de afuera y los de adentro queda diferido. Esta es una estrategia narrativa que han adoptado varios escritores y cineastas que exploran el regreso, anticipándose al mismo. Es decir, que aunque se anuncia la llegada del que vuelve, al personaje solamente se le evoca: no sale a escena o lo que sale es su imagen cuidadosamente contenida en fotografías o vídeo. Ejemplifican esta corriente el mediometraje *Vídeo de familia* (2001), de Humberto Padrón, y “Laura”, uno de los segmentos de *Mujer transparente* (1990), dirigido por Ana Rodríguez.⁷

En el primero se entrecruzan el tema de la emigración y el de la homosexualidad, por cuanto lo que presenciamos es el “sexilio” de un joven que presuntamente abandonó la Isla en busca de un ambiente más propicio para ser fiel a sí mismo.⁸ La familia que dejó atrás incluye al padre, un viejo comunista intransigente y dogmático que recién está por descubrir la identidad sexual de su hijo. Lo que sucede ante los ojos del espectador es la acción captada en un vídeo que un amigo de la familia (y pareja del joven exiliado) está grabando en el momento en que celebran una fiesta cuyas provisiones han sido posibles, irónicamente, gracias a las remesas que manda el hijo. El padre reacciona encolerizado ante el descubrimiento y todavía no se ha apaciguado del todo cuando termina la acción y se añaden al final algunas fotos de la familia tomadas durante una visita posterior del joven al hogar. Las facciones y gestos del padre delatan



su incomodidad y ambivalencia ante la presencia del hijo gay, pero a pesar de ello aparece a su lado en una foto reveladora. Al recurrir a este medio puramente visual, se evita una posible confrontación entre padre e hijo y el retornado pasa a ocupar un lugar más o menos tolerado en el imaginario paterno.

El capítulo de *Mujer transparente* asimismo recurre a la fotografía para sugerir el reencuentro, evadiendo los escollos de la representación sonora. En medio de las numerosas tensiones que suscitaron los viajes de la comunidad cubano-americana en la década de los 80, una cubana se dirige al hotel reservado para alojar a los que vuelven a encontrarse con una amiga del pre-universitario, quien ha regresado de visita. El pasado común se explicita a través de fotografías y canciones de los 60, así como de fragmentos de cartas que las amigas se han cruzado en el intervalo. Cada una ha tomado por senderos tan disímiles que el espectador se pregunta sobre el posible desenlace. Pero la película cierra con una de las últimas fotografías tomadas antes de la separación, que muestra a las amigas enlazadas en un fraternal abrazo. Como en *Video de familia*, la foto con la que cierra “Laura” sugiere un final feliz y, al hacerlo, se sitúa en el límite del *habitus* descrito por Bourdieu, el cual excluye, por su propia lógica, comportamientos que resultan incompatibles con las prácticas al uso (p. 56). Estos dos ejemplos ilustran, aunque sea en el plano simbólico, la reunificación a la que anhelan muchos cubanos de fuera

y dentro de Cuba. Sin embargo, en la representación de esta y otras generaciones de exiliados o emigrados sucede como con la pipa de Magritte. Podrá escamotear la realidad, pero no importa: el saldo final es un desfile de imágenes mutiladas ya sea porque les falta la voz, un componente de su subjetividad o la dignidad inherente al ser humano.⁹ Esto no es el emigrado que retorna.

No se trata de que no haya habido cierta evolución. Si el primer exilio fue condenado al vacío, el viaje y el emigrado han adquirido carta de ciudadanía en la literatura y la cultura cubana post-soviéticas y hoy en día se pasean por doquier en los productos culturales. Pero de pronto estrenan una cinta como *Regreso a Ítaca*, que pareciera dar marcha atrás en el largo camino por alcanzar una imagen más equilibrada, y uno no puede dejar de preguntarse cuáles son las causas de los pertinaces tropiezos en la representación del emigrado que retorna. ¿A qué se deben los persistentes obstáculos? Mucho les debemos a la historia y la política de las pasadas décadas, la cual cultivó la discordia y la aprensión y que además prohibió, de uno y otro lado, la comunicación necesaria para un mejor entendimiento. Con pocas excepciones, los gobiernos de los Estados Unidos hicieron todo lo posible por evitar el contacto hasta muy recientemente, mientras que por el lado cubano no es hasta enero de 2013 que se adopta una ley migratoria que contempla la salida y el regreso. Otra parte proviene del recelo y

la desconfianza de países de la región, incluida Cuba, hacia los que abandonan su tierra. Este es un desafío al que aluden Lois Parkinson Zamora en su libro *The Usable Past* y Jorge Fornet en *El 71: anatomía de una crisis*. Nuestros países fustigan a los que se van. O quizás esta dificultad sea una demostración de la inviabilidad del retorno. Todo ello favorece la creación de un *habitus*, volviendo a Bourdieu, en el que la historia y los individuos que la viven sirven de soporte a un consenso del que es difícil escapar.

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

No es solo Duany el que, desde la diáspora, ha propuesto reescrituras de esta naturaleza, sino también otros que tratan de ampliar los parámetros que determinan quién, cómo y dónde es uno cubano. En busca de formulaciones teóricas más abarcadoras, Antonio Vera León aborda al “sujeto di-vertido” para hacer hincapié en el lado festivo del sujeto bicultural, no el condolido y nostálgico (como el Amadeo de *Regreso a Ítaca*), es decir, el más tristemente común del sujeto bicultural conformado en extramuros (y este no es el único crítico que alude a las gratificaciones que puede arrastrar, también, el destierro); Gustavo Pérez Firmat profundiza en la capacidad de traslación y traducción de lo cubano, además de resaltar la veta anti-esencialista de Ortiz; Eliana Rivero acuña “Cuban-and-other” con el fin de destacar la amalgama de identidades y una Cuba “(tras)pasada”, mientras que Andrea O’Reilly Herrera propone el gentilicio “*cuband*”. En parte, dicha búsqueda emana de la conexión porfiada que traslucen las páginas escritas por cubanos de la diáspora de distintas generaciones, vínculo tenaz que apunta a que Cuba no ha desaparecido de esos relatos a pesar de los impedimentos

concretos que han existido para conservarlo. Estos vuelven una y otra vez a alguna versión de Cuba, aunque hayan tomado la decisión de no regresar. El imán que representa Cuba se verifica en autores tan dispares entre sí como Gustavo Pérez Firmat, Ruth Behar, Achy Obejas, Cristina García y Ana Menéndez, provenientes de la generación del uno y medio y de la segunda generación. Es desconcertante la obstinación con las distintas variantes de Cuba reflejadas en los textos de dichos sujetos desterritorializados si uno se limita a las teorías que descansan en la prominencia de la nación-estado como árbitro principal de cambios sociales importantes, hecho que ha apuntado el crítico Arjun Appadurai al referirse a otros espacios diaspóricos (p. 4).

Si necesarias son las reflexiones como estas de los cubanos de la diáspora, imprescindibles se vuelven las que han surgido recientemente dentro de la Isla. Por este motivo empecé mi trabajo comentando la música de Raúl Paz, quien le ha dado voz a una perspectiva más novedosa sobre los viajes y los retornos. Como dijera explícitamente, ha descartado la ida —o la vuelta— definitiva. Además de auditivas, hay también formas visuales de representar dicho movimiento, como “Teoría de tránsito del arte cubano” (1995), del artista plástico Abel Barroso, instalación que forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. La pieza xilográfica está formada por pequeños bumeranes que delinear el contorno de la isla de Cuba. Cada bumerán lleva grabado el nombre de algún artista de la generación de Barroso o anterior a él, como Belkis Ayón, José Bedia y Flavio Garcíandía, rodeados de objetos asociados al desplazamiento, entre ellos pasajes de avión, valijas, sobres con estampillas y paracaídas. El bumerán marca el movimiento elíptico de este objeto y lo que regresa adherido al mismo, al igual que a través de la correspondencia y el contacto personal. El artefacto puede adquirir la forma de un puente si lo colocamos en posición vertical, pero la fijeza de este no transmite con tanta diafanidad la fluidez del capital simbólico que arrastra consigo.

Hay que dar por descontado que la instalación igualmente nos remite a la reinserción del arte cubano en el mercado mundial, pues no hay que descuidar la dimensión material de los viajes de ida y vuelta. No obstante, lo que destaco aquí es la estética descentrada que los acompaña, en sintonía con procesos transnacionales y globales. El bumerán me sirve como emblema de la movilidad individual y colectiva, así como de la capacidad para absorber y fusionar tradiciones de distintas procedencias. Sobre la movilidad que simboliza, Abel Barroso ha dicho en una entrevista: “El bumerán es un instrumento de caza que, si logras dar

en el blanco, se queda en el lugar, pero si no, regresa al mismo punto desde donde fue lanzado. La idea es que el arte cubano está en constante movimiento” (Estrella Díaz). Esta postrera idea del ir y venir es la que se capta figuradamente y la que quiero realzar aquí. En este punto, vale recordar la posibilidad del cambio esbozada por Bourdieu en relación con el sistema de estructuras creado socialmente: “los conflictos no se oponen a la edad o a clases sociales con propiedades naturales, sino a los *habitus* que se han producido a causa de diferentes modalidades de generación, es decir, de condiciones de existencia que, al imponer diferentes definiciones de lo imposible, lo posible y lo probable, ocasionan que un grupo experimente como natural o razonable prácticas o aspiraciones que otro grupo considera inimaginable o escandaloso y viceversa” (*Outline of a Theory of Practice* p. 78, traducción nuestra).

Todo parece indicar que está emergiendo una definición alternativa de lo imposible, lo posible y lo probable, impulsada no solo por el relevo generacional, sino por el incremento de las migraciones y el mayor acceso a la tecnología digital y al campo de lo mediático. La imaginación es capaz de transformarse como resultado de tales estímulos (Appadurai pp. 6-9). Es así como la música de algunos de los artistas del momento actual asimilan diversas influencias, tal vez a un ritmo más intenso que el que tradicionalmente ha distinguido a la música cubana, la cual se ha abierto al mundo pese a las trabas que han existido en determinados periodos. Susan Thomas apunta al mayor número de músicos cubanos fuera de Cuba y al mantenimiento de sus lazos con la Isla como dos de los factores que han influido en dicha tendencia (pp. 109-110). Un artista como Descemer Bueno radica en Miami, pero viaja con frecuencia a Cuba y a España, vaivén que hubiera sido imposible hace pocos años. Elementos musicales de otras tradiciones enriquecen sus composiciones que, de acuerdo con el crítico Joaquín Borges-Triana, destacan por su hibridez (p. 115). Acerca de esta generación, otro crítico señala que está influida por el jazz y el reggae, el rock de Estados Unidos, el funk y el pop, además de la timba cubana y el hip-hop (Silot Bravo). Asimismo, es cada vez más común la colaboración estrecha entre artistas cubanos y extranjeros (como Enrique Iglesias, Gente de Zona y el mismo Bueno en el hit mundial “Bailando”; y entre Gente de Zona y Marc Anthony en el más reciente “La Gozadera”). Esta tendencia a la globalización choca con subjetividades ancladas en constructos nacionales.

Aunque soy consciente de la existencia de otros factores, como los de índole materialista, que conlleva el movimiento de ida y vuelta, en mi trabajo he que-

rado resaltar los que obligan a repensar tal movimiento en correlación con la representación cultural del sujeto que lo emprende. Ya se han derribado algunas barreras que lo impedían, aunque ello no significa que todos podamos o estemos obligados a acoger el viaje como desiderátum. Se mantienen otras opciones. Empero, cabe esperar que la estética del bumerán sirva para contrarrestar el impacto de personajes que, como en *Regreso a Ítaca*, son reacios a aceptar el reto de la globalización y el transnacionalismo, rehu-yéndoles a los procesos que entraña. Es factible que los mismos que practican la estética del bumerán incidan, con su propia representación, en las esferas de la música, el arte y la literatura cubanas, en la proyección más compleja y redondeada del que retorna y, por extensión, en las narrativas sobre cultura, identidad y territorialidad.



Obras citadas

- Alonso, Nancy. “Diente por diente”. *Estatuas de sal: cuentistas cubanas contemporáneas*. Ed. Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. La Habana: Ediciones Unión, 1996. 223-32.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Bhabha, Homi K., ed. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.
- Borges-Triana, Joaquín. *Músicos de Cuba y del mundo: nadie se va del todo*. Lexington: Ediciones ConCier-to Cubano, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Trans. Richard Nice. Stanford: Stanford University Press, 1980.
- _____. *Outline of a Theory of Practice*. Trans. Richard Nice. Londres: Cambridge University Press, 1977.
- Cantet, Laurent, dir. *Regreso a Ítaca*. Golem Distribución, 2014. Film.
- Chirino, Willy. “Nuestro día (ya viene llegando).” *Oxígeno*. Columbia Sony, 1991. CD.

- Díaz, Estrella. "Exposición Cuando caen las fronteras: El grabado en función de lo tridimensional." Entrevista a Abel Barroso. *lajiribilla.com* Año XI (9-15 junio 2012). 15 junio 2015.
- Díaz, Jesús. *De la patria y el exilio*. La Habana: Ediciones Unión, 1979.
- Díaz, Jesús, dir. *Lejanía*. ICAIC, 1985. Filme.
- _____, dir. *55 hermanos*. ICAIC, 1978. Filme.
- Duany, Jorge. "Reconstructing Cubanness: Changing Discourses of National Identity on the Island and in the Diaspora during the Twentieth Century." *Cuba, the Elusive Nation*. Gainesville: University Press of Florida, 2000. Eds. Damián J. Fernández and Madeline Cámara Betancourt. 17-42.
- Fehimovic, Dunja. "Not Child's Play: Tactics and Strategies in *Viva Cuba* and *Habanastation*." *Bulletin of Latin American Research* (2015): 1-14.
- Flores, Juan. *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*. New York: Routledge, 2009.
- Fornet, Jorge. *El 71: Anatomía de una crisis*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013.
- García Espinosa, Julio, dir. *Reina y Rey*. ICAIC, 1994. Filme.
- Grupo Areíto. *Contra viento y marea*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- LaFountain-Stokes, Lawrence. "Queer Diasporas, Boricua Lives: A Meditation on Sexile." *Review: Literature and Arts of the Americas* 41-2 (2008): 294-301.
- Ortiz, Fernando. "Los factores humanos de la cubanidad." 1939. *La Habana Elegante* 51 (2012). Web. 4 Nov. 2012.
- O'Reilly Herrera, Andrea. "The Politics of Mis-Remembering: History, Imagination, and the Recovery of the *Lost Generation*." *ReMembering Cuba ReMembering Cuba: Legacy of a Diaspora*. 176-93.
- Padrón, Humberto. *Video de familia*. ICAIC, 2001. Filme.
- Padura, Leonardo. *La novela de mi vida*. Barcelona, Tusquets Editores, 2002.
- Parkinson Zamora, Lois. *The Usable Past: The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Paz, Raúl. *En casa*. Naïve, 2006. CD.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Pineda Barnet, Enrique, dir. *La anunciación*. ICAIC y Taller de Creación Arca, Nariz, Alhambra, 2009. Filme.
- Rivero, Eliana. "Cuba (tras)pasada: Los imaginarios diaspóricos de una generación." *Discursos desde la diáspora*. Cádiz, Editorial Aduana Vieja, 2005. 31-44.
- Rodríguez, Ana, dir. "Laura." *Mujer transparente*. ICAIC, 1990. Filme.
- Silot Bravo, Eva. "¿Se 'habaniza' Miami? Entrevista a Raúl Paz, integrante y coordinador del proyecto Habanization." *Cubaencuentro*. 13 feb. 2012. Web. 24 julio 2013.
- Solás, Humberto, dir. *Miel para Oshún*. ICAIC, 2001. Filme.
- Stefansson, Anders H. "Homecomings to the Future: From Diasporic Mythographies to Social Projects of Return." *Homecomings: Unsettling Paths of Return*. Eds. Fran Markowitz and Anders H. Stefansson. Lanham: Lexington Books, 2004. 2-20.
- Thomas, Susan. "Cosmopolitan, International, Transnational: Locating Cuban Music." D. J. Fernández, *Cuba Transnational*. Ed. Damián J. Fernández. Gainesville: University Press of Florida, 2005. 104-20.
- Torriente, Alberto Pedro. "Weekend en Bahía." *Tablas* 2 (April-June 1987): Libreto No. 14, 1-15.
- Vera León, Antonio. "The Garden of Forking Tongues: Bicultural Subjects and an Ethics of Circulating in and out of Ethnicities." *Postmodern Notes/Apuntes posmodernos* 3.2 (1993): 10-19.

Notas:

1 El presente trabajo se deriva de mi libro *Impossible Returns: Narratives of the Cuban Diaspora*, publicado por la University Press of Florida en septiembre de 2015, el cual analiza los textos acerca del retorno producidos sobre todo por la generación del uno y medio. En el libro hay un capítulo, el cual resume este ensayo, dedicado a la visión del regreso desde la Isla que incluye un buen número de obras que abordan el tema.

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

3 Distinción hecha por el etnólogo Fernando Ortiz en un periodo, los años 30, de intensa reflexión sobre la identidad nacional cubana.

4 Al respecto escribe Bourdieu, según la traducción de su texto al inglés que vierto aquí al español: "El *habitus*, un producto de la historia, produce prácticas individuales y colectivas —más historia— de acuerdo con los esquemas generados por la historia. Asegura la presencia activa de experiencias pasadas, las cuales, depositadas en cada organismo en forma de esquemas de percepción, pensamiento y acción, tienden a garantizar la "corrección" de las prácticas y su constancia a través del tiempo de manera más confiable que todas las reglas formales y normas explícitas" (*The Logic of Practice* p. 54). Bourdieu cita a E. Durkheim para ilustrar a qué se debe la naturalidad del *habitus*: "en cada uno de nosotros, en variadas proporciones, hay una parte del ser humano del pasado; es el ser humano del pasado el que inevitablemente predomina en nosotros, ya

que el presente cuenta poco en comparación con el largo pasado en cuyo curso fuimos formados y del cual somos producto. Y sin embargo no presentimos a este hombre del pasado porque es inveterado en nosotros; él conforma la parte inconsciente de nosotros (*Outline of a Theory of Practice* p. 79).

5 En *Lejanía* aparece el personaje de la prima de Rey, quien viene acompañando a la madre. Ella sí establece una relación cordial con su primo, quien tampoco es un personaje plano. Sin embargo, el conflicto principal en *Lejanía* es entre el hijo y la madre. De ahí que la traducción del título en inglés sea *Parting of the Ways*, la cual subraya más la divergencia que la distancia.

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

7 Otra obra de este tipo es “Diente por diente”, el cuento de Nancy Alonso sobre un marielito que regresa años después de haber sufrido actos de repudio en los que participó un compañero de trabajo. Al regresar, deja en casa de este hombre una docena de huevos que milagrosamen-

te le resuelven la comida. El visitante nunca aparece en escena.

8 “Sexilio” es el vocablo que propone Manolo Guzmán para referirse a los que abandonan su patria a causa del prejuicio hacia ciertas preferencias sexuales. Lawrence LaFountain-Stokes lo matiza anteponiéndole la palabra *lite* para denotar ya no los gestos palmarios de homofobia, sino la mera sensación de que el homosexual no pertenece al medio marcado por la normatividad. Ver LaFountain-Stokes, 296-99.

9 Hay, desde luego, excepciones a la tendencia señalada. El retrato más matizado del que salió por el Mariel aparece, por ejemplo, en *Mi tío el exiliado*, de Yerandy Fleites Pérez. La obra dramática gira alrededor de un homosexual que retorna treinta años después a visitar a su familia. Enfermo del SIDA, regresa a morir en lo que considera su patria. Aunque digno, el marielito ha esperado tanto tiempo para regresar y ejercer sus derechos que se trata de una victoria pírrica. La obra se mostró en la Sala Rita Montaner en 2012. La matización se extiende al cine en *La anunciación* (2009), de Enrique Pineda Barnet.

