Date Accepted: February 17 2013

Date Published: April 24 2013

Espacios geográficos e ideológicos en la novela cubana de la postrevolución: la zona intermedia de Prisionero del agua de Alexis Díaz Pimienta

Lizandro Arbolay Alfonso

McGill University, lizandro.arbolayalfonso@mail.mcgill.ca

Recommended Citation/Citación recomendada

Arbolay Alfonso, Lizandro (2013) "Espacios geográficos e ideológicos en la novela cubana de la postrevolución: la zona intermedia de Prisionero del agua de Alexis Díaz Pimienta," *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*: Vol. 3 : Iss. 1 , Article 1.

Espacios geográficos e ideológicos en la novela cubana de la postrevolución: la zona intermedia de *Prisionero del agua* de Alexis Díaz Pimienta

Abstract/Resumen

Partiendo de un breve repaso espacial de la producción novelística cubana posterior a 1959, este ensayo analiza el tratamiento dicotómico de las grandes urbes como marcos de creación y recreación literaria enfatizando las representaciones de La Habana y Miami como ciudades-símbolos, y el auge de una corriente novelística intermedia tipificada en la novela *Prisionero del agua* de Alexis Díaz Pimienta.

After reviewing the treatment of space in the Cuban novels written after 1959, this paper examines the dichotomous representation of two cities, Havana and Miami, as ideological symbols and the rise of a transitional novelistic movement with *Prisionero del agua* by Alexis Díaz Pimienta.

Keywords/Palabras clave

Prisionero del agua, novela cubana, diáspora cubana, espacio, ciudad

Creative Commons License

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

Cover Page Footnote

Mi agradecimiento a la Dr. Amanda Holmes por mostrarme otras calles de la Ciudad; mi gratitud a Andrea González Márquez y Lilia Ludim Eskildsen Torres por su apoyo.

Ya no se concibe la idea de una literatura aislada de la realidad histórica en que se produce. La condición de la obra literaria se ha venido asociando más con la inmanencia que con la trascendencia desde el Nuevo Historicismo: "...the work of art is not a pure flame that lies at the source of our speculations.... the work of art is the product of a negotiation between a creator or class of creators, equipped with a complex, communally shared repertoire of conventions, and the institutions and practices of society" (Greenblatt 12). Si Greenblatt no anda descaminado, la dinámica que propone esta definición ayuda a entender las insistentes relaciones entre las obras de escritores que comparten un marco de creación espacial o temporal —las llamadas literaturas nacionales y los movimientos literarios— y a detectar en ellas una serie de características comunes que reflejan la influencia de ese "repertorio de convenciones, instituciones y prácticas sociales" del que habla. Cuando un escritor se aparta de ese factor común en que lo enmarca su tiempo, por lo general se le llama experimental o revolucionario; cuando se aparta del factor común en que lo enmarca su espacio, se le suele llamar emigrado o exiliado.

Como escribiera Julio Cortázar, "un escritor alejado de su país se sitúa forzosamente en una perspectiva diferente" (267). En el caso de las migraciones asociadas a procesos sociopolíticos mantenidos por más de una generación, la diferencia se nominaliza en las diásporas, y el punto geográfico en que se escribe influye en los puntos ideológicos que se promueven. En estas páginas se explorará el impacto del marco de creación espacial —dentro y fuera de Cuba— en el tratamiento de los espacios urbanos que habita y recrea la novelística cubana posterior a 1959 con énfasis en el tratamiento de La Habana y Miami como ciudades-símbolos de posicionamientos ideo-políticos enfrentados, y el surgimiento de una novelística intermedia entre ambas perspectivas cuyo ánimo conciliatorio tipifica la novela *Prisionero del agua* (1998) de Alexis Díaz Pimienta.

En un famoso discurso de junio de 1961, Fidel Castro enunció el precepto que sostendría la política cultural de las primeras décadas del gobierno cubano:

por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho (APLAUSOS). (Castro 1961)

A los escritores que escogieron la salida se les aplicó el tratamiento que representaría la postura oficial en relación a la diáspora para las próximas décadas: minimización de sus logros artísticos y exclusión de los medios editoriales y de difusión nacionales. Como consecuencia, esta línea divisoria entre la producción literaria desarrollada dentro y fuera de la *revolución* —equiparada

en la retórica del poder con la *nación*— ha creado una evidente relación entre la representación de los espacios geográficos en la literatura cubana post 1959 y los espacios geográfico-ideológicos que habitan sus creadores. Desde entonces, no sería descabellado afirmar que la ubicación espacial ha sido el elemento extratextual de mayor importancia en la concepción de la novela cubana.

Por un lado, en su obra los escritores de la diáspora han desarrollado un tratamiento de los espacios territoriales perdidos que apela a toda la geografía del archipiélago pero que, con frecuencia, se concentra en la ciudad capital: desde la añoranza por la vida nocturna de La Habana anterior a 1959 en *Tres tristes tigres* (1965) o en *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante, hasta la punzante crítica social de La Habana de los años noventa en *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés, pasando por el escapismo poético y delirante de la ciudad presente hacia la ciudad colonial en *El hombre, la hembra, y el hambre* (1998), de Daína Chaviano, y el contraste corrosivo de las experiencias vitales del escritor entre la niñez y adolescencia anterior a 1959 en la provincia de Oriente y la adultez en La Habana post 1959 en *Antes que anochezca* (1992), de Reinaldo Arenas. La Habana se ha convertido en un elemento esencial en el discurso de nostalgia y querrela de los escritores cubanos que escriben fuera de Cuba. Por supuesto, no toda la novelística de la diáspora cubana se remite a la misma ciudad, ni en todas sus obras la ciudad tiene la preeminencia de estas; pero San Cristóbal de La Habana posee una presencia tan dominante en la novela cubana que se impone analizar la persistencia y los factores que convierten a una ciudad en un símbolo.

Aunque Ángel Rama escribió una breve historia de la intelectualidad latinoamericana —que bien podría leerse como una novela— empleando la metáfora de la *ciudad letrada* para explicar la relación entre urbe, cultura, y política en el subcontinente, quizás sea más apropiado referirse a la *ciudad-concepto* que propone Michel de Certeau para entender la persistente recreación de La Habana en la novela cubana. De Certeau describe un proceso socio-histórico de conversión en que la ciudad se transforma de una mera aglomeración urbana dispuesta preminentemente por razones de conveniencia geográfica y económica a una amalgama simbiótica de factores sociales, culturales y políticos que culminan en la creación de una compleja entidad sujeta a diversas lecturas y manipulaciones: la *ciudad-concepto*. Y bien podría acotarse —siguiendo la propuesta de Rama— que la ciudad latinoamericana se fundó desde el principio como una ciudad-concepto y que ha sido (re)conceptualizada una y otra vez. Para de Certeau “the city serves as a totalizing and almost mythical landmark for socioeconomic and political strategies...The city becomes the dominant theme in political legends...” (94-95). La ciudad como escenario acumulativo de mitificación y de (re)planteamiento socio-ideológico es un fenómeno que en la literatura hispana podría rastrearse, cuando menos, hasta el Renacimiento con

Menosprecio de corte y alabanza de aldea de Fray Antonio de Guevara. En el caso de la diáspora cubana, la insistencia no es fortuita. La Habana es la ciudad capital y el mayor núcleo urbano e intelectual de la isla. La condición extraterritorial de sus discursos espaciales concentra en una ciudad la expresión de uno de los tres criterios constitutivos de la diáspora, según la reformulación de Rogers Brubaker de los seis criterios propuestos por William Safran, “homeland orientation,” es decir, la percepción de una tierra natal como fuente de identidad (5). Su consagración en fuente y tópico preferido para la reconstrucción nostálgica o la denuncia explícita o implícita la ha transformado en una suerte de *ciudad-patria* que compendia las penas y las glorias de una nación que se percibe propia y perdida.

En la orilla isleña, la narrativa oficialista tampoco escapa de la influencia del espacio que enmarca su creación, ni de la tentación de la ciudad-concepto. El análisis también revela el empleo de la metáfora ciudad-patria en proyectos novelísticos, sólo que con una perspectiva ideológica diametralmente opuesta a la de la diáspora. Mediante un proceso de re-escritura y loa de la contienda recién terminada, la novela isleña produjo obras escenificadas en la misma Habana pre-revolucionaria de las obras de Cabrera Infante que no cuestionan sino que consolidan el discurso del poder. Entre otras novelas, textos como *El sol a plomo* (1959) de Humberto Arenal, o *Ciudad rebelde* (1967) de Luis Amado Blanco, o *En ciudad semejante* (1970) de Lisandro Otero abordan el tema de la clandestinidad urbana contra Batista convirtiendo la ciudad en escenario de lucha y denuncia contra el régimen anterior.¹ La Habana vista desde La Habana se convierte así en otra ciudad-patria —diferente temática e ideológicamente pero igual temporal y espacialmente que la ciudad-patria de la diáspora— donde se reformula el pasado del espacio para servir a las condiciones del presente. Recuento

La Habana no es la única ciudad-concepto en los discursos ideológico-espaciales de la novela cubana. Otras ciudades dentro y fuera de Cuba también funcionan como símbolos que relacionan su posición geográfica con la inclinación ideológica representada o percibida de sus habitantes, a favor o en contra de la *nación-revolución* cubana. Dentro de la isla, luego de La Habana, se destaca Santiago de Cuba, la *ciudad héroe*, segunda ciudad en número de habitantes y detentora del título honorífico de “Héroe de la República de Cuba” concedido el primero de enero de 1984 por Fidel Castro en un postergado

¹ Para un comentario de estas y otras novelas cubanas de los sesenta, ver el repaso de Seymour Menton (1-122).

reconocimiento *a la ciudad* por el apoyo prestado en la lucha revolucionaria.² Fuera de Cuba, se destacan New York, Madrid, México D.F., y sin duda, Miami.

Antes de examinar la representación novelística de Miami debe considerarse que es la segunda ciudad con mayor concentración demográfica de cubanos en el mundo, y en cierto sentido la capital de la diáspora cubana. Miami es un enclave étnico eminentemente hispano, una ciudad que contiene un barrio conocido como *La pequeña Habana*, una *Plaza de la Cubanidad*, un *Parque José Martí*, un teatro llamado *HavanaFama*, y varios museos, memoriales, estatuas, bibliotecas, nombres de calles, etc., que remiten a un contexto cubano. Como La Habana, Miami también ha sido objeto de un doble proceso representativo en la novela cubana, en dependencia del lugar en que se escribe, dentro o fuera de Cuba.

Pero la representación de Miami en la novela de la diáspora no implica la homogeneización idealizada de un espacio del pasado que se observa en el caso de La Habana. Es una ciudad que se experimenta de maneras diversas. En *The Agüero Sisters* (1997) de Cristina García, se ejemplifica claramente la diversidad perceptiva —en ocasiones antagónicas— de la ciudad para los cubanos residentes fuera de Cuba. Para Reina, la hermana que recién llega de la isla, el entorno “cubano” de Miami constituye una especie de extensión del país que abandonó, una ciudad que posibilita la emigración sin demasiado traumatismo: “It’s been over a month since she arrived in Miami, and she’s grown accustomed to the uneasy indolence of the exile life” (171). Por el contrario, para Constancia, la hermana emigrada treinta años antes y residente en New York, el retiro de su esposo Heberto en la comunidad cubana de Miami representa un retorno desagradable al pasado:

She knows she isn’t one of them, that her life outside Miami will always mark her as a foreigner ... Constancia doesn’t consider herself an exile in the same way as many of the Cubans here. In fact, she shuns their habit of fierce nostalgia, their trafficking in the past like exaggerating peddlers.... Of course, she wouldn’t dare say this aloud in Miami and expect to survive. (45-46)

La actitud de ambas hermanas tipifica en la misma novela las dos posiciones más reconocibles de la diáspora en relación a Miami que se encuentran en otras narrativas y que le otorgan valores opuestos a la evocación temporal de una ciudad-concepto que llamaré ciudad-museo. La cara mala de Miami, el

² Resulta llamativo comprobar hasta dónde se extiende la personificación simbólica de esta ciudad. En el discurso de entrega el dirigente afirma: “Tú nos acompañaste en los días más difíciles [...] A ti te honramos especialmente hoy, y contigo a todo nuestro pueblo que esta noche se simboliza en ti” (Castro 1984). Por demás, Santiago de Cuba también ha experimentado el mismo proceso de reformulación novelística de la lucha urbana en la etapa pre-revolucionaria que La Habana en los textos de Arenal, Blanco, y Otero, notablemente en *Bertillón 166* (1960) de José Soler Puig.

aspecto negativo de la nostalgia percibida como involución por el personaje Constanca Agüero es la misma nota extremada que se percibe en la desoladora *Boarding Home* (1987) de Guillermo Rosales cuyo protagonista, escritor cubano exiliado en Miami termina en el sanatorio incapaz de adaptarse a las expectativas de la *cubanía* de la ciudad. El aspecto positivo de la preservación del pasado habanero en otra ciudad, la cara buena de la *cubanidad* de Miami como antídoto de la nostalgia es la nota que embarga a la autobiográfica *Next Year in Cuba* (1995) de Gustavo Pérez Firmat cuando escribe “But the ultimate lesson of Little Havana is that, regardless of the costs, distance is not destiny. The true Havana is a movable city; its foundations slide on shifting grounds.... In some ways Miami was closer to the heart of Havana than Havana itself” (58).³ Este pasaje resume la inversión de la negatividad de la *ciudad-museo* y su conversión en una *ciudad-patria transferida*, una ciudad que ha intentado reconstruir otra ciudad en su interior, otra Habana símbolo de las penas y glorias de la nación perdida y de su reconstrucción en la nación adquirida.

Sin embargo, en la narrativa cubana de la isla, Miami es la gran innombrable, es una ciudad asociada con la preparación de la invasión de Playa Girón, con un sector de la diáspora fervientemente anticastrista, con el centro de la propaganda contra el gobierno cubano. Desde la posición ideológica inicial de la mitad isleña de la novela cubana, Miami es la antítesis de La Habana, la *ciudad anti-patria*, la ciudad que sólo se nombra como escenario de actividades contrarias a los intereses de la revolución-nación, como ocurre en *Y si muero mañana* (1977) de Luis Rogelio Noguera. En esta novela, el protagonista, Ricardo, un agente del servicio de contraespionaje cubano infiltrado en los grupos paramilitares anticastristas de Miami, muere en un motel de esa ciudad a manos, literalmente, de un agente de la CIA luego de enviar un mensaje en clave a La Habana que impedirá una agresión terrorista a Cienfuegos, otra ciudad de la isla. Entre otros tópicos de este enfoque policial del realismo socialista no es difícil reconocer la clara contraposición de ambas ciudades-concepto, una especie de menosprecio de Miami-capitalismo y alabanza de La Habana-socialismo. Con todo, la espacialidad extraterritorial de esta novela no es un fenómeno común en la narrativa de los años sesenta o setenta sino específico de la novela policial o de contraespionaje. Como ha señalado Ignacio López Calvo, la explosión del género comienza en 1972 con la institución de concursos dotados de importantes premios en metálico por el Ministerio del Interior de Cuba, probablemente en su

³ Presupongo *cubanía* y *cubanidad* términos separados que discriminan una identidad sociopolítica (percibida como saldo negativo) de una identidad cultural (percibida cual compromiso positivo) interpretando la propuesta de Fernando Ortiz en “Los factores humanos de la cubanidad.” Aclaro que esta atribución dicotómica de *cubanía* y *cubanidad* responden a una lectura personal del texto de Ortiz y no constituye una nomenclatura teórica consagrada o irrefutable.

aplicación de otro axioma de la revolución: “el arte es un arma de la revolución” (López Calvo 30-31). Aunque en pocas resultan tan simplificadas y evidentes como en la popular novela de Noguera, es fácil reconocer en otras novelas isleñas del subgénero las mismas oposiciones ideológicas de los espacios. Mencionables son *Confrontación* (1985) de Rodolfo Pérez Valero y Juan Carlos Reloba, por la ampliación de los espacios antagónicos y la integración de la ciencia ficción a la propaganda ideológica de la novela de contraespionaje, una mezcla difícil de encontrar en la literatura cubana, y *El American Way of Death* (1980) de Juan Ángel Cardí, por la apropiación de fórmulas comunes de la novela negra norteamericana en un texto marcadamente anti-norteamericano. Tras 1959, la novela oficialista escrita en Cuba experimenta un periodo de autocontención espacial que concentra sus esfuerzos en los problemas inmediatos de los espacios territoriales y mentales de la isla y que elude los espacios de la diáspora o alude a ellos simplificando las ciudades-conceptos en oposiciones binarias.

En mi conocimiento, la única novela redactada por un escritor oficialista residente en Cuba antes de la década de los noventa que escapa el tratamiento panfletario de los espacios de la diáspora es *La vida real* de Miguel Barnet (1986), cuyo protagonista, Julián Mesa, es un cubano radicado en New York. Sin embargo la novedad presenta varios atenuantes: Mesa abandonó Cuba mucho antes de 1959; emigró por razones económicas ajenas a la gestión de la revolución cubana. El libro se publicó en España y no circuló en Cuba hasta que se re-editara en La Habana en 1989; el texto insiste en los aspectos negativos de la emigración, en particular en el racismo y la pérdida de la identidad cultural y lingüística.

Con todo, *La vida real* resulta el más claro antecedente del cambio que se observa en la narrativa cubana a partir de los años noventa —coincidiendo con el derrumbe del bloque comunista en Europa oriental y la consiguiente crisis económica, social, y migratoria del aliado caribeño— la atenuación de la barrera ideológico-espacial entre los escritores residentes dentro y fuera de Cuba con la creación de una categoría intermedia: *los quedaditos*, término popular que nombra a las personalidades cubanas, especialmente de la cultura, que residen parcial o totalmente en el extranjero pero cuya posición geográfico-política no los coloca en franca oposición con el gobierno de la isla, por el contrario.⁴

El fenómeno de los espacios habitados y recreados por estos escritores cubanos intermedios se relaciona con la flexibilización de los conceptos

⁴ Desconozco quién acuñó este término transmitido de manera fundamentalmente oral. La referencia escrita más añeja que he conseguido rastrear aparece en un artículo de Armando Correa de 1997 en *El Nuevo Herald*. Vicente Botín le otorga una connotación más específica de la que propongo (Botín 281). Madelín Cámara profundiza la definición y agrega la variante “exilio de terciopelo” (161-62). Entre los escritores, probablemente el proto-quedadito por excelencia sea Alejo Carpentier, residente en París y funcionario de la embajada cubana desde 1966 (González Echevarría 15); pero Carpentier es un caso bien aparte cuyas novelas no se analizan aquí.

emigración, nación, y comunidad en el discurso ideológico del gobierno cubano a partir de los años noventa. Los ejemplos de *Trilogía sucia de la Habana* (1998) o de *El rey de la Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez, residente en La Habana, sirven para ilustrar el cambio en el paradigma de la ciudad-patria en la literatura isleña, un acercamiento —socioeconómicamente condicionado— a la revisión diaspórica de la ciudad con la denuncia atrevida de las condiciones de vida de sus habitantes, sin llegar a la crítica política frontal de la diáspora. Curiosamente, aunque debería decir lógicamente considerando la politización de los circuitos editoriales cubanos, a pesar de su inmensa difusión internacional, estos textos de Gutiérrez no se han publicado en Cuba hasta el momento.

No obstante sus publicaciones en el extranjero, sus giras promocionales, y su comentario social, Gutiérrez y el Leonardo Padura de *Pasado perfecto* (1991) representan una tendencia *dentro* de la isla que si bien se distancia de la ingenuidad insular del concepto ciudad-patria de las primeras décadas de la revolución, no funciona como intermediaria entre las dos orillas. Su obra elude cautelosamente los espacios del exilio. El discurso espacial de la narrativa quedadita o intermedia que surge a partir de la segunda mitad de los años 90 refleja la posición geográfica ambivalente de sus creadores en el manejo —a menudo reconciliatorio— de ambos espacios, que no siempre se nombran a las claras. Por ejemplo, Abilio Estévez, escritor cubano residente en España, recurre a una evidente alegoría denotativa en su interesante *Tuyo es el reino* (1997) con sus referencias al “Más Allá” y al “Más Acá” que aluden a la división entre los espacios territoriales y extraterritoriales de “La Isla,” la finca-nación en que se desarrolla la novela.

El caso de Estévez y de otros representantes de esta narrativa intermedia permite constatar cómo la posición intermedia —ideológica y espacial— de la novela quedadita a menudo proviene de escritores radicados fundamentalmente en un espacio que se percibe como neutral dentro de las posturas de militancia radical que simbolizan La Habana y Miami. Considerando la concentración de los circuitos editoriales, de los círculos intelectuales, y la coincidencia en el idioma, no es de extrañar que España y México se hayan convertido en los marcos de creación por excelencia de esta tendencia narrativa.

En su estudio de la diáspora cubana en México, Tanya N. Weimer relaciona estos espacios con la dinámica propuesta por Edward W. Soja y sus conceptos *trialectics* y *Thirdspace*: “Este tercer espacio ofrece no sólo un marco para la crítica de reducciones binarias, sino también el constante ir más allá de categorías políticas, conceptuales y espaciales que impongan límites a la capacidad de conocer y entender el flujo de poblaciones” (Weimer 3). La idea se aplica al dilema de la novela cubana, una ciudad neutral que se vive como marco espacial de creación promueve la representación intermedia de las ciudades extremas que se narran. No obstante, la relación espacio-creación en este punto

medio es bidireccional; no sólo la distancia desapasionada que otorga el tercer espacio influye en la posición intermedia del escritor, también el escritor influye en la reconfiguración mediadora de los espacios territoriales y extraterritoriales cubanos simbolizados por La Habana y Miami para otros creadores que habitan este tercer espacio sin pertenecer a la diáspora cubana. Probablemente el caso más claro de novela intermedia cubana no escrita por un cubano sea *Así en La Habana como en el cielo* (1998) del escritor español Juan Jesús Armas Marcelo cuyo protagonista, Marcelo Rocha, es un periodista español que entrevista y enlaza las historias de cubanos residentes en La Habana y Miami desde la relativa imparcialidad de un tercero no involucrado directamente en la disputa. Sin embargo, la novela intermedia que propone con mayor diplomacia una mediación ideológico-espacial entre la isla y la diáspora, y entre sus correspondientes ciudades-conceptos es *Prisionero del agua* (1998) de Alexis Díaz Pimienta, escritor cubano radicado en España.

Contada en tercera persona por un narrador extradiegético amante de abundantes retozos con la analepsis y la prolepsis, *Prisionero del agua* cuenta la vida y milagros de Enildo Niebla, un profesor de inglés radicado en La Habana de los años noventa que aborda con unos amigos una rústica balsa para cruzar el Estrecho de la Florida y llegar a Miami. De entrada, el tema ubica la novela en uno de los puntos candentes de la realidad cubana de la época: la incontenible oleada de emigrantes marítimos ilegales que tantas recriminaciones ha provocado en ambos lados del Estrecho y que tanta tinta ha hecho correr y que ha generado una cantidad significativa de obras de diversos géneros, la llamada *literatura de balseros*. Dentro de esta literatura, la novela de balseros —a menudo testimonial o inspirada en hechos reales— no suele caracterizarse por una posición imparcial o favorable a la ciudad-patria, sino por una fuerte crítica política; algunos ejemplos que ilustran la enorme carga ideológica propia del subgénero son *Los balseros de la libertad* (1992) de Josefina Leyva, *Balseros* (1995) de Ernesto Ochoa, y *Del infierno al paraíso con escala* (2009) de Ernesto Clavelo.

Independientemente de los recursos narrativos que utilicen para subvertir el orden cronológico, en las novelas de balseros se pueden identificar tres bloques espaciales. Una primera fase que se desarrolla en la isla, con frecuencia en La Habana, refiere el deterioro de las condiciones económicas y sociopolíticas de la vida de sus protagonistas como motivación para abandonar el país. Una segunda etapa que se desarrolla en alta mar —o en la Base Naval de Guantánamo en el caso de la novela de Clavelo— aborda los avatares del tránsito que incluyen la muerte o mutilación (por ahogamiento y/o tiburones) de algún personaje. La fase final se desarrolla en la Florida, casi siempre en la cayería o en Miami. Describe el proceso de llegada-adaptación y refuerza mediante el contraste la visión negativa de La Habana y la positiva de Miami. Casi por definición, dentro de la

novela cubana, la novela de balseros es el subgénero con mayores connotaciones dramático-ideológicas opuestas al discurso sociopolítico del gobierno de Cuba.

Estrictamente hablando, *Prisionero del agua* es una novela de balseros con un argumento y tres bloques temático-espaciales que corresponden a las características del subgénero. Sin embargo, la habitual carga ideológica anticastrista se ha convertido en un increíble ejercicio de diplomacia mediadora entre La Habana y Miami. Comenzando por el protagonista: Enildo no decide abandonar el país por los motivos socioeconómicos o políticos comunes de los emigrantes sino para rencontrar al amor de su vida, Yindra Skármeta, quien se ha casado con un extranjero y se ha marchado a los Estados Unidos.

La romantización del fenómeno migratorio aparece como consecuencia lógica de un proceso degenerativo de los ámbitos personales de Enildo —la partida de Yindra, la muerte de su abuela, el distanciamiento del resto de su familia— que contrasta con el proceso degenerativo de la *ciudad patria*, omnipresente en las novelas de balseros y presente en la narrativa cubana de los años noventa en general. El cuadro socioeconómico de La Habana que presenta Díaz Pimienta no aparece completamente desprovisto de referencias a la crisis; ahí está la explosión de la prostitución con Yindra y sus amantes extranjeros, ahí está el desbalance profesional y el surgimiento de una clase media con acceso al dólar con Cristóbal, amigo de Enildo quien abandona el magisterio para trabajar en el sector del turismo. Pero en la prosa de Díaz Pimienta estos hechos no guardan una relación causal con el presente socioeconómico sino que se deslizan en el ambiguo terreno de las decisiones personales —supuestas por Enildo o sugeridas por el narrador— de los personajes y en sus repercusiones en el destino del protagonista. Enildo Niebla se configura cual ente híbrido que representa facetas contradictorias de la identidad cubana. De un lado, su padre, con quien comparte nombre, fue un mártir accidental de la revolución en enero del 1959; uno de sus tíos es coronel del mentado Ministerio del Interior. Del otro lado su madre, Zoila Freire, se marchó de Cuba en la estela denigrada del Mariel en 1980; y otro de sus tíos es poco menos que un proxeneta ocasional. El protagonista, como el autor, se debate entre las dos mitades que le conforman sin llegar a emitir un fallo que apoye o reniegue claramente de una en favor de otra.

Este figurativo flotar entre dos aguas y dejarse llevar por la marea del protagonista tiene su correspondencia real en las constates permutas intra-urbanas de su abuela que comienzan en 1980 en barrio habanero de El Diezmero, unos días después del acto de repudio que se le hace a su madre Zoila por marcharse del país, y terminan en 1990 en el mismo barrio después de pasar por casi toda la ciudad. La década de fuga circular de la abuela dentro de la ciudad, como la fuga rectilínea de Enildo hacia Miami, obedece menos a una lógica socioeconómica que dibuje viñetas realistas de La Habana que a un deseo de cambio personal desconectado de la realidad habanera: “A La Abuela no le importaba ni siquiera

perder o ganar en dimensiones y condiciones de vida.... Ella permutaba por permutar, por matar el ocio de una vejez vacía, por saberse viva cambiando constantemente el paisaje ante su vista y renovando a las personas con las que se trataba” (Díaz Pimienta 183). Si La Habana de las novelas de Cabrera Infante, Valdés, Noguerras, y Gutiérrez se erige como símbolo conceptual de la nación, La Habana en que Díaz Pimienta escenifica la primera fase de su singular novela de balseros eteriza sutilmente la influencia socioeconómica de la ciudad sobre los personajes sin llegar a su negación; es una *ciudad barrio* fracturada en parcelas equidistantes de la realidad donde los acontecimientos dramáticos que condicionan la vida de sus *ciudadanos vecinos* se concentran en la dinámica de las relaciones interpersonales.

Pero la mayor virtud mediadora de la novela no es el retrato hábil de una Habana cuidadosamente facturada sino la representación de una Miami donde coexisten los extremos negativos y positivos de la cubanía y la cubanidad. La descripción de Miami se ubica en el tercer bloque, de llegada-adaptación, narrado con una sospechosa combinación de tiempos y modos verbales que contrasta con el uso mayoritario del presente y pretérito del indicativo en el primer bloque. Aunque la Miami de Díaz Pimienta dista mucho de la caricatura panfletaria de la novela isleña de contraespionaje o de la doble representación de la diáspora, el autor se las ingenia para rediseñar los lugares comunes de estas representaciones ineludibles y balancear sus inclinaciones. Reaparece la ciudad anti-patria construida por el discurso oficial: para Enildo, que jamás había salido de Cuba, Miami es “una ciudad que odió durante tantos años” (292); a la vuelta de la esquina aparece la patria transferida/museo en el recuerdo preservado por los emigrantes veteranos en “sus alabanzas a La Pequeña Habana, su orgullo de tener, ellos también, una Antigua Chiquita, una Esquina de Tejas, una tienda El Encanto, un Primera de Muralla, todo, no les habían podido arrebatar a Cuba, ésa está aquí, mira, y se golpeaban con la mano derecha el pectoral varias veces” (280-81). En la novela, a cada aspecto positivo de la ciudad y sus habitantes por obvio o nimio que sea —la calidad en los servicios, la prosperidad económica, la enormidad de las raciones de carne servidas en los restaurantes— se le oponen facetas negativas —el castellano anglicista, el excesivo maquillaje de las mujeres, la falta de sabor de los aguacates — que equilibran la ecuación miamense en favor de la neutralidad.

Esta voluntad de encontrar un punto intermedio se propone como una antesala para la reconciliación del pasado histórico. Las reflexiones de Enildo ante un monumento a los mártires de Playa Girón —o Bahía de Cochinos, dependiendo desde qué ciudad-concepto se vea— en Miami explicita el desconcierto del presente ante el cisma entre las dos ciudades y sus conceptos: “«Qué ironía» pensó, «nosotros le hacemos monumentos a los nuestros y ellos a los suyos»; pero inmediatamente se dio cuenta de la vaguedad de los términos

nuestros/suyos, ahora que él estaba ahora allí, dentro de aquella furgoneta (¿suya/nuestra?)” (290). La propuesta de meditación conciliadora que ensaya *Prisionero del agua* se equilibra para ser aceptable en ambas orillas. Además, en el juicio de su excepcionalidad debe considerarse la tendencia del subgénero al que pertenece. En mi conocimiento, esta novela es el único texto en la narrativa de balseros que no arremete frontalmente contra el gobierno cubano. Luego, la novela sigue los pasos de *La vida real* cuando Enildo decide marcharse a New York tras la pista de Yindra, y también, siguiendo los pasos editoriales del texto de Barnet, la novela de Díaz Pimienta se publica en Cuba en 2003, cinco años después de su aparición en España.

Desafortunadamente, para Enildo y para los lectores potenciales de la novela a quienes les arruino la sorpresa del final, toda la representación de los espacios de la diáspora pertenece a la ficción dentro de la ficción. La percepción de Miami y New York del protagonista sólo ocurren en el incierto espacio de lo imaginado —de ahí el manejo de los tiempos verbales que he señalado—mientras flota en el mar, fuera de la balsa volcada y lejos de sus amigos que consiguen nadar hasta la orilla, justo antes de ahogarse a unas pocas millas de la costa cubana.

La belleza trágica de este final radica en su apertura interpretativa que permite extraer diferentes lecturas funcionales, al mismo tiempo, con la mediación y con los programas ideológicos asociados con ambas ciudades-concepto. Enildo se ahogó por culpa del gobierno de La Habana que no permite viajar libremente a los cubanos, diría una. La culpa es de la comunidad cubana en Miami y sus presiones para mantener la Ley de Ajuste Cubano (*Cuban Refugee Adjustment Act*) del gobierno norteamericano que promueve la inmigración ilegal, propondría otra. Habría comentarios irónicos que insinúen que el protagonista estaba condenado a ahogar sus penas; habría teorías románticas que sugieran que el proyecto implicaba el suicidio pues Yindra no lo quería. Lo cierto es que el texto cierra con un final que se abre a la interpretación del lector, el final intermedio de un texto intermedio. *Prisionero del agua*, como Enildo Niebla, se queda flotando entre La Habana y Miami, quizás unas millas más cerca de la primera que de la segunda.

Obras citadas

- Botín, Vicente. *Los funerales de Castro*. 1a. ed. Barcelona: Ariel, 2009. Impreso.
- Brubaker, Rogers. "The 'Diaspora' Diaspora." *Ethnic and Racial Studies* 28.1 (2005): 1-19. Impreso.
- Cámara, Madelín. "Words without Borders." *By Heart/de memoria: Cuban Woman's Journeys in and out of Exile*. Ed. Torres, María de los Ángeles. Philadelphia: Temple University Press, 2003. 151-68. Impreso.
- Castro, Fidel. "Discurso pronunciado por ... como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16,23 y 30 de junio de 1961." Versión taquigráfica oficial del gobierno revolucionario cubano. Web. 5 Mar. 2012.
- . "Discurso pronunciado el 1ro. de enero de 1984". Versión taquigráfica digital del Consejo de Estado. Web. 5 Mar. 2012.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. Impreso.
- Correa, Armando. "Cubanos en Madrid viven un 'raro' exilio". *El Nuevo Herald*. 13 de agosto de 1997. A1+. Impreso.
- Cortázar, Julio. "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano." *Último round*. Vol. 2. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1974. 265-82. Impreso.
- Díaz Pimienta, Alexis. *Prisionero del agua*. Literaria. 1a ed. Barcelona: Alba Editorial, 1998. Impreso.
- García, Cristina. *The Agüero Sisters*. New York: Random House, 1997. Impreso.
- Greenblatt, Stephen. "Towards a Poetics of Culture." *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veaser. New York: Routledge, 1989. 1-14. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier, el peregrino en su patria*. 2a ed. Madrid: Editorial Gredos, 2004. Impreso.

- López Calvo, Ignacio. "Factography and Cold War Ideology in the Cuban Detective Novel" *Global Cold War Literature: Western, Eastern and Postcolonial Perspectives*. Ed. Andrew Hammond. New York: Routledge, 2012. 30-42. Impreso.
- Menton, Seymour. *Prose Fiction of the Cuban Revolution*. Latin American monographs no 37. Austin: University of Texas Press, 1975. Impreso.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Next Year in Cuba: A Cubano's Coming-of-Age in America*. New York: Anchor Books, 1995. Impreso.
- Weimer, Tanya N. *La diáspora cubana en México: terceros espacios y miradas excéntricas*. Caribbean Studies. New York: Peter Lang, 2008. Impreso.