

October 2020

## Dentro y Fuera: la Obra de William Navarrete en Diálogo con la Tradición Literaria Cubana

Clara Olivia Ocampo Zaldivar  
*University of South Florida*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/etd>



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

---

### Scholar Commons Citation

Ocampo Zaldivar, Clara Olivia, "Dentro y Fuera: la Obra de William Navarrete en Diálogo con la Tradición Literaria Cubana" (2020). *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations*.  
<https://digitalcommons.usf.edu/etd/8572>

This Thesis is brought to you for free and open access by the USF Graduate Theses and Dissertations at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in USF Tampa Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact [digitalcommons@usf.edu](mailto:digitalcommons@usf.edu).

Dentro y Fuera: la Obra de William Navarrete en Diálogo con la Tradición Literaria Cubana

by

Clara Olivia Ocampo Zaldívar

A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Master of Arts in Spanish  
Department of World Language  
College of Arts and Science  
University of South Florida

Major Professor: Pablo Brescia, Ph.D.  
Madeline Cámara, Ph.D.  
Sonia Ramírez Wohlmuth, Ph.D.

Date of Approval:  
Octubre 23, 2020

Keywords: carnavalización, choteo, estructura de la música en novela, real maravilloso, distopía.

Copyright © 2020, Clara Olivia Ocampo Zaldívar

## **Dedications**

A mi esposo José María Álvarez de la Campa y a mis hijos Isabella y Sebastián. Sin su gran apoyo la continuidad de mis estudios hubiera sido imposible.

Al Dr. Pablo Brescia por su apoyo, sus consejos y su alto nivel de exigencia. Por transmitir ese amor a la literatura que nos alienta a seguir estudiándola. Gracias por su tutoría durante la tesis y en los estudios de la maestría.

A la Dra. Cámara por su apoyo y consejos. Por presentarme a Nivaria Tejera y su mundo poético. Muchas gracias por las magníficas clases de teoría literaria que nos permiten comprender mejor la literatura.

A la Dra. Sonia Ramírez Wohlmuth por su apoyo durante la maestría, sus explicaciones técnicas y lingüísticas.

A mi padre Oscar César Ocampo que me inculcó el amor a la lectura, a mi tía Martha Ocampo que me orientó a buscar lecturas desafiantes y enriquecedoras.

A mi Madre Margarita Zaldívar por su gran amor. A mi hermano Julio Cesar por su apoyo.

A Manuel Toledo por los libros intercambiados y las enriquecedoras conversaciones.

A William Navarrete porque de la mano de su obra vuelvo a recorrer los lugares de mi infancia y juventud. Por las risas y sonrisas arrancadas.

A mis compañeros de la maestría por su apoyo y por los momentos compartido

## Table of Contents

Abstract .....	ii
Capítulo uno. Introducción .....	1
Capítulo dos: <i>La gema de Cubagua</i> (2011).....	11
Capítulo tres: <i>Fugas</i> (2014).....	31
Capítulo cuatro: <i>Deja que se muera España</i> (2017).....	50
Conclusiones.....	70
Obras citadas.....	75

## Abstract

En este trabajo se explora la visión de William Navarrete sobre Cuba y los recursos que utiliza, así también cómo se inserta su obra en la narrativa cubana. Las novelas estudiadas son: *La gema de Cubagua*, *Fugas* y *Deja que se muera España*. Se comparan estas tres novelas con obras de otros escritores canónicos cubanos que han escrito su obra en el exterior de Cuba, como también lo está haciendo Navarrete. Con *La gema de Cubagua* se utiliza la óptica de los conceptos de carnavalización y parodia del crítico soviético Bajtín; así como también el choteo según el filósofo y ensayista cubano Jorge Mañach. Se tendrán en cuenta otros aspectos como la representación de los diferentes componentes que integran la cubanidad, simbolizada con el ajiaco. Se compara *La gema de Cubagua* con *El color del verano* de Reinaldo Arenas. En la novela *Fugas* se estudian diferentes aspectos como la configuración de los personajes, el trato a las locaciones, la búsqueda de la recuperación de la memoria, lo real maravilloso, etc. El enfoque primordial será la música para enmarcar la estructura de la obra, que tiene muchos temas contrapunteados uno con otro como se hace en el género musical de la fuga. Se hará referencia a otras obras canónicas escritas en el exterior de Cuba, la comparación será con *El acoso* de Alejo Carpentier. En *Deja que se muera España* se analiza la utilización de lo real maravilloso en la novela, la recuperación de la memoria en el marco de insertar las historias individuales dentro de la Historia de la nación cubana. Esta última novela presenta una distopía que será la base para comparar *Deja que se muera España* con *Espero la noche para soñarte*, *Revolución* de Nivaria Tejer

## Capítulo uno Introducción

Cuba es muchas Cubas a la vez. La geográfica, la que habita en la historia oficial de diversos gobiernos en diferentes países, la individual de cada quien. Puede ser para algunos un nombre que no pueden ubicar en un mapa, el faro de libertad para los países en vía de desarrollo o el infierno en la tierra. William Navarrete Hernández (1968) busca la versión de su Cuba en tres novelas: *La gema de Cubagua* (2011), *Fugas* (2014) y *Deja que se muera España* (2017). Estas novelas son una exploración de recuerdos o imaginación de situaciones absurdas para sacar la Cuba que su autor llevaba dentro.

Estimo que este trabajo tiene importancia porque explorará la obra novelística de un escritor joven, quien ha publicado sus novelas en el siglo XXI. Por la cercanía temporal no existen muchos estudios académicos de obras publicadas en los últimos años y Navarrete no es una excepción. Me propongo abrir brecha en el estudio de una obra que creo valiosa porque representa a una generación de cubanos, los que nacimos en la segunda mitad de los años 60s y la primera de los 70s. Me planteo demostrar que sin caer en imitaciones, la obra de Navarrete se inserta dentro de la cultura cubana, y utiliza recursos y temas que dan continuidad en los modos de hacer de otros escritores de la isla mayor en las Antillas. Considero a William Navarrete un representante de la literatura escrita fuera de la isla, que sin embargo continúa siendo cubana.

Este trabajo tiene el objetivo de explorar la visión de William Navarrete sobre Cuba y los recursos que utiliza, así también cómo se inserta su obra en la narrativa cubana. Para lograr este

último objetivo compararé las tres novelas mencionadas con relatos de otros escritores canónicos cubanos que han escrito su obra en el exterior de Cuba, como también lo está haciendo William Navarrete.

En cada uno de los capítulos dedicados a las novelas haré primero un resumen de la obra en cuestión. Luego proporcionaré información que he encontrado sobre la génesis de la novela. A continuación analizaré la novela utilizando la teoría liberaría -o teorías literarias- que he creído más convenientes para enfocar el análisis de la obra. Me apoyo tanto en teorías literarias internacionales, como la carnavalización de Batjín, proveniente de Rusia, y la metaficción historiográfica de Hutcheon procedente de Canadá; como en teorías originadas en Cuba como el choteo de Mañach, el ajiaco de Ortiz y lo real maravilloso de Alejo Carpentier. Por último, haré una comparación de cada novela con otras obras clásicas de la literatura cubana.

Con *La gema de Cubagua* utilizaré, principalmente la óptica de los conceptos de carnavalización y parodia del crítico soviético Bajtín; así como también el concepto del choteo según el filósofo y ensayista cubano Jorge Mañach. También se tendrán en cuenta otros aspectos como la búsqueda de la recuperación de la memoria, la intertextualidad. Además se observará la representación de los diferentes componentes que integran lo que llamamos cubanidad, muy bien simbolizada con el ajiaco. Compararé *La gema de Cubagua* con *El color del verano* de Reinaldo Arenas.

En la novela *Fugas* se estudian diferentes aspectos como la configuración de los personajes, el trato a las locaciones, la intertextualidad, la búsqueda de la recuperación de la memoria, lo real maravilloso, etc. El enfoque primordial será la música como medio dentro del relato para enmarcar la estructura de la obra, que tiene muchos temas contrapunteados uno con otro como se hace en el género musical de la fuga. Se hará referencia a otras obras canónicas

escritas en el exterior de Cuba, pero la comparación fundamental será con *El acoso* de Alejo Carpentier. En *Deja que se muera España* se analizará la utilización de lo real maravilloso en la novela, la intertextualidad, la recuperación de la memoria en el marco de insertar las historias individuales dentro de la Historia de la nación cubana. Esta última novela presenta una distopía que será la base para comparar *Deja que se muera España* con *Espero la noche para soñarte*, *Revolución* de Nivaria Tejera.

Una gran parte de la literatura cubana ha sido producida en el exterior, y es en ese contexto en el cual se ubica William Navarrete. Esta parte de la literatura, aunque se produce fuera del territorio insular, no pierde su condición de cubana. La isla está perenne en las obras y hay un modo de hacer, una utilización de recursos que se repite en diferentes autores. Si bien, cada cual lo hace con su propio estilo, en las obras subyacen tópicos comunes, un lenguaje determinado y una repetición de temas. Entre estos elementos comunes se destacan la búsqueda de la conservación de la memoria. En las obras producidas desde el siglo XX se representan los diferentes componentes de la cultura cubana que cristalizaron en lo que llamamos cubanidad. También se destaca el uso del sarcasmo, la parodia, la burla –lo que un cubano llamaría el choteo. Navarrete ha desarrollado su obra en el exterior de la isla, para contextualizarlo haré un somero recorrido por la literatura producida fuera de Cuba.

El comienzo de esta literatura allende la isla lo tenemos con el poeta romántico José María Heredia y Heredia (1803–1839). A los 20 años, en 1823, Heredia fue desterrado por pertenecer al grupo conspirativo Los soles y rayos de Bolívar, que buscaba la independencia de Cuba de España como lo habían logrado Bolívar y sus seguidores en el sur del continente. Vivió su destierro entre EE.UU y México. Su obra expresa la nostalgia y el dolor causado por su destierro. En el “Himno de desterrado” (1825) exclamaría:

Cuba, Cuba, que vida me diste,  
dulce tierra de luz i hermosura,  
¡Cuánto sueño de gloria i ventura  
tengo unido a tu suelo feliz!  
¡I te vuelvo a mirar...! ¡Cuán severo  
hoy me oprime el rigor de mi suerte!  
La opresión me amenaza con muerte  
en los campos do al mundo nací.

(Heredia, 304)

Heredia moriría en el destierro en México. Por infortunio no sería el último al que la opresión amenazara con muerte o prisión.

La también romántica, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga (1814–1873) desarrolló su obra fuera de Cuba. Su caso es muy particular porque no fue una desterrada, tampoco una emigrada en los términos que utilizamos el concepto en nuestros días. La Avellaneda vivió la mayor parte de su vida en España y en aquella época, Cuba pertenecía al imperio español. Ella es reconocida como una autora española aunque nacida en la isla. El tema cubano sobresale en *Sad* (1841), considerada la primera obra antiesclavista de la literatura. En su soneto “Al partir” (1836) le diría a la isla:

¡Adiós, patria feliz, edén querido!  
¡Doquier que el hado en su furor me impela,  
Tu dulce nombre halagará mi oído!

(Avellaneda, *Antología*)

Así como a La Avellaneda, el nombre de Cuba halaga el oído y todos los sentidos, al punto que muchos seguirán escribiendo sobre la isla aunque hayan pasado parte, o la mayoría, de su vida fuera de ella.

José Julián Martí Pérez (1853–1895) es quien representa al exiliado cubano por antonomasia, sólo vivió 42 años de los cuales más de la mitad estuvo fuera de Cuba. La causa de su destierro fue su oposición al poder español en la isla. Martí fue primero a España donde estudió Derecho, Filosofía y Letras en la Universidad de Zaragoza. Luego viajó por diferentes países como Argentina, Guatemala, México, Francia, Venezuela y los Estados Unidos. Es considerado el apóstol de la nación cubana por ser el principal organizador de la última guerra para liberar a Cuba del yugo español, en aras de esa independencia regresó a la isla y ofrendó su vida. Como había dicho en su poema “Al extranjero” (1881):

Yo callaré: yo callaré: que nadie  
Sepa que vivo: que mi patria nunca  
Sepa que en soledad muero por ella:  
Si me llaman, iré: yo sólo vivo  
Porque espero a servirla: así muriendo,  
La sirvo yo mejor que husmeando el modo  
De ponerla a los pies del extranjero!  
(Martí, 130)

José Martí dejó una extensa obra que incluye poesía, ensayos, novelas, teatros, crítica literaria, etc.; y fue escrita en su mayoría fuera del suelo natal. La guerra iniciada en 1895 por Martí y otros patriotas, estaba ganándose por los cubanos en 1898 cuando intervinieron los EE.UU. que le dieron el tiro de gracias al gobierno español en la isla.

Después de la intervención estadounidense que duró de 1898 a 1902, nació la República de Cuba. En los primeros años de esta república, los escritores y poetas que hacían largas estancias en el exterior de la isla lo hacían principalmente por cuestiones educativas. Mariano Brull Caballero (1891- 1956) combinó sus deseos de aprender sobre los movimientos artísticos literarios europeos, sobre todo de la Vanguardia, con una carrera diplomática y vivió en Europa desde la década de 1920 hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, luego representó a Cuba en EE.UU., Canadá, Uruguay, etc. Esas largas estancias en el extranjero hicieron que Brull desarrollara la mayor parte de su poesía fuera de Cuba.

Desde el París de 1936, Lydia Cabrera Marcaida (1899–1991) publicó sus *Contes nègres de Cuba*. Había ido a estudiar a Francia, y desde allí se dio cuenta del valor de las mitologías de los afrocubanos. Esa primera etapa fuera de la isla fue por cuestiones educativas, pero en 1960 salió de Cuba como exiliada y nunca más regresaría.

Un caso *sui generis* de un autor que vivió gran parte de su vida fuera de Cuba y produjo su obra en el exterior es Alejo Carpentier y Valmont (1904–1980). Pasó su niñez en la isla, y siempre se consideró cubano. Sin embargo, fue una persona multicultural, lo que sin duda enriqueció su obra. De padre francés y madre de origen ruso, en la adolescencia tuvo una primera estancia en Francia por cuestiones educativas. Regresó a Cuba a continuar sus estudios, se integró a la vida político-cultural de la isla, oponiéndose a la dictadura de Gerardo Machado (1925–1933), lo que le costó siete meses de prisión. Huyó de Cuba hacia Francia en 1927. En Europa estuvo hasta 1939, al estallido de la Segunda Guerra Mundial regresa al continente americano, estableciéndose en Cuba y conociendo otros países como Haití y México. Entre 1945 al 1959 se instala en Caracas, Venezuela. Al triunfo de la Revolución Cubana regresa a Cuba y se pone al servicio del nuevo gobierno. Aunque por cortos periodos trabajó dentro de la isla en cargos como director de la

Editora Nacional y de vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura, su labor principal para el gobierno cubano fue en el exterior como consejero cultural de las representaciones diplomáticas cubanas en diferentes países, fundamentalmente en Francia.

Desde la segunda mitad del siglo XX hasta la fecha, el éxodo de cubanos ha sido constante. Muchos han preferido como Martí estar “sin patria, pero sin amo” (Martí, 130). La Comisión Económica para América Latina (CEPAL) de la ONU ha contabilizado que más de dos millones de cubanos han abandonado la isla en los últimos 60 años, constituyendo alrededor del quince por ciento de la población. Entre los expatriados hay una larga lista de escritores. Las salidas, en general y de los literatos en particular, se han ido dando en diferentes etapas. En la primera etapa resaltan Guillermo Cabrera Infante (1929–2005) y Nivaria Tejera Montejo (1929–2016) quienes abandonaron cargos de representaciones diplomáticas en Europa. Guillermo Cabrera Infante en el prologo de su libro *Mea Cuba* afirmó: “Muchos exilados cubanos pueden decir que nunca abandonaron a Cuba: Cuba los abandonó a ellos.” (Cabrera, *Mea Cuba*, 20)

Algunos sufrieron doble exilio, tuvieron que huir de la dictadura batistiana (1952–1959) y luego de la de los Castros. Entre ellos estuvo Guillermo Rosales (1946 –1993) y Nivaria Tejera. Esta última escribiría:

Y ella vuelve desde Roma, a París porque hasta aquí había venido también huyendo, por los años 54, de la dictadura anterior. La una se denominaba Democracia; la otra Revolución. La una promulgaba resolver los conflictos del individuo; la otra prometía preservarlo de ellos. Entonces ya sabía algo del hombre. Ahora se atreve a afirmar que sus conflictos son políticamente irresolubles, ya que la dictadura revolucionaria es más irrespirable que la que enmascara la democracia. Y con esta arrasante convicción, abandona el país. (Tejera, 36)

En la anterior cita de Nivaria Tejera, vemos el desencanto ante la Revolución cubana que deviene en una visión pesimista sobre la realidad de Cuba y la situación del exilio.

Una de las olas de expatriados de cubanos más grande que llegaron a los EE.UU fue conocida como el éxodo del Mariel, con ella vino Reinaldo Arenas (1943–1990). Después de haber sufrido cárcel y persecución en Cuba, Arenas padeció una constante insatisfacción en el exilio, sobre esto escribió:

Para un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir; que no existe sitio, porque aquel donde soñamos, donde descubrimos un paisaje, leímos el primer libro, tuvimos la primera aventura amorosa, sigue siendo el lugar soñado; en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mí mismo. (Arenas, Antes, 314)

Ese descontento del que habla Arenas acompañará a muchos de los escritores exiliados.

Aparte de los escritores mencionados con anterioridad, hay una extensa lista de literatos exiliados que haría esta introducción muy extensa si se nombraran y se dieran detalles de todos. Entre ellos están: José Gastón Eduardo Baquero Díaz (1914–1997), Carlos Franqui (1921–2010), Lorenzo García Vega (1926–2012), Heberto Juan Padilla (1932–2000), Antonio Benítez Rojo (1931–2005), José Triana (1931–2018), Manuel Díaz Martínez (1936), Luis Agüero (1937), Jesús Díaz Rodríguez (1941–2002), Carlos Victoria (1950–2007), Eliseo Alberto Diego García Marruz (1951–2011), Antonio Orlando Rodríguez (1956), Daína Chaviano (1957), Alberto Lauro Pino Escalante (1959), Zoé Milagros Valdés Martínez (1959), Amir Valle Ojeda (1967), Luis Rafael Hernández Quiñones (1974), y el escritor que nos ocupa, William Navarrete (1968). ¿Quién es William Navarrete?

William Navarrete<sup>1</sup> es un novelista, periodista, ensayista, poeta, crítico de arte y editor cubano, naturalizado francés. Nació en el oriente de Cuba, en la ciudad de Banes en 1968. En Cuba estudió en la Universidad de la Habana Historia del Arte y en Francia en la Sorbona, Civilización Hispanoamericana.

Salió de Cuba en 1992 y desde entonces no ha regresado a la isla. En el 2003 fundó la Asociación por la Tercera República Cubana que entre otros objetivos apoya el movimiento de Bibliotecas Independientes dentro de Cuba, representa presos políticos cubanos y promueve las condiciones para que Cuba tenga una tercera república.

Por su poemario *Edad de miedo al frío y otros poemas* obtuvo el Premio Eugenio Florit del Centro de Cultura Panamericana de Nueva York. Ha publicado cuentos, monografías de arte y ensayos, tanto en libros de su autoría, como en revistas y compilaciones. Ha sido también autor de libros de ensayos y de relatos en francés, como *Dictionnaire insolite de Cuba* y el *Dictionnaire insolite de la Floride*, ambos publicados por el editor parisino Cosmopole, así como del relato *Pour l'amour de Nice*. Ha publicado en francés dos obras sobre la música cubana: *Cuba: la musique en exil* (2003) y *La chanson cubaine (1902-1959): textes et contexte* (2020).

Ha dirigido las colecciones literarias *Viendo llover en La Habana* y *Visión crítica* para la editorial Aduana Vieja, Valencia, España y la de literatura cubana, junto con Gordiano Lupi, para la editorial Il Foglio, Piombino (Toscana, Italia). Ha editado varios libros sobre artistas cubanos, por ejemplo, de los pintores Humberto Calzada Coro y Gina Pellón, Ha traducido poetas y coordinado diversas antologías.

---

<sup>1</sup> La mayoría de los datos sobre William Navarrete han sido tomados de EcuRed ([www.ecured.cu/William\\_Navarrete](http://www.ecured.cu/William_Navarrete) )

Es colaborador permanente para *El Nuevo Herald*. Sus libros han sido publicados por editoriales tales como Stock, Cosmopole, Magellan, Tusquets, Universal, Planeta, Legua, Aduana Vieja, Oxybia, *Il Foglio*, entre otras, en Francia, España, Italia, México, Colombia y Estados Unidos. Varias obras suyas han sido traducidas a otros idiomas como el francés, el alemán y el italiano. Es el editor para la edición en español de la revista *El Correo de la UNESCO*. Miembro del PEN Club de Escritores y de la *Société des Gens des Lettres*, en Francia. Miembro del Colegio Nacional de Periodistas. Ha participado en numerosos encuentros y festivales literarios, ha recibido la Medalla Vermeil de la *Société Académique Arts-Lettres-Sciences* (París, 2010).

## **Capítulo dos** ***La gema de Cubagua (2011)***

La protagonista de *La gema de Cubagua* es Ana Isidora González de Rivera y Tamayo. Por casualidad, el día de su cumpleaños cincuenta, esta solterona de la ciudad cubana de Holguín, descubre que el primer miembro de los González de Rivera que se asentó en la ciudad, había adquirido una cuantiosa fortuna en Cubagua, Venezuela. Y ella, Ana Isidora, podría ser la heredera de esa riqueza. A partir de este hallazgo, se suceden una serie de delirantes acontecimientos: miles de personas se dirigen a ella para que les solucione sus carencias, para procesar esos pedidos en su casa se funda el Gabinete de la Fortuna, acepta una propuesta de matrimonio y organiza su boda en un antiguo terreno familiar, pero el partido comunista organiza allí mismo la inauguración del carnaval, convirtiendo la boda en un desastre. Ana Isidora es acusada de traidora y tiene que huir.

La publicación que revelaría a Ana Isidora su posible herencia existió de verdad. En 1930, el periódico cubano *Diario de la Marina* publicó un anuncio donde se avisaba que los descendientes de una familia fundadora de la ciudad de Holguín, los González de Rivera, tenían una cuantiosa herencia en el *Lloyd's Bank of London* legada en 1695. Luego en 1987 el tema resurgió haciendo que muchísimas personas se volcaran a las iglesias y archivos de Holguín para construir sus árboles genealógicos con el fin de reclamar dicha herencia.

El periodista e investigador Ángel Quintana Bermúdez, nacido en Banes como Navarrete, publicó en 1988 los resultados de su investigación sobre el tema en una serie de artículos en el periódico holguinero *¡Ahora!* Quintana Bermúdez divulga cartas que la directora jurídica del

Ministerio de Exteriores cubano emitió afirmando que por petición de presuntos herederos habían abierto un expediente sobre una posible herencia en Inglaterra, pero la poca información suministrada impedía investigar sobre dicha herencia. Ángel Quintana no niega ni afirma la existencia de la mencionada herencia, pero señala que el anuncio en el *Diario de la Marina* se publicó en la sección “Quejas y otras cosas” que se nutría de las solicitudes de los lectores y que era una sección donde también publicaban bromistas, pues el diario no confirmaba lo que se pedía publicar. Quintana también subraya el hecho de que el citado anuncio no proporcionaba número de cuenta, nombre de alguien a contactar, etc.

Todo parece indicar que el anuncio fue una broma que se ha convertido en una leyenda urbana. También hay quienes afirman que casi todos los holguineros –yo soy holguinera– y habitantes de pueblos aledaños –como Banes de donde es oriundo William Navarrete– somos descendientes de los González de Rivera en diferentes grados y de ser cierto lo de la herencia, que se dice sea de unos setenta millones de libras esterlinas, si se repartiera entre todos los descendientes de esta familia patricia, que ahora se calculan en aproximadamente un millón de personas, tocaríamos a unas setenta libras esterlinas por persona. Pero, parece poco probable que algún banco tenga una suma guardada por siglos –desde finales del siglo XVII–, pues la mayoría de los estados establecen un tiempo límite para reclamar herencias y si no se hace en ese tiempo, estas pasan al estado. William Navarrete escribe sobre la herencia de los González de Rivera y las publicaciones de Ángel Quintana Bermúdez en su blog “Genealogía holguinera”.

La supuesta herencia de los González de Rivera es el telón de fondo para que William Navarrete haga una cruda crítica a la realidad cubana. Y lo hace a través de la carnavalización. Mijaíl M. Bajtín define la carnavalización en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* de la siguiente manera:

Llamemos carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura. Los aspectos y rasgos aislados del carnaval se separarán y se examinarán también desde el punto de vista de esta transposición. (Bajtín, 172)

Y sobre el carnaval afirma:

El carnaval en sí (reiteramos: en el sentido del conjunto de todos los festejos de diversos de tipo carnavalesco) no es desde luego un fenómeno literario. Es una forma de espectáculo de carácter ritual. Se trata de una forma sumamente compleja, heterogénea, que, siendo carnavalesca en su fundamento, tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados. El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, desde grandes y complejas acciones de masas hasta aislados gestos carnavalescos. Este lenguaje expresaba de una manera diferenciada, se podría decir articulada (como toda lengua), una percepción carnavalesca unitaria (pero compleja) que impregnaba todas sus formas. Este lenguaje no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, menos al lenguaje de conceptos abstractos, pero se presta a una cierta trasposición al lenguaje de imágenes artísticas que está emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura.

El carnaval es un espectáculo sin escenarios ni divisiones en actores y espectadores. En el carnaval todos participan, todo el mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnavalesca. Ésta es

una vida desviada de su curso normal, es en cierta medida, la “vida al revés”, “el mundo al revés.

Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval; antes que nada, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etc., relacionadas con ellas, es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad (incluyendo la de edades) de los hombres. Se aniquila toda distancia entre las personas y empieza a funcionar una específica categoría carnavalesca: el contacto libre y familiar entre la gente. (Bajtín, 172-173)

La carnavalización de *La gema de Cubagua* se da a través de elementos representativos del carnaval como la coronación y destronamiento de personajes, el doble paradójico, la profanación, situaciones burlescas. La novela comienza con el despertar de su protagonista Ana Isidora, el día que cumple cincuenta años. En las primeras páginas Navarrete nos describe al personaje principal y su miserable cotidianeidad. Nos enteramos que vive sola en la casa que fue de sus padres. Es descendiente de una prestigiosa familia fundadora de la ciudad, que otrora tuvo muchas propiedades, pero ahora ella no tiene ni para hacerse un café. El narrador –heterodiegético, o sea omnisciente y puede describir lo que piensan y sienten los personajes– nos dice:

La vida le había deparado en realidad pocos momentos placenteros. No por eso se sentía una mujer desdichada y menos aún, desahuciada. De lo que estaba consciente era que parte de su existencia se le iba absorbida por tareas que ella misma calificaba de intrascendentes o absurdas. (Navarrete, *La gema*, 14)

Esa monotonía se ve interrumpida cuando Ana Isidora descubre al visitar el archivo de la ciudad que podría ser la heredera de una cuantiosa fortuna. La noticia trasciende al público y comienza la carnavalización de la vida de Ana Isidora. Aquí es donde ocurre lo que Bajtín llama la interrupción del curso normal de la vida y comienza el desenfreno carnavalesco. Parte del ritual del carnaval tiene la elección de un rey y/o reina del carnaval, este personaje era un “don nadie” antes del carnaval, pero durante la celebración pasa a ser objeto de atención. Así que Ana Isidora quien pasaba desapercibida para todos, se volvió famosa en su ciudad, de hecho el segundo capítulo de la novela se llama “La reina del estrellato” y el octavo capítulo “La reina del carnaval”. En el segundo capítulo vemos como la protagonista se convierte en el centro de atención de toda la ciudad e incluso de personas de otras ciudades y provincias. Casi todos se declaran parientes de la presunta heredera. Así lo describe el autor:

Y ella, Ana Isidora, la ama de casa anónima, insignificante, ignorada de la calle Frexes, la solterona empedernida del barrio que ni sobrinos tuvo bajo su crianza, ahora era admirada como una princesa de novela rosa, más rosa que cualquier personaje inventado por la mismísima Corín Tellado; estaba ahí rodeada de multitud, sonriendo a todos con recato y cierta distinción que a los de su extirpe debía resultar natural. (Navarrete, *La gema*, 30)

Como ‘princesa’ a Ana Isidora se le aparece un “príncipe” que la veía casi todos los días sin notarla antes de darse a conocer el asunto de la herencia. Es el bodeguero, vendedor de productos alimenticios en una bodega, un puesto que en otros países puede parecer insignificante, pero en la Cuba actual ese puesto de trabajo es considerado de los más importantes. Quien tiene acceso a los alimentos no sólo se garantiza una buena alimentación, sino que además tiene la llave

para obtener muchas otras cosas. Ella acepta la propuesta de matrimonio, pero ante la avalancha de tantos nuevos parientes, la otrora solitaria novia, se ve obligada a celebrar las nupcias en el hato de Managuaco, un amplio terreno que fue propiedad de sus lejanos ancestros. .

En medio de tantas carencias a Ana Isidora, le llueven peticiones para solucionar los problemas de mucha gente, las cartas y pedidos de audiencias son tantos que sus vecinos más cercanos, quienes antes la ignoraban y ahora dicen estar emparentados, organizan el Gabinete de la Fortuna, para anotar peticiones, pues Ana quería ayudar a todos cuando recibiera la cuantiosa herencia. Los pedidos van desde cosas que parecen sencillas o absurdas, pero que en la situación de Cuba tienen gran valor, como detergente para lavar a la construcción de un alcantarillado para un barrio olvidado por todos los gobiernos que han existido en Cuba. El autor pone en el mismo diario donde sale el anuncio sobre la herencia en 1930, una queja porque el barrio Loma Hueca de Santiago de Cuba no tenía alcantarillado y se le había prometido en sucesivas campañas electorales. En 1987, año en que se desarrolla la novela, se presentan al Gabinete de la Fortuna habitantes del barrio clamando por el alcantarillado que nunca han tenido.

Pero Ana Isidora no podía ser el centro de atención por mucho tiempo, el destronamiento es parte del ritual carnavalesco como lo revela Bajtín en su análisis:

La acción carnavalesca principal es la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval. (...) Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. El que se corona

es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval. (...) Desde el principio, en la coronación se presiente el destronamiento. (Bajtín, 175)

Al inicio, el Partido, equivalente al gobierno, no actuó. Pero como señala Manolito, uno de los personajes: “se habla más de la herencia que de la zafra” (Navarrete, *La gema*, 37). Los dirigentes del Partido no podían permitir que alguien le restara notoriedad y se brindara a resolver carencias que ellos no habían resuelto, así que el autor nos dice:

La boda de la pareja le restaría popularidad a sus mítines y trabajos voluntarios, a las tareas de choque y círculos de estudios ideológicos. Durante varias sesiones a puertas cerradas, la alta jerarquía provincial, junto a los más altos del resto de las organizaciones revolucionarias, discutieron aquel espinoso asunto. La medida que adoptarían con urgencia sería capital. El primero de septiembre, el mismo día en que comenzasen los carnavales del norteño municipio de Gibara, Holguín rompería con los suyos. Se advirtió a la población que aquella medida excepcional formaba parte de la novedosa política de ahorro con vistas a economizar el máximo de recursos. Nada parecía más sensato que inaugurar ambos carnavales en un punto fronterizo entre los dos términos: el hato de Managuaco, un lugar ideal, pues se hallaba equidistante de ambas cabeceras de municipio. (Navarrete, *La gema*, 76)

Aquí vemos como se comienza a maquinar el “destronamiento” de Ana Isidora por parte del Partido y se hace precisamente haciendo la inauguración de un carnaval en el mismo lugar y hora de su boda. El verdadero poder sólo es controlado por el Partido –el autor no dice su “apellido”, pero no hace falta, todos sabemos que es el único, el comunista. Otro elemento que propicia el

destronamiento de la protagonista es la figura de una antagonista impuesta por el Partido para que sea el centro de atención. “El parodiar significa crear un doble destronador” (179) afirma Bajtín, quien aclara que los dobles paródicos son un fenómeno de la literatura carnavalesca.

En *La gema de Cubagua* tenemos a una doble paródica de Ana Isidora: María Pérez Rodríguez, la machetera. El contraste se da porque Ana Isidora es una supuesta millonaria por herencia familiar, mientras que María Pérez Rodríguez es una millonaria, según el concepto que acuñó el gobierno cubano, porque ha llegado a cortar con machete millones de arrobas de caña de azúcar en la zafra. También en los nombres y apellidos hay contraste. Ana significa benéfica, compasiva, llena de gracia. Isidora tiene que ver con la ciudad de Holguín, ya que el santo patrón de esta ciudad es San Isidoro. De hecho el pueblo fue fundado con el nombre de San Isidoro de Holguín. Por lo que el segundo nombre indica la descendencia de los fundadores de la ciudad de la protagonista, reforzando lo que ya indican los apellidos González de Rivera y Tamayo. Mientras que María Pérez Rodríguez tiene el nombre y unos apellidos muy comunes, sobre esto Navarrete escribió que Ana Isidora se sentía: “Apenada por aquella machetera, millonaria, pero en arrobas de caña de azúcar, que llevaba ¡la pobrecita! unos apellidos tan desheredados. (Navarrete, *La gema*, 29)

En el acto de inauguración del carnaval se monta una obra teatral –la novela presenta otro género literario dentro de sí misma– y de danza donde se cuenta una historia absurda donde María Pérez es la protagonista y supuestamente la machetera es personificada por la bailarina cubana más famosa: Alicia Alonso. En el entreacto la verdadera María Pérez se presenta en lo que sería su “coronación”, un acto burlesco digno de un carnaval:

Siguiendo la línea trazada por los rieles, los bueyes se adentran poco a poco en la escena. Del marabuzal asoman ya los primeros montículos de caña que transporta el vagón, La auténtica millonaria de la provincia, la verdadera machetera María Pérez, está encaramada sobre el montículo más empinado. Apenas mantiene el equilibrio; en su rostro, aunque intente disimularlo, se puede leer que está aterrada por la posibilidad de resbalar y caer desde lo alto, en medio de la escena. Las cañas sobre las que está parada empiezan a deslizarse a causa de los bandazos que dan los bueyes; las que le sirven de calzo al pedestal artificial se van enganchando en el marabuzal. Los bueyes parecen contonearse al compás de la tonada guajira. La machetera mantiene a duras penas el equilibrio y en el momento en que el vagón de caña entre de lleno a la escena, el público la ve en cuatro patas, agarrándose al cogollo de una caña y enlazando las piernas a través de la baranda del vagón, entre los barrotes, para no caer. Los aplausos han detenido el paso de la yunta. La machetera aprovecha la tregua para enderezar su postura, se incorpora y ya está de nuevo sonriente, aunque segura de que su precario equilibrio no durará mucho. Desenfunda su machete e inicia la *Danza de los siete machetes*, que ha ensayado durante todo el mes de agosto. ¡Siete machetes que manipula a la vez, cortando como una combinada cañera cuanta rosácea hay alrededor del montículo! La danza se da por terminada en cuanto termina de cortar en trocitos todas las cañas del vagón. (Navarrete, *La gema*, 126 y 127)

Esta escena con tanta carga de chanza y absurdo es carnavalesca. Tiene intertextualidad con la biblia y la danza de los siete velos de Salomé para obtener la cabeza del Bautista. La burla

que utiliza elementos sagrados, ya sean religiosos y/o políticos son también parte de la carnavalización. Y aquí nos volvemos a referir a Bajtín cuando nos habla de otra categoría carnavalesca:

La profanación, los sacrilegios carnavalescos, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias, etcétera.  
(Bajtín, 175)

El anterior fragmento citado de Navarrete encaja muy bien con lo dicho por Bajtín. Hay profanación porque el evento era un acto “oficial del gobierno”, así que hay una sonora burla a los actos gubernamentales. La profanación también se puede observar en la “danza de los siete machetes” que hace referencia a “danza de los siete velos” de la biblia. No sólo por la referencia bíblica la hace profana, sino además por el uso de alegorías sexuales, pues tanto la caña como el machete son símbolos fálicos en la imaginería cubana. Las frases “dar caña”, “meter caña” y “dar machete” tienen diferentes connotaciones en Cuba, puede referirse a esforzarse por hacer algo, pero también al acto sexual. Además machete es el instrumento de trabajo –o de guerra para los mambises–, pero también puede referirse al miembro sexual masculino. Asimismo, los animales en general se suelen incorporar a espectáculos carnavalescos como los circenses.

La obra de teatro para inaugurar el carnaval dentro de la novela debe continuar. Alicia Alonso hace tiempo que no baila. Para que nadie se entere se utiliza una doble que escapa y, para colmo del sarcasmo, las autoridades obligan a Ana Isidora a ser la doble de la bailarina y representar a María Pérez. Las dos antagonistas terminan destronadas en un acto mordaz:

Se ha aflojado la yunta de bueyes y Marinero, con más radio de acción, patea los barrotes del vagón de caña. La machetera provincial María Pérez busca, aterrada,

asidero en los bordes. Se agarra con todas sus fuerzas pero el sudor, mezclado con la vaselina que se había puesto en el pelo, le llega hasta las manos que resbalan demasiado. El Doble de la *Assoluta*, una Ana Isidora encorsetada, interrumpe también sus *fouettés*, sus pies patinan sobre algunos trozos de caña que estaban en medio de la escena, se cae y se le desprende la nariz postiza y el sombrero de yarey rueda hasta la pata de uno de los bueyes de la yunta que de una patada lo lanza en dirección del público. “¡Canasta!”, grita el público y el buey parece buscar más sombreros. (...) Las dos Marías, la provincial y la teatral, lloran desconsoladamente... (Navarrete, *La gema*, 132 y 133)

Aquí se pudiera ver otro elemento de profanación con la utilización del nombre María, que hace una referencia a la virgen María. Además la biblia habla de Marías en plural, de tres, pero Navarrete hace referencia a dos. En la novela, ninguna de las dos Marías son reinas. María Pérez busca un reconocimiento que el gobierno no le quiere dar y en otro acto carnavalesco donde debe entregar una reproducción del hacha indígena, devenido símbolo de la provincia, pelea por quedarse con el hacha.

Por su parte, Ana Isidora se resiste a ser una marioneta del Partido. Al final de la novela, acusan a Ana Isidora de traidora y mentirosa, las autoridades mandan a ingresar a la protagonista en un manicomio, pero ella huye. La escena es representativa de una tragicomedia. Estaban enterrando a una anciana de la familia, ahogada en un río el día de la boda e inauguración del carnaval. Una “nueva” prima había sacado a la anciana de un asilo para demostrar la pertenencia a la familia González de Rivera, pero la descuidó y la anciana muere. Ana Isidora se encarga de darle sepultura y para tener espacio en el panteón familiar, debe desenterrar los restos de su madre, entre los huesos maternos encuentra la gema de Cubagua, la perla que daba el derecho a reclamar la

herencia, según un historiador de la ciudad. Una turba enardecida quiere arrebatarse la perla, pero Ana Isidora se la traga y salta una tapia mientras que la policía está tratando de apartar la multitud para detenerla.

La novela toda es una gran burla. Se mofa de las relaciones familiares y de amistades superficiales e interesadas, de la situación del país, de los que quieren escalar posiciones empujando a otros, de la prensa adulona al poder, de la sucesión de planes inefectivos del gobierno para levantar la maltrecha economía, etc. Pero sobre todo hace escarnio de las autoridades, representadas por Miguel Canas Blancas, personaje paródico de Miguel Cano Blanco, antiguo dirigente del partido en Holguín. En *La gema de Cubagua*, Navarrete utiliza con frecuencia la parodia, otro elemento reconocido por Bajtín como parte de la literatura carnavalizada:

En relación con la risa, señalemos un problema más: el de la naturaleza carnavalesca de la parodia. La parodia, como ya lo he dicho es un elemento imprescindible de la sátira menipea y en general de todos los géneros carnavalizados. (Bajtín, 179)

En el caso de Navarrete la parodia constituye una burla a las autoridades, a sus proyectos y a la prensa manipulada por el gobierno. Esta burla entra en lo que los cubanos llaman choteo. ¿Qué es choteo? Es mejor que el político, profesor, filósofo cubano Jorge Mañach nos responda desde su ensayo “Indagación al choteo”:

Si le pedimos, pues, al cubano medio “de la calle”, que nos diga lo que entiende por choteo, nos dará una versión simplista, pero que se acerca bastante a ser una definición porque implica todo lo que de hecho hallamos contenido en las

manifestaciones más típicas del fenómeno. El choteo – nos dirá –consiste en “no tomar nada en serio”. Podemos apurar todavía un poco más la averiguación, y nos aclarará (...) que el choteo consiste en “tirarlo todo a relajo”. (Mañach, 57)

Más adelante se pregunta

¿En qué consiste abstractamente esta acción del chotear? Vamos a ver que las dos definiciones citadas apuntan al mismo hecho externo –un hábito de irrespetuosidad– motivado por un mismo hecho psicológico: una repugnancia de toda autoridad. (..) “Tirar a relajo” las cosas serias no será pues, más que desconocer –en la actitud exterior al menor– el elemento de autoridad que hay o que puede haber en ellas: crear en torno suyo un ambiente de libertinaje. (Mañach, 58 y 59)

Un choteo, es decir, confusión, subversión, desorden; –en suma: “relajo”. Pues ¿qué significa esta palabra sino eso, el relajamiento de todo los vínculos y coyunturas que les dan a las cosas un aspecto articulado, una digna integridad? (Mañach, 67)

Pero nos interesa examinar cómo esa aflicción al desorden, ese odio a la jerarquía, que es esencial del choteo, informa la manifestación más importante del fenómeno: su prurito de desvalorización. (Mañach, 68)

El choteo es un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad. No todas las autoridades son lícitas o deseables, y por eso siempre fue la burla un recurso de los oprimidos –cualquiera que fuese la índole de la opresión. Al par que uno de los grandes padecimientos del cubano, la

burla crónica ha sido una de sus grandes defensas. Le ha servido de amortiguador para los choques de la adversidad; de muelle para resistir las presiones políticas demasiado gravosas y de válvula de escape para todo género de impacencias. En otras palabras, ha sido entre nosotros un descongestionador eficazísimo. Como su operación consiste en rebajar la importancia de las cosas, es decir, en impedir que estas nos afecten demasiado, el choteo surge en toda situación en que el espíritu criollo se ve amargado por una autoridad falsa o poco flexible. (Mañach, 85)

Así que para el cubano, chotear es una manera de mostrar irreverencia ante una autoridad gravosa e ilegítima, como lo es el gobierno actual. Es aquí donde la obra de William Navarrete se inserta, a la misma vez, en la carnavalización y el choteo típico cubano. Navarrete chotea parodiando el discurso manipulador y vacío de las autoridades, como este discurso de Miguel Canas Blancas:

*Invitados extranjeros,*

*Herederos*

(Al oír estas palabras el auditorio aguantó la respiración el tiempo que duró la pausa fríamente calculada del Secretario)

*De una larga tradición de lucha revolucionaria,*

*Compañeros y compañeras:*

*Nos hemos dado cita en esta grandiosa obra, fruto de mancomunados esfuerzos (se refería al estadio), para hacer un balance cuantitativo y cualitativo de nuestros logros, que son los del Partido, respaldando siempre por la inquebrantable decisión de avanzar y de vencer de nuestro, cien, mil, dos mil veces heroico y aguerrido pueblo holguinero ... (Navarrete, La gema, 87)*

También parodia a la prensa oficialista que replica las mismas palabras vanas de la autoridad, esta es la introducción publicada por la prensa oficial del Partido, el diario *¡Ahora!* :

La tradicional hospitalidad holguinera y el entusiasmo con que nuestra ciudad sabe acoger los eventos culturales, se constató una vez más en el antiguo hato de Managuaco, sito a veintidós kilómetros de la capital provincial. Con la brillante actuación del Ballet Nacional de Cuba, dirigido por la Prima Ballerina Assoluta Alicia Alonso, quedaron inaugurados los festejos populares de la municipalidades de Holguín y Gibara. Para ocasión tan relevante se exhibió por iniciativa del Partido, la premier del ballet ... (Navarrete, *La gema*, 138)

Asimismo podemos ver la parodia al ensalce de la prensa a los planes económicos del gobierno no escapan a las parodias, este es un fragmento de una transmisión radial:

- El plan porcino como su nombre lo indica es una empresa enteramente dedicada al cerdo, a la crianza de este ganado y a la fabricación de conservas y embutidos derivados de él. Gracias a competencia de los trabajadores de la misma, se ha puesto en práctica un plan de recuperación de excrementos de origen animal con vista a su uso como fertilizante, y ya se han recogido quince toneladas de su caquita en lo que va de año, y se espera recoger quince toneladas más en los que resta. Angustias Boñigas, trabajadora vanguardia de la unidad y héroe del trabajo, nos explica en qué consiste el plan. ... (Navarrete, *La gema*, 168)

En la novela Navarrete mezcla personajes inventados con otros que tienen nombres de personas reales y son figuras en el ámbito cultural y político. En algunos casos cambia algunas letras, como en el mencionado Miguel Canas Blancas, y en otros casos pone los nombres como son en realidad como la de la bailarina Alicia Alonso, el del poeta Delfín Prats y el escritor Alberto

Lauro. No todos los mencionados son objeto de las burlas del autor, como los dos últimos intelectuales citados. Las parodias se concentran en aquellos que desde posiciones de poder abusaban de los demás como el citado secretario del Partido o la bailarina, de quien se dice tenía una verdadera tiranía en el mundo de la danza clásica cubana.

En otra cuestión donde no hay burlas es en el tratamiento de los personajes del pasado, como los ancestros de Ana Isidora, Juan Bautista Gonçalves Ribeira y Maceira de la Portera, de origen portugués y cuyos primeros apellidos se españolizaron al radicarse en Cubagua, Venezuela. También se sigue la historia del hijo mayor de Juan Bautista, Juan Francisco González de Rivera y Obeda quien fue uno de los fundadores de la ciudad de Holguín. Si bien, Ana Isidora es un personaje ficticio, los ancestros endosados fueron personas reales. Se nota la intención de Navarrete de llenar el vacío que se tiene sobre la historia de estas personas. Hay una búsqueda de preservar la memoria de estas personas, que no se olvide su existencia e imagina lo que pudo haber sido partes de sus vidas.

El autor también nos muestra el entramado de componentes de la cultura cubana. El elemento indígena se representa a través de uno de los símbolos de la ciudad de Holguín, conocida como el Hacha de Holguín. La parte afrocubana se presenta a través de la obra teatral montada para inaugurar el carnaval, plagada de güijes y diablitos. Cuando se habla de la búsqueda de los ancestros aparecen no sólo los europeos, también los indígenas y africanos. El autor nos presenta lo que Fernando Ortiz llamó el ajiaco de la cultura cubana.

La imagen del ajiaco criollo nos simboliza bien la formación del pueblo cubano. Sigamos la metáfora. Ante todo una cazuela abierta. Esa es Cuba, la isla, la olla puesta al fuego de los trópicos, que la otra tarde aquí nos pintara con fino arte el doctor Massip. Cazuela singular la de nuestra tierra, como la de nuestro ajiaco, que

ha de ser de barro y muy abierta. Luego, fuego de llama ardiente y fuego de ascua y lento, para dividir en dos la cocción; tal como ocurre en Cuba, siempre a fuego de sol pero con ritmo de dos estaciones, lluvias y seca, calidez y templanza. Y ahí van las sustancias de los más diversos géneros y procedencias. La indiada nos dio el maíz, la papa, la malanga, el boniato, la yuca, el ají que lo condimenta y el blanco xao-xao del casabe con que los buenos criollos de Camagüey y Oriente adornan el ajiaco al servir. Así era el primer ajiaco, el ajiaco precolombino, con carnes de jutías, de iguanas, de cocodrilos, de majás, de tortugas, de cobas y de otras alimañas de la caza y pesca que ya no se estiman para el paladar. Los castellanos desecharon esas carnes indias y pusieron las suyas. Ellos trajeron con sus calabazas y nabos las carnes frescas de res, los tasajos, las cecinas y el lacón. Y todo ello fue a dar sustancia al nuevo ajiaco de Cuba. Con los blancos de Europa llegaron los negros de África y estos nos aportaron guineas, plátanos, ñames y su técnica cocinera. Y luego los asiáticos con sus misteriosas especias de Oriente; y los franceses con su ponderación de sabores que amortiguó la causticidad del pimiento salvaje; y los angloamericanos con sus mecánicas domésticas que simplificaron la cocina y quieren metalizar y convertir en caldera de su standard el cacharro de tierra que nos fue dado por la naturaleza, junto con el fogaje del trópico para calentarlo, el agua de sus cielos para el caldo y el agua de sus mares para las salpicaduras del salero. Con todo ello se ha hecho nuestro nacional ajiaco. (Ortiz, 4)

Así como el ajiaco descrito por Ortiz tiene diferentes componentes provenientes de diversas culturas y grupos étnicos que al fusionarse dan un plato con un sabor único, donde los diferentes ingredientes enriquecen el plato, así también es la cultura cubana, o lo que llamamos

cubanidad. Al mostrarnos Navarrete diferentes componentes de la cultura cubana fusionándose como uno solo, nos está representando ese ajiaco del que hablaba Fernando Ortiz.

Compararemos *La gema de Cubagua* y *El color del verano* de Reinaldo Arenas. Aunque ambas obras son muy diferentes tienen puntos en común. Ambas novelas están completamente carnavalizadas, utilizando la parodia y el sarcasmo para burlarse del poder. Françoise Moulin Civil en su artículo “Carnaval y carnavalización en *El color del verano* de Reinaldo Arenas” nos dice algo sobre la obra de Arenas que también puede aplicarse a la obra de Navarrete: “La hiperbólica escena subraya claramente la función ideológica de la carnavalización: la de deconstruir el modelo dominante impuesto por el poder imperante.” Los dos autores pueden ser llamados choteadores contumaces de las jerarquías y ridiculizan los discursos oficiales que se hacen desde las tribunas.

Tanto *La gema de Cubagua* como *El color del verano* tienen una ceremonia de inauguración del carnaval con una obra de teatro dentro de ellas. Las dos representaciones tienen altos niveles de sarcasmo y absurdo. En *La gema de Cubagua* la obra se llama “La danza de los millones” y hace una mezcolanza de leyendas cubanas, historia de espionaje, de amor y muerte que se representa lo mismo bailando una danza clásica que cantando una guajira. En *El color del verano* la obra se llama “La fuga de La Avellaneda” donde La Avellaneda ha sido resucitada para que participe en los festejos de los cincuenta años en el poder del Fifo (personaje paródico de Fidel Castro), pero la poetisa no aguanta la situación y decide partir, esta vez para la Florida. Mientras La Avellaneda está entre La Habana y Cayo Hueso (Key West), en ambas orillas desfilan una gran cantidad de intelectuales cubanos, la mayoría con leves cambios en las letras de los nombres que lo hacen fácilmente reconocibles, y se parodian sus obras.

En las dos obras se ponen a participar de la trama a figuras de la cultura y política cubana, como la bailarina Alicia Alonso, que en la obra de Arenas es llamada Halisia Jalonzo, y el poeta

holguinero Delfín Prats, rebautizado como Delfín Proust en la obra de Arenas. Aunque se debe señalar la diferencia de que Arenas es sarcástico e irreverente con todos, no pasa lo mismo con Navarrete, quien sólo parodia a los del poder. Creo que también es significativo aclarar que en la sociedad cubana se ha desarrollado la peculiaridad de hablar de algunos personajes utilizando un seudónimo o alterar su nombre, por aquello de que las paredes tienen oídos –pueden haber espías o micrófonos instalados. Por lo que el cambio de nombres en ambas obras, además de ser paródico, puede verse como un reflejo de ese fenómeno social. La cantidad de autores y obras citadas y/o mencionadas en las dos obras nos lleva a otro punto de contacto entre ellos: la intertextualidad. Esta intertextualidad les sirve a ambos autores para parodiar al parafrasear textos de otros libros.

Otro punto común entre los dos textos son los pasajes con relaciones homosexuales, pero en la obra de Navarrete el tema no es central como lo es en la de Arenas. Para Arenas la homosexualidad era parte de la rebeldía ante la homofobia y el machismo institucionalizado, al punto que su obra hacía a casi todos los hombres ser homosexuales. Mientras Navarrete presenta la homosexualidad como un componente más de la vida, si bien en la rocambolesca escena de la inauguración del carnaval unos personajes son sorprendidos teniendo relaciones homosexuales, algo que pasa varias veces en *El color del verano*. Tanto Arenas como Navarrete denuncian en sus obras la represión que sufrieron los homosexuales bajo el gobierno cubano. En *El color del verano* se narra cómo de manera constante la policía los obliga a salir de lugares como playas y parques, además relata que el personaje principal estuvo preso por eso, como le sucedió en la vida real a Arenas. Como parte de la represión a los homosexuales, se les negaba el acceso a puestos de trabajos. En las dos obras hay personajes que pierden trabajos a causa de su orientación sexual, en la de Arenas son Delfín Proust y el protagonista; en la de Navarrete es Manolito, el peluquero.

La represión a los homosexuales, es una parte del carácter represivo del régimen que ambas obras exponen y critican. Se exponen las faltas de libertades en todos los aspectos de la vida y se critica la situación de escasez y todo tipo de privaciones que vive el pueblo cubano. Navarrete nos narra:

Se arrellenó como pudo en el balance desvencijado y anotó en la lista de prioridades previstas para cuando llegara el momento de disponer de su caudal: “comprar mimbre para los muebles”; y dudó unos minutos, en darle o no a esta compra prioridad con respecto al asunto de las goteras del techo de zinc de su cuarto. (Navarrete, *La gema*, 31)

Mientras que Arenas nos dice:

El resto del día lo pasaron hablando de las vicisitudes actuales, de la escasez. “El agua la ponen una hora cada dos días”, comentó la madre. Al anochecer seguía hablando sin haber agotado el tema del racionamiento y otras calamidades presentes. (Arenas, *El color*, 103)

Tanto las denuncias de la represión a los homosexuales, como las descripciones de la situación económica-social reinante en la isla nos remite a otra característica común en ambas obras: la preservación de la memoria. Mostrar lo que ocurre para que quede como una capsula del tiempo atrapada en los libros.

### **Capítulo tres** ***Fugas (2014)***

*Fugas* lleva dos historias paralelas. La primera historia son los recuerdos de la niñez de Orlando en su pueblo natal, Banes, en el oriente de Cuba y cómo se fugaron él y su madre del padre. En la segunda historia los mismos personajes se están fugando de la isla, Orlando es un joven universitario y nos cuenta sobre La Habana de su juventud y las amistades.

*Fugas* es una novela ficticia, pero William Navarrete ha reconocido que tiene elementos autobiográficos, así ha dicho en una entrevista concedida para Radio Francia Internacional:

No todo corresponde a mi vida, pero sí me inspiré en muchas historias que escuché cuando viví en Cuba. El personaje de la madre también está inspirado en muchas madres que conocí. Son pequeñas piezas de un rompecabezas, que en realidad no es tal, porque siempre los rompecabezas tienen solución. En cambio en Cuba no se vislumbra solución alguna, aunque le han hecho creer a todos lo contrario. (Piña)

La novela está escrita en primera persona, y la narración es autodiegética, o sea el narrador y el protagonista son la misma persona. Son dos historias que se van alternando, como una trenza de dos cintas que se van enlazando. Las historias confluyen como una sola, pues los dos personajes principales, el hijo y la madre, son los mismos en diferentes etapas de la vida.

La primera historia es un fluir de recuerdos de la niñez de Orlando: los abuelos, la tía solterona, el pueblo, el mar en otro pueblo donde la familia tiene una casa de verano, los miedos,

las alegrías. En esta parte los personajes tienen nombres y están caracterizados de una forma que se hacen más palpables e íntimos. Aquí la novela tiene viso de un homenaje a algunos miembros de la familia, como esta descripción de la abuela paterna:

A agüe Rosa tampoco le gustaba la conga, menos aún el carnaval. Su imperio era el de las cazuelas, los fuegos altos y bajos, los condimentos, las especias aromáticas, decenas de recetas que no necesitaba releer, ardidés y mañas que paliaban numerosas carencias. Y fuera de los quehaceres de ese imperio, en el poco tiempo libre que le quedaba, su único pasatiempo era completar los crucigramas que traían las últimas páginas de las revistas. En otro tiempo hubiese sido una mujer capaz de acometer grandes empresas. Culta, sensible, capaz de organizar una tropa entera si se lo pidieran, administradora hábil de una casa, conocedora de un sinfín de secretos, la vida hubiera podido depararle otro horizonte de no haber nacido en un pueblo recóndito, en la más alejada de todas las provincias de una isla. (...). Heredera de una sociedad en que mujer rimaba con sumisión, esclava de los hijos, de la cocina, del zurcido y de la crianza, las tareas que ritmaban su vida se heredaban sin cuestionamientos. Así, asumió en silencio su papel, sin que la oyera nunca quejarse ni de un dolor de muelas. (Navarrete, *Fugas*, 18 y 19)

En la otra historia paralela, los recuerdos son de La Habana, del barrio Miramar, la vida de estudiante universitario de Historia del Arte, los grupos que se reunían en la cinemateca para ver clásicos cinematográficos, etc. La mayoría de los personajes no se identifican con nombres, sino por iniciales (Jota Uve), apodos o seudónimos (la Sombra, la Garcilasa) que les proporciona un

tinte de personaje tipo. Algunos quedan representados como caricaturas como la pareja compuesta por la Jutía y el Solenodon, ambos apodados como animales roedores, y se representan de esta manera:

La Jutía se creía pintor. A casi nadie le gustaba coincidir con ellos en La Rampa porque en medio de la película, incluso en momentos de intenso dramatismo, o durante películas de autor y hasta en las más cultas de la cinematografía mundial, el Solenodon era capaz de soltarle a su Jutía, sin importarle el efecto y, lo que era peor, desconociendo que atentaba contra nuestro prestigio, cosas como: “Papi, recuérdame que mañana van a dar el pescado del mes por la libreta y que tengo que ir temprano si queremos coger algo esta vez”. U otras cosas como: “Mi chini, que no se me olvide descongelar las yucas, que quiero hacerte buñuelos”. Y eso, en una escena tan maravillosa como la de Bette Davis en *All about Eve* interpretando a Margo Channing cuando al ver a Eva Harrington, con un gesto de hastío, como corresponde a una mujer que está de vuelta de todo, enciende el cigarrillo y rechaza, con gesto altivo, la bebida que le brinda el camarero. (Navarrete, *Fugas*, 50)

El Solenodon venía por el soportal del cine Infanta. Balanceaba una jaba de cuadritos rojos y azules, tipo guinga, pero de un material similar al hule, aunque más brillante. (...) Llevaba una camisa con rayas y un pantalón a cuadros. Peor combinación no existía. Desde las ventanillas de los ómnibus le gritaban a cada rato: “¡Pájara, estás fajada!”. No digo yo. A quién se le ocurre ponerse una pieza de cuadros con otra de rayas. Eso en Cuba significa “estar fajado”. Al Solenodon

no le preocupaba esas cosas, al punto que no se ofendía cuando le gritaban improperios. (Navarrete, *Fugas*, 77 y 78)

Otro tópico que se desprende de esta caracterización es el de la homosexualidad, aunque no es central como en la obra de Reinaldo Arenas. El narrador-protagonista tiene dos enfoques en este tema, por una parte ridiculiza como en el caso de la descripción de la Jutía y el Solenodon, particularmente con el segundo, y además presenta un lado impúdico y patético de la comunidad de homosexuales en La Habana:

La avenida era una auténtica boca de lobo donde después de medianoche se precipitaba media Habana en busca de meterla o que se la metieran, refugiándose en cualquiera de las cavidades que tenían los enormes troncos de los laureles. Era corriente toparse con Ruperta la Caimana, la Condesa, la Cremosa y otras locas furibundas, tan populares por afeminadas que eran como por lo pretenciosas. Locas caribeñas al fin y al cabo, se daban mucha lija y aprovechaban la oscuridad de la avenida para meterse a un negro sin que las otras locas las vieran. Como ningún maricón que se respetase iba a templar con aquellas pajaronas deprimentes, no les quedaba más remedio que morir en la avenida del Vicio cuando todos los que ligaban en Coppelia habían logrado ya su objetivo. Cuando Ruperta se cruzaba con un conocido en la avenida le decía: “¡Este niño, la tranca está de truco!”. Por piedad la gente no le decía que para ella, por lo requetefea que era, estaba de truco la tranca. (Navarrete, *Fugas*, 37)

Aquí se puede aplicar a Navarrete lo que Rosa María Díez Cobo, en el artículo anteriormente mencionado, escribió sobre Reinaldo Arenas:

Arenas no busca explícitamente a través de sus obras dignificar o legitimar la situación de los homosexuales en su tierra natal. En cambio, el escritor se detiene con frecuencia en lo más sórdido de las experiencias de este colectivo empleando para ello un lenguaje descarnado y una caracterización extremadamente grotesca.

El contexto de estas descripciones es una Cuba donde existe una homofobia institucionalizada por el gobierno, que han reprimido por años la diversidad sexual, incluso los ponían en campos de concentración en los años 60s. Las tiranías odian la diversidad. Así como para los nazis un homosexual era una desviación de lo que sería un representante de la raza aria, para un comunista cubano un homosexual no puede representar al “hombre nuevo”. No va con los cánones del gobierno creado por “supermachos”. La descripción de una homosexualidad desenfadada y lujuriosa es un acto de rebeldía ante un estado homofóbico. Como ironía Navarrete añade esto:

Ni los policías se atrevían a asomarse a la avenida del Vicio, de miedo a que una turba de maricones hambrientos de hombres les cayera detrás para mamárselas. Sabían muy bien que aquellas locas no tenían perdón de Dios y que eran capaces de comérselos de pies a cabeza si se aventuraban por allí. (Navarrete, *Fugas*, 37)

Involucrar a las autoridades en la homosexualidad que tanto rechazan, es también parte de la rebeldía. Arenas, en *El color del verano* (1991), pone al Fifo (personaje paródico de Fidel Castro), como una loca –o sea, un homosexual– y describe una escena donde un policía tiene una relación carnal con la Tétrica Mofeta –*alter ego* del mismo Arenas– delante de todos.

El segundo enfoque del narrador-protagonista ante la homosexualidad es la suya propia, aquí es más discreto. Su pareja se llama “La Sombra”. No hay muchos indicios que nos digan si es mujer u hombre. En el primer encuentro se describe como a un ser andrógino e idealizado:

Fue entonces que surgió, confundiéndose con la sombra de una de aquellas raíces, con un verde en la mirada tan profundo como el color de las hojas de los helechos, quien desde ese día se convirtió en eso, en la Sombra, la de la risa celestial y perfectos dientes, la Sombra de cabellos de un rubio dorado que no había pigmentos que los pudiese imitar, la Sombra de inmejorables facciones, tan armoniosas que costaba precisar a qué género pertenecía aquella imagen caída del cielo. (Navarrete, *Fugas*, 152)

Hay que estar muy atento para darnos cuenta que es un muchacho y lo podemos saber sólo por el pronombre acusativo de la tercera persona, para masculino y singular: lo. Como se muestra este fragmento:

Nuevo trío de risas, aunque esta vez con un velo de preocupación en el semblante de todos, sobre todo de la Sombra, que es de monte adentro y sabe que si lo echan de la Universidad tendrá que regresar al campo, al pie de la loma de La Caoba. (Navarrete, *Fugas*, 44)

Otra cuestión que se debe tomar en cuenta y que pudiera tener un guiño a la condición de homosexual del narrador-protagonista es el nombre del personaje: Orlando. Es el mismo nombre del protagonista de la novela *Orlando: una biografía* de Virginia Woolf. En la novela de Woolf, el protagonista cambia de sexo y tiene una comprensión de la situación de la mujer en diferentes épocas de la historia. En *Fugas*, Orlando identificándose de género masculino, expone la situación desventajosa del género femenino y defiende el derecho de la mujer a la autodeterminación, la libertad y la consideración. Esta comprensión y defensa a la mujer del personaje de *Fugas*, no tiene

que relacionarse por fuerza con su orientación sexual. También se puede inferir por la compenetración que tiene el personaje con los personajes femeninos, sobre todo con su madre, pero además con sus abuelas paternas, la tía y su amiga La Garcilasa.

*Fugas* no tiene el alto nivel de carnavalización que tiene *La Gema de Cubagua*, pero si tiene elementos de la literatura carnavalizada y el carnaval tiene gran importancia en ella. La obra comienza con Orlandito mirando una conga del carnaval desde el portal de su casa, a él le gustaba la conga, la música y el baile, pero no podía incorporarse a ella porque no tenía permiso de los adultos. A la mayoría de los miembros de su familia no le gustaba el carnaval. La bisabuela y el niño disfrutaban contemplar el carnaval. Pero la tía solterona odiaba en sobre manera el carnaval, a la abuela tampoco le gustaba y a la madre la música la alteraba. Sin embargo, el carnaval propicia la fuga de Orlando y su madre, ya que la policía detuvo a varias personas por alterar el orden público y entre ellos estaba el padre de Orlando.

El narrador-personaje protagonista exclama sobre los familiares a los que no les gustaba del carnaval: “¡Cómo hacían para vivir ajenos a la maravilla del carnaval!” (Navarrete, *Fugas*, 19). El carnaval es un evento importante en Cuba, Miguel Barnet lo describió como “Evocador de viejas procesiones y salidas de los cabildos africanos” (Barnet, 83). Y ahí está la raíz de que algunas personas, como ciertos miembros de la familia de Orlando, rechazaran el carnaval. Este se asocia con las personas de origen africano. En mi niñez en Holguín, en más de una ocasión, escuché frases como “eso es cosa de negros” y sobre la conga, la manifestación más popular dentro del carnaval: “los blancos no arrollan conga” (arrollar aquí tiene la acepción de bailar caminando detrás de los músicos guidores de la conga, sobre todo de la corneta china). De hecho la conga carnavalesca descrita en el libro procede de un barrio marginal, al final del pueblo, ocupado principalmente por descendientes de africanos, ya fueran traídos por los españoles a la isla o de los

braceros que desde otras islas caribeñas como Haití y Jamaica llegaron a Cuba en la primera mitad del siglo XX a trabajar en los antiguos predios de la *United Fruit Company* (conocida en Cuba como la Mamita Yunai o simplemente la Yunai).

En la historia paralela, la de la fuga de Orlando y su madre del país, lo que facilita la huida es el desfile del primero de mayo. El gobierno cubano considera un acto de fidelidad el participar en dicha convocatoria y si se quiere mantener trabajos –sólo en tiempos recientes se permiten trabajos por cuentas propias, en los tiempos descritos por la novela, el único empleador era el gobierno– y estudios propios y/o de los hijos, hay que participar. Al inicio, el desfile parece un obstáculo, pero luego se considera un aliado. De esta manera, el autor fusiona el carnaval y el desfile del primero de mayo, dándole carácter carnavalesco al desfile. Al volver a la descripción del carnaval habanero que hace Barnet y lo comparamos con la descripción que hace Navarrete del desfile del primero de mayo las confluencias son evidentes. Barnet nos dice:

El carnaval de La Habana es la fiesta popular mayor de la capital de Cuba donde tradicionalmente ha participado una gran parte de la población a partir de la organización en barrios de pertenencias, lo que ha caracterizado a las comparsas representativas de cada uno de ellos como signo de identidad y al mismo tiempo de diversidad en tanto temas, motivos, vestuarios, músicas, coreografías, disfraces, entre otras expresiones. (Barnet, 85)

Mientras Navarrete describe cómo los diferentes municipios –“barrios de pertenencias” en palabras de Barnet– organizados por los Comités de Defensa de la Revolución, que tenían la misión de llevar el control de quienes participan y reportar a los ausentes que podían ser clasificados como “contrarrevolucionarios”, se alinean para desfilar delante de la “Raspadura”, el memorial a José Martí en la Plaza de la Revolución. Cada grupo tiene su propio modo de

identificarse: “(...) los cederistas de los municipios Cerro y de Guanabacoa, muchos vestidos de azul y blanco por ser los colores de los orishas de los que eran devotos” (Navarrete, *Fugas*, 204). Al anterior fragmento lo podemos apreciar en la descripción de Barnet como “comparsas representativas de cada uno de ellos como signo de identidad”. Otra descripción que le da carácter carvalesco al desfile es como la gente vendía objetos del mercado negro y los puntos de ventas de refrescos del gobierno que se parecían a los puestos de cerveza en la descripción del carnaval. El siguiente fragmento ejemplifica la fusión del carnaval con la política que hace Navarrete:

Las parrandas arrasaban con todo, borraban el pasado y del futuro nadie hablaba. Esta isla ha dado mucha cintura, lo ha ido largando todo en el camino, incluso aquello que se adquirió a costa de grandes sacrificios. La gente ha arrollado detrás de los líderes, se han compuesto canciones que endiosaron gestas, que enaltecieron a presidentes vencedores o vituperaron a los vencidos. Lo sueltan todo de tan sólo oír el sonido de una corneta china, se van de pueblo en pueblo aplaudiendo héroes, homenajando mártires, bailando sobre la tumba de los derrotados, cagándose en la madre de quien se atreva a cerrarles el paso. (Navarrete, *Fugas*, 23)

Un elemento importante en *Fugas* es la locación. En la primera historia es el pueblo natal de Orlando, Banes. En la segunda historia, la principal locación es La Habana. Si Guillermo Cabrera Infantes representaba La Habana de la segunda mitad de los años 50s en *Tres Tristes Tigres* (1967) y *La Habana para un infante difunto* (1979), William Navarrete nos muestra La Habana de los finales de los 80s y principios de los 90s.

Tanto Cabrera Infante como Navarrete nacieron en un pueblos del oriente de Cuba, el primero en Gibara y el segundo en Banes. Luego se trasladaron a La Habana. *La Habana para un*

*infante difunto* de Cabrera Infante y *Fugas* reflejan los contrastes entre los pueblos natales y La Habana. Pero la ciudad capital no es la misma. Este es uno de los puntos donde la cuestión generacional se manifiesta. Recuerdo que mi padre disfrutaba mucho con *Tres Tristes Tigres* y *La Habana para un infante difunto* porque le recordaba La Habana que él había conocido, de máquinas descapotables, las juergas hasta el amanecer en bares donde se escuchaban cantantes de voces prodigiosas. Freddy Domínguez en su artículo “*Tres tristes tigres: un modelo imaginario de ciudad de la levedad y liviandad poética*” nos dice:

La ciudad puede ser el paraíso donde se habla el idioma sensual original. Las acciones son el paraíso. El gozo de la ciudad, del baile, de la música, del drama y la comedia. Las mujeres, la jerga nocturna, la vida secreta de La Habana con su idioma igualmente secreto, pareciera que restituyen en los habaneros de la novela y en el lector un paraíso (...). (Domínguez, 53)

Para mí, esto es sólo literatura, para mi padre había sido parte de su juventud. Pero La Habana de Navarrete me es cercana, la puedo reconocer en las colas de la heladería Coppelia, en las muestras de la Cinemateca, en los miedos de los estudiantes universitarios ante las intermitentes purgas porque la Universidad “es para los revolucionarios”, también en los bares donde si no eras amigo del barman te “bautizaban” el trago con agua, en los restaurantes donde lo que estaba en el menú desaparecía en cuestión de minutos por escasez o mala administración.

En el tópico de La Habana y en otros temas, se nota un deseo del autor de atrapar el tiempo, de preservar lugares, ideas, historias. Hay un afán de recuperación de la memoria, como señalé en el capítulo sobre *La gema de Cubagua*. En *Fugas* esa aspiración de conservar la memoria se puede notar en las descripciones de los lugares, no sólo La Habana, sino además el pueblo natal Banes y la playa Morales. También en la representación de la Universidad de La Habana, particularmente

de la Facultad de Artes y Letras y sus alrededores. Además, recupera plegarias y supersticiones de las abuelas, y opiniones sobre acontecimientos históricos. Una de las opiniones era la de los abuelos sobre los norteamericanos y el establecimiento de la *United Fruit Company*, la Yunai, en el oriente de Cuba. La historia que nos enseñaban en la escuela está plagada de abusos y explotación. Sin embargo, entre los que vivieron en esa época no todos tenían esa visión, los abuelos de Orlando consideraban la Yunai como portadora de orden, civilización y empleos al pueblo. Hay todo un capítulo dedicado al fuego, pues ese elemento ha destruido muchas construcciones en Banes, es como si el autor quisiera salvar lo destruido al escribir sobre esto. Mucho de lo destruido tiene que ver con el pasado anterior a la revolución cubana, en especial con el legado dejado por los norteamericanos en el pueblo. Es como si el fuego fuera un instrumento de la nueva sociedad impuesto para borrar un pasado que se presenta más prospero en la novela. Pero lo destruido, en la mayoría de las veces no es sustituido por otra cosa, lo que quedaba eran bosques o solares yermos.

Un recurso que utiliza Navarrete en su obra es el humor, con sarcasmo la mayoría de las veces. Ese humor se revela choteando las situaciones. Un ejemplo de ello es la descripción de una terminal. Quien lo haya vivido, sabe lo difícil que es transportarse en Cuba, y las espantosas condiciones de los lugares de partida y llegada: las terminales. Pero las descripciones de Navarrete convierten la terminal en una especie de circo, donde los transeúntes cargan con todo tipo de objeto, incluyendo animales. El circo es un evento también considerado carnavalizado por Bajtín. Un ejemplo es como chotea el incidente de las medias finas de la madre en dicha terminal:

El gallo puso fin a la obra comenzada por la yuca y de un picotazo se llevó una franja entera de hilos de su media.

–Avívate, que cuando llegue la Colmillo Blanco de La Habana esto va a ser de a correr liberales de Perico.

La que se tenía que avivar era ella porque a mí el gallo no me había picado ni una vez. (Navarrete, *Fugas*, 195)

La mezcla de culturas que constituye lo que llamamos cubanidad, muy bien simbolizada en el ajiaco que hemos mencionado con anterioridad, es también representada en *Fugas*. Imbricados con la trama de la novela, el autor nos va brindando elementos que nos muestran las diversas razas y costumbres que componen la cultura cubana. Nos cuenta que en las cercanías del pueblo de su infancia existió uno de los cacicazgos indígenas más importante de Cuba. Hace referencia a la influencia de los emigrantes haitianos en la zona, tanto de los colonos blancos que huyeron después de la revolución en Haití, como de las sucesivas entradas de haitianos de origen africano. También narra sobre el tatarabuelo español que procrea con una cubana desterrada a Isla de Pinos a un mambí –un combatiente contra el poder español en Cuba en el siglo XIX. Con el carnaval, los “trabajos” de la santería para abrir los caminos de la salida del país y personajes como María de la Luz, que era palera, nos habla del componente afrocubano. También hace referencia a la huella norteamericana en el área de Banes. Además, la cultura europea la representa la abuela materna con su colección de libros y cuadros.

En el fragmento que sigue a continuación se puede ver la mezcla de un elemento católico, el agua bendita, con otros componentes de las creencias de origen afrocubano, específicamente de la religión llamada Palo de Monte o Reglas de Congo. Y se nos muestra la fe de los personajes en la efectividad de los sortilegios:

A María de la Luz no le quedó más remedio que echar mano a los polvos. Rayó palos durante tres días. Palos del monte Barreto, palos de verdad, recogidos por ella

misma de las matas, rayados con el guayo. “Recién cortaditos, niña, para mejor efecto”. Consiguió entonces una foto de su Excelencia mozambiqueña con la cocinera, su “cúmbila”, dijo, que trabajaba en la embajada. Y el embajador no se olía nada de aquello y seguía viniendo a ver la casa (...). “Metimos cascarilla hasta en el techo, baldeamos todo con agua bendita, echamos sahumero de tabaco del bueno durante tres días, amarramos al africano ese con unos alfilerones que daban miedo, y hasta nos conseguimos un carrito de juguete para meterlo con máquina y todo en mi prenda, con los hierros y mis huesos de de muerto.”

(...) Aquella hoja era su mejor trofeo, la recompensa de sus santos, para que viéramos que su prenda, su *nganga*, era la ley, que siempre le respondía, que no había trabajo que le pidiera que no se lo cumpliera, que no quedaba nadie con vida cuando se le atravesaba en el camino a ella o a cualquiera de las personas por las que sentía cariño. “¡Y mire que notición!” (...)

*A las doce del día de ayer lunes, falleció S.E. el señor Mobongo Soares Souza, Embajador de la República de Mozambique en un trágico accidente que le costó la vida.* (Navarrete, *Fugas*, 183-184)

Cuando la literatura toma las creencias de los pueblos y las reproduce dentro de la trama de una obra, dándole a esas creencias una veracidad literaria estamos ante lo que Alejo Carpentier llamó lo real maravilloso. “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco” (Carpentier, *Ensayos* 263). Una fe que existe en la consciencia de los pueblos y que la literatura lo retoma.

La segunda novela de Navarrete tiene numerosa intertextualidad, se hacen referencias a muchas obras artísticas. En pintura, obras de Servando Cabrera y Fidelio Ponce. Las literarias son muchas, algunas son manifiestas como las citas a obras de Julián del Casal y Dulce María Loynaz, otras le da al lector la tarea de buscar al autor, como cuando cita un poema de Gastón Baquero. También se mencionan de manera directa muchas figuras de la literatura cubana como La Avellaneda, José María de Heredia. En otras se hace una referencia indirecta, como en el caso de la escritora Wendy Guerra, que aparece como la niña de grandes ojos expresivos hija de la poeta Albis Torres. Igualmente hay mucha música en la novelas, sobre todo popular, pero además se enfatiza en la *Fuga en Sol menor* de Bach.

El título de la novela, *Fugas*, tiene gran significado en la obra. Entre las acepciones de la palabra fuga en el diccionario RAE está la de “Acción de fugarse” y en música: “Composición que consiste en la repetición de un tema y su contrapunto, con cierto artificio y por diferentes tonos”. En la novela la palabra fuga está relacionada con estos dos significados. Es evidente la primera acepción por las fugas del protagonista y su madre con las que concluye cada una de las historias paralelas y entrelazadas a la vez.

Por otra parte, hay una clara evidencia al género musical de la fuga. Un personaje que tiene presencia en ambas fugas, Kindelán, interpreta la *Fuga en Sol menor* de Bach. No he leído ninguna afirmación del autor donde diga que la estructura de la novela tenga que ver con la estructura de esta fuga de Bach. Pero si analizamos el concepto de la fuga como género musical que consiste en un tema y su contrapunto, las dos historias paralelas de la novela imitarían una estructura así.

Al mismo tiempo, en la novela abundan los conceptos o ideas paralelas que van formando binomios que se contraponen. Hay muchos contrapunteos como el de una pieza musical. A continuación haré un recuento de paralelismos que se pueden considerar contrapunteos. Pasado y

presente: hay muchos pasados en la novela, el de la infancia de Orlando, el pasado de la bisabuela y de los abuelos; el presente sería la vida en La Habana y la juventud de Orlando. También se contrasta el pueblo pequeño de Banes con la capital de la isla. La familia paterna es de clase obrera, mientras que la familia materna había pertenecido a la antigua burguesía cubana. Se opone la Historia oficial a la historia personal, ejemplo de esto es lo anteriormente mencionado sobre la visión de la Yunai.

Existe un gran contraste como se representan el padre y la madre. El padre mujeriego, descuidando la familia y la madre pendiente del hijo. La relación madre-hijo y padre-hijo tienen un gran contraste, de la anterior diferencia se desprende que la relación de Orlando con su madre es estrecha y cercana, mientras con su padre es distante, al punto que lo declara enterrado metafóricamente.

En la novela, no todo se contrapone, también dos temas se fusionan como si fueran uno solo. En términos musicales, fuera como si un mismo tema se presentara en diferentes tonos. Ejemplo de esto es la idea implícita que coloca al padre a nivel familiar y al gobierno a nivel nacional a imponer regímenes tiránicos de los que hay que huir si se quiere ser libre. El carnaval y el desfile político del primero de mayo se unifican como uno. El fuego destructor se parece a la destrucción generada por la revolución. La isla de Cuba, la patria, se unifica con la mujer y los gobernantes, siempre masculinos, con los hombres machistas dentro de su familia, haciendo a la vez al patriarcado familiar fusionarse con las tiranías. Ejemplo de ellos es el siguiente fragmento:

Por eso sentía que la isla era un cuerpo de mujer maltratada, un cuerpo sufrido y atormentado, condenado a huir siempre del exceso de virilidad, de su consiguiente crueldad, obligada a enmendar la violencia de los hombres, incluso en el ámbito de cada hogar. Una isla castigada por el machismo, por la más absoluta

irracionalidad y el deseo primitivo de probar la hombría a expensa de la tierra, martirizándola, sometiéndola a infinitos suplicios, burlándose de su extraordinaria sensualidad, de su dulzura, de todo lo que pudiese recordarle a ellos, los machos-remachos que no eran más que hijos de mujer. De aquella trampa no pudieron huir la Paca, agüe Rosa, ni la tía, como tantas otras. (Navarrete, *Fugas*, 67)

En muchos de estos contrastes hay una crítica y una denuncia a las condiciones impuestas por el gobierno cubano que limita las libertades del individuo y además crea una situación de precariedad económica.

Ya hemos visto como en la novela *Fugas* la estructura está relacionada de manera intrínseca con la forma de una fuga musical. La utilización de estructuras musicales para determinar la forma de una obra literaria no es ajena a la literatura cubana. La referencia más sobresaliente es el uso de la estructura de la sonata que hace Alejo Carpentier en su obra *El Acoso* de 1956. Armando Cristóbal Pérez en su libro de ensayos *Un tema cubano en tres novelas de Alejo Carpentier* (1994), cita al propio Carpentier diciendo: “*El acoso* está estructurada en forma de sonata: primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y conclusión o coda.” (Carpentier, 67). Luego Cristóbal Pérez vuelve a citar a Carpentier:

En torno al raro hecho de que la novela sea uno de los muy pocos medios de expresión artística que suelen prescindir de toda disciplina formal. (...) mediante el trujamán de las formas establecidas, inicialmente impersonales, el músico hace su mensaje más legible a todos. (Carpentier. *Letra y Solfa*)’

Cristóbal Pérez continúa diciendo (las citas de Carpentier son todas del referido ensayo de *Letra y Solfa*):

Al establecer una comparación con otros géneros literarios, Carpentier llega a la conclusión de que “tal concepto se aplicaría, del mismo modo, al arte del poeta, acostumbrado a someterse a las disciplinas formales”. Entonces, “¿por qué la novela habrá de sustraerse casi siempre a este orden de preocupaciones?”. Y como si se planteara una hipótesis, se pregunta: “¿Y no sería interesante que, en ciertos casos, los novelistas trabajaran dentro de una forma determinada, como tan naturalmente lo hacen los músicos, tratando de compactar lo creado en un bloque sin fisuras?”. (Cristóbal Pérez, 28)

Pérez afirma sobre la obra de Carpentier algo que también puede aplicarse a la novela de Navarrete:

El trabajar dentro de una forma determinada, a la manera de los músicos, no podía significar en su caso la translación mecánica de los principios de la composición musical –que bien conocía–, sino su aprovechamiento, en ciertos casos, tratando de compactar lo creado en un bloque sin fisuras, para hacer su mensaje más inteligible al lector. (Cristóbal Pérez, 28)

Navarrete estudió Historia del Arte y dentro de esta carrera recibió educación musical, así que esta arte no le es lejana. Prueba de ello es que ha escrito en francés dos libros sobre la música cubana: *Cuba: la musique en exil* (2003) y *La chanson cubaine (1902-1959): textes et contexte* (2020). Al analizar la novela *Fugas* con una estructura similar al contrapunteo de temas en las fugas musicales podremos tener una mejor comprensión a los diferentes tópicos abordados en la novela, y como se van contraponiendo o fusionando.

Tanto *El acoso* como *Fugas* se desenvuelven entre el presente narrativo y el pasado. Las dos obras van mostrando la situación de los protagonistas del momento de la narración y momentos de sus respectivas infancias y adolescencia.

Otro aspecto que tienen en común *El acoso* y *Fugas* es la muestra de creencias populares, integrando componentes de origen católico con otros de procedencia africana y ejemplificando el ajiaco que es la cultura cubana, como vimos en el fragmento sobre el Palo de Monte citado anteriormente de *Fugas* y en el siguiente fragmento de *El acoso*:

Su mirada se detuvo, de pronto, en el pequeño libro de la Cruz de Calatrava que el arrodillado había dejado caer al suelo: a pesar del “imprimatur” rubricado en buena y debida forma, tales libros eran de los que se ofrecían entre muñecos vestidos de rojo, cencerros sacrílegamente marcados con un JHS, y cabezas de barro con ojos de caracoles, en las tiendas de brujerías. Las oraciones eran buenas, pero se recitaban con el pensamiento puesto en herejías de santeros, pidiéndose cosas que no cosas que no podían pedirse en una iglesia. La cólera enrojeció el rostro del párroco. (Carpentier, *El acoso*, 138)

Al mismo tiempo, ambas obras pretenden preservar la memoria de determinados momentos. En el caso de la obra de Navarrete es la historia familiar, los puntos de vistas de sus abuelos y sus vidas, las descripciones de lugares, etc. La obra de Carpentier también describe sitios de La Habana y recrea el ambiente gansteril que había entre grupos que se oponían a la dictadura de Machado.

Asimismo, está presente en las dos obras la intertextualidad. La más evidente es con las la música, en el caso de la obra de Carpentier, aparte del género musical sonata, hay intertextualidad

con la *Sinfonía Heroica* de Beethoven. En el caso de Navarrete además de la *Fuga en Sol menor* de Bach, se menciona y reproducen varios estribillos de la música popular cubana, sobre todo la que está relacionada con el carnaval.

**Capítulo cuatro:**  
***Deja que se muera España (2017)***

En *Deja que se muera España*, Elba se entera que en España aprobaron la ley de la Memoria Histórica y dentro de ella hay una parte que facilita la nacionalidad española para hijos y nietos de emigrantes españoles. Ve esta ley como una vía de salir de Cuba y reencontrarse con sus hijos Marlon y Liza, quienes viven fuera de la isla. Marlon en EE.UU y Liza en México. Así que Elba se pone a investigar las historias de sus bisabuelos y abuelos. Encuentra datos interesantes sobre sus ancestros, en particular sobre sus bisabuelos Vidalina Ochoa Tamayo y Ramón Guillamón.

La novela da saltos al pasado para narrar también las historias de los bisabuelos y abuelos de Elba. Por darle de comer a su hermano que era mambí, Vidalina fue deportada a la Isla de Pinos, coincidiendo con el destierro de José Martí en esa isla. Mientras que Ramón Guillamón era un militar español encargado de garantizar el orden en la colonia penitenciaria, pero eso no le impidió enamorarse de Vidalina con quien tiene un hijo, Gerardo, quien luego fuera mambí y abuelo de Elba. Además, otro militar español, Manuel Martín Corona, se casa con la cubana Manuela Pupo. Ellos serán los padres de Amparo, la futura esposa de Gerardo y abuela paterna de Elba.

Elba no obtiene la ciudadanía española, pero logra salir de Cuba hacia EE.UU casándose con un ex prisionero político. No podrá reencontrarse con su hija ya que ha sido asesinada en México. Después de recuperar los restos de su hija, va a España, a la tierra de sus bisabuelos.

En una entrevista para Radio Francia Internacional realizada a Navarrete, la periodista María Carolina Piña dice:

El punto de partida para Navarrete fue el pedido, hace 10 años, de una pariente residente en Cuba quien le solicitó la ayudara a dar con sus antepasados para optar por la nacionalidad española, acogiéndose a la famosa ley de la Memoria Histórica impulsada entonces por José Luis Rodríguez Zapatero. Comenzó para Navarrete una larga investigación de casi 10 años que lo llevó hasta los Archivos Militares de Ultramar, en Segovia. (Piña)

En la misma entrevista Navarrete afirmó:

En la medida en que uno conoce la historia de su propia familia, conoce y profundiza en la historia de su propio país. En esos archivos encontré los expedientes de destierro de una tatarabuela, y los expedientes militares de mi bisabuelo y tatarabuelo. Me alegra mucho haber rescatado sus nombres de esos documentos escritos a manos y con tinta, y plasmarlos en una novela contemporánea. (Piña)

Así que la génesis de la novela está en la historia familiar de Navarrete. El autor transcribe documentos encontrados sobre la causa de su tatarabuela en el Archivo Histórico Nacional de Madrid; y sigue a los tatarabuelos a través de los expedientes militares consultados en el Archivo General Militar de Segovia.

En cuanto a la estructura, la novela consta de diez partes y cada una se divide a su vez en siete capítulos. Las locaciones van entre Cuba, España, México y los EE.UU. Aunque, una parte de la novela se desarrolla en un tiempo cercano, y otra en el siglo XIX, existe una clara intención de preservar las historias personales para de esta forma mantener la memoria colectiva. La parte más

contemporánea sería como una especie de crónica, donde se llama la atención acerca de eventos que suceden en la realidad, como el asesinato en México de emigrantes inocentes entre los fuegos cruzados de traficantes de personas y de estupefacientes. También está presente la desilusión de muchos cubanos ante la Revolución que por más de medio siglo les ha prometido, a cambio de sacrificios, buenas condiciones de vida que nunca llegaron. La novela contrasta la vida y lugares antes del 1959, cuando llegó al poder el actual gobierno, y el momento actual; lo que va mostrando es un deterioro, en lugar de avances. En la parte del siglo XIX, hay una búsqueda de preservar la memoria de los antepasados, de sacarlos del olvido. Se llenan los vacíos que los papeles de archivos no muestran con lo que el autor imagina.

Esto es parte de lo que se ha llamado ficción histórica, aunque no es nueva en la literatura, está muy presente en muchas novelas postmodernas como nos explica Linda Hutcheon en el siguiente fragmento:

Nevertheless, many historians since have used the techniques of fictional representation to create imaginative versions of their historical, real worlds. The postmodern novel has done the same, and the reverse. It is part of the postmodern stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past. (Hutcheon, 106)

En un video filmado durante el lanzamiento de la novela en Miami, en noviembre de 2017, llamado “Datos históricos en torno a *Deja que se muera España* de William Navarrete”, el autor reconoce la inserción de documentos históricos en la novela, como la carta enviada por Vidalina para pedir la conmutación de su condena. Reafirmando así una de las características de la ficción histórica que Hutcheon describe: “Historical fiction usually incorporates and assimilates the historical data in order to lend a feeling of verifiability (or an air of dense specificity and

particularity) to the fictional word.” (Hutcheon, 114). Y como esos documentos son parte de la intertextualidad, Hutcheon afirma: “Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context.” (Hutcheon, 118). En la narración de uno de los personajes, Augusto, el autor nos trasmite lo que hizo con los retazos de las historias de sus antepasados:

(...) las cartas, de los parientes, los expedientes, entrevistas, certificaciones de las parroquias, respuestas afirmativas o negativas, Y lo que ignorábamos lo íbamos inventando, llenando los huecos que ya no podrían ser completados, las incógnitas nunca despejadas. (Navarrete, *Deja*, 305)

Otro elemento donde se puede observar la búsqueda del autor por preservar la memoria es en la reproducción en *Deja que se muera España* -algo que también sucede en *Fugas*- de remedios caseros, sortilegios y oraciones. Hay también intertextualidad entre las mismas obras de Navarrete, ya que los personajes de Vidalina Ochoa Tamayo, Ramón Guillamón y el hijo de ambos, Gerardo, están presentes también en la novela *Fugas* como ascendientes por parte del padre del protagonista de la novela, Orlando, a quien pudiéramos considerar el *alter ego* del autor, ya que Navarrete ha dicho que aunque *Fugas* tiene mucha ficción, es la novela más personal de las que ha escrito.

Las protagonistas de estas novelas son Elba y Vidalina, mujeres que enfrentan la adversidad por los que aman. Es clara, también la intención de Navarrete de redimir el papel de la mujer en la historia, de llamar la atención sobre cómo se ha presentado a la mujer a lo largo de los siglos y remediarlo sacándolas de las sombras. El autor escribe: “Se diría que la historia del país la han escrito hombres huérfanos y solteros, sin ninguna mujer que les brindara su apoyo, que pagase en su lugar con desengaños, miedos, calamidades.” (Navarrete, *Deja*, 295). Y sobre Vidalina nos dice:

Aquella no pudo haber sido una mujer cualquiera, sino una de las miles de heroínas anónimas que las guerras se tragaron y que nadie redimió, una entre las miles abnegadas que borró la Historia, como si no hubiesen existido, como si no mereciesen un monumento o, al menos, una página en los libros. Pocas acompañan hoy los folios inflados de las gestas independentistas que mencionan siempre a las mismas, unas pocas, con títulos de “la esposa del lugarteniente tal”, “la madre de fulano”, “la compañera de aquel otro”. Como Mariana Grajales, vientre de titanes, a la que no se mienta sin que se añada “madre de los Maceo”, a pesar de haberse batido como una leona por defender los mismos ideales que alentaron a sus hijos. Mujeres relegadas, ninguneadas, omitidas, borradas, burladas, y, finalmente sepultadas en el olvido. Desterradas, como Vidalina y tantas otras, hasta de los recuerdos. Víctimas de la desidia, de la pereza, del abandono. Quien quita que con toda intención. (Navarrete, *Deja*, 47-48)

Además, se busca insertar las historias individuales en la Historia del país y se fusionan ambas historias:

(...) le confiesa que la de ambos bastaría para explicar la historia de ese siglo, plagada de equívocos, de atares, de pérdidas. La de esta humanidad sacrificada y triturada por el motor invisible que hace y deshace a las naciones, engrandeciéndolas o reduciéndolas, en la misma medida en que sus fronteras se dilatan o se contraen según conquisten mares y desparramen o disuelvan su identidad hasta formar nuevos pueblos. (Navarrete, *Deja*, 249)

Como ya vimos en *Fugas*, Navarrete compara a las personas con elementos del entorno fusionándolos como uno, creando una metáfora. Aquí tenemos la descripción de Elba que se une

con la ciudad de La Habana: “Ahora, las dos, La Habana y ella, son un amasijo de recuerdos, de heridas abiertas convertidas en llagas que sangran por donde más duele.” (Navarrete, *Deja*, 15).

Otra metáfora es la de un árbol con la familia:

La mayoría de sus parientes se habían largado y, con el tiempo, se le fueron sumando, gracias a puentes migratorios, casamientos con extranjeros, reclamaciones formales o deserciones de misiones oficiales, los pocos que se habían quedado. La familia era un árbol enfermo, como si las ramas se hubieran secado, otras desprendido, las raíces buscando inútilmente una capa de tierra que las nutriese. Se le antojaba que el árbol de la suya, frondoso antes, era uno de esos ejemplares de abundante follaje que, tras el paso de un ciclón, perduraba, como un ser desnudo, con las hojas y los gajos desprendidos, el tronco inclinado, la copa trunca, ausentes de aves que anidaron en él. (Navarrete, *Deja*, 42)

En *Deja que se muera España*, cómo en las anteriores novelas, su autor presenta los diferentes componentes de la cubanidad. Nos muestra como los primeros habitantes de la isla moldearon genotipos y costumbres en el oriente del país. Una de las tradiciones indígenas es tocar el guamo –instrumento musical que se hace de la concha del caracol llamado cobo- en el oriente de Cuba. Yo soy descendiente de los Zaldívar de Fray Benito, mencionados en la novela por Navarrete, y recuerdo que mi abuelo Urbano Zaldívar tenía un guamo que cuidaba como reliquia familiar, como se representa en la novela en la familia de Elba, por la parte de los Pupo. Investigaciones hechas por José Antonio García Molina constatan la huella indígena en Cuba, y particularmente sobre los Zaldívar de Fray Benito se puede leer en el artículo “La herencia indígena en el barrio Los Zaldívar del municipio Fray Benito, Holguín, Cuba” publicado por la revista *El Caribe Arqueológico*.

Además, Navarrete inserta personajes de origen africano, así como también leyendas y tradiciones traídos con ellos. La parte europea es representada por los tatarabuelos de Elba, Ramón Guillamón (el verdadero apellido era Navarrete, según explicó el autor en el video antes mencionado) natural de Cirat, provincia Castellón de la Plana y Manuel Martín Corona del pueblo de Lora del Río, Andalucía. La impronta norteamericana es mostrada a través del pueblo fundado por la compañía Hershey en las cercanías de Matanzas. Así el ajiaco de la cultura cubana vuelve a ser plasmado en la obra de Navarrete. Un ejemplo de esa mezcla es la descripción de dos creencias en una misma escena:

Pero en esta noche de San Juan, en Pinar del Río, los maderos apenas prendieron. Los hay, según el árbol, más o menos reacios a arder y cree que debía haberlos probado la víspera. Ahora, es demasiado tarde, el monte de noche es una boca de lobo. Los perros jíbaros merodean y atacan cuando están hambrientos. La siguaraya es un árbol santo, respetable, que no se puede cortar ni dañar, pues con sus hojas se cubre al que cae en trance y ayuda a que el espíritu del muerto se agarre fuerte y comunique. Es también abrecamino, rompecamino y tuercecamino, el polvo de su madera rallada rompe pasiones, en ponche con aceite de palo, vino seco y yemas de huevo desbarata los maleficios; la decocción de sus hojas cura el dolor de riñones y, mezclado con incienso, dientes de ajo, piedra de imán, lino de río, maíz, málvate y agua de lluvia es un resguardo eficaz. Es muy bueno si se le cuida y da buen uso; pero si se quema o resquebraja sin pedir permiso, el espíritu que lo habita perseguirá al atrevido y no parará hasta que lo haga pagar la ofensa. Los negros libertos que trabajan en el cuartel, contratados por el jefe de la plaza, lo saben de sobra. A ninguno se le ocurriría echar gajos de siguaraya en una hoguera,

y menos incendiarlos. Ese árbol tiene un dueño poderoso; el dios del trueno, de los siete rayos, de las siete potencias, el potente Changó. Ni lo cortan, ni lo transportan, y la llama la encenderá quien tenga los pantalones bien puestos. Lamenta haberles desoído.

La siguaraya se ríe de la paja seca y del alcohol con que Ramón intenta reanimar la llamarada. Una vez consumidos por las pocas brasas que han prendido, la corteza impermeable repele la candela al punto de extinguirla. (...)

(...) Al alba se da cuenta de que los palos han quedado intactos, que la camisa que llevaba cuando fue herido, la que deseaba ver convertida en cenizas para que el fuego de San Juan ahuyentara a la muerte, ha permanecido intacta entre los ramajes incólumes de la hoguera. (Navarrete, *Deja*, 273-274)

Aquí podemos apreciar la mezcla entre la creencia española en el fuego de la fiesta de San Juan y su poder para alejar lo malo quemando objetos relacionados con eventos negativos, y la creencia cubana en el carácter sagrado de la siguaraya. Aparte de representar el ajiaco de la cultura cubana, este fragmento nos vuelve a remitir a lo real maravilloso que hemos mencionado anteriormente en el capítulo sobre la novela *Fugas*. La fe del mundo real es trasladada a la literatura y forma parte de la trama de la novela.

*Deja que se muera España* también evoca otras historias dentro de las historias principales como la de Prudencio, un descendiente de esclavos que ante la imposibilidad de demostrar que era libre, y bajo la amenaza de ser detenido y/o esclavizado, muere en un accidente en la cantera de mármol, aparentemente provocado por él mismo. También se recrean leyendas, como la del Salto de la Novia. Esta leyenda está presente en diferentes lugares y países: unos novios mueren ya sea ahogados en el río o al caer desde un precipicio y sus rostros se reflejan en las aguas. Navarrete

toma esta leyenda que existe realmente en el pueblo de Cirat de donde era oriundo el tatarabuelo y la recrea haciendo que quienes se asoman a la poza del salto de la novia vieran diferentes rostros. Unos ven el rostro de la mujer con la que se casará como le sucedió al personaje del Cute y Elba verá a sus bisabuelos. Otro mito que está presente en la novela y que existe en varios lugares, es el de los tesoros escondidos por piratas, asimismo recreado en la novela *Fugas*.

Los personajes de Ramón y El Cute atraían los rayos sin sufrir daño, pero los que estaban cerca de ellos si eran afectados, incluyendo la muerte. Las leyendas y este tipo de pasajes como lo de atraer los rayos sin que la persona se afecte, pudiera ser clasificado como realismo mágico, un término muy discutido en la teoría literaria. En la antología *Voces de Hispanoamérica*, la definición de realismo mágico es:

Término utilizado por el crítico alemán Franz Roh para caracterizar la producción pictórica postexpresionista de cerca de 1925. El escritor venezolano Arturo Usler Pietri lo aplicó a la literatura hispanoamericana en 1948 para referirse a aquellos escritos que sugieren un aspecto mucho más profundo de la realidad. Fundamentándose en el surrealismo, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier han elaborado sus propias teorías sobre el realismo mágico y lo real maravilloso. El rótulo ha sido empleado muy libremente para calificar obras disímiles y por lo tanto ha perdido efectividad como definición. (Chang-Rodríguez y Filer, 668)

En la anterior definición se manifiesta la tendencia a igualar al realismo mágico con lo real maravilloso. Pero si volvemos a la definición dada por el propio Carpentier, quien fue el creador del término real maravilloso, vemos que la palabra clave es fe. Debe estar implícita una convicción de parte de un grupo de personas del fenómeno tratado en la obra para que sea real maravilloso. Por otra parte, ciertamente la expresión realismo mágico ha perdido efectividad. Y entonces,

¿cómo se pueden clasificar esos elementos en una obra? ¿Fantásticos? A veces las clasificaciones son engorrosas, por eso prefiero seguir al escritor y profesor Pablo Brescia cuando en su ensayo “La hora inesperada: Juan José Arreola y la literatura fantástica” afirmó: “No se pretende aquí definir o diferenciar entre los sellos «fantástico», «absurdo» y «realista-mágico». Los bordes entre el primero y el tercero son especialmente problemáticos.” Aunque si tengo que escoger un concepto sería lo fantástico y me apoyo otra vez en el Dr. Brescia, quien en el ensayo “A “Superior Magic”: Literary Politics and the Rise of the Fantastic in Latin American Fiction” dice: “The fantastic understood as a literary genre, mode, or language, is often associated with unsettling events or entities that have an effect of estrangement on the perceiver, be it characters in a story the reader or listener, or both.” Ver rostros en una poza o que alguien reciba descargas de un rayo sin verse casi afectado son eventos inquietantes que producen extrañamiento.

Si bien en esta novela hay momentos donde el autor utiliza el humor, más bien el sarcasmo. El humor, la burla y el choteo no están presentes como en las dos novelas anteriores. Navarrete no llega a ser solemne, pero se nota un gran respeto al transmitir las historias de sus ancestros y una gran conmiseración ante los trágicos sucesos que hay en la obra y que desafortunadamente suceden en la realidad.

En la mayor parte de *Deja que se muera España* el narrador es heterodiegético, o sea omnisciente, y puede describir lo que piensan y sienten los personajes, pero en varias ocasiones el narrador pasa a ser un personaje de la novela y nos habla en primera persona, ya sea como una especie de flujo del pensamiento o respondiéndole a un interlocutor o interlocutores. Memorable es el pasaje donde Orquídea, una amiga de Elba, debe darle a esta última la noticia del asesinato de su hija en México. Los cuatro personajes presentes: las dos mujeres y sus respectivas parejas; toman turnos para expresar lo que piensan en esos momentos. El lector debe estar atento porque los

personajes no se identifican, y la narración cambia de uno a otro personaje. Sin embargo, por el contenido de lo que nos dicen podemos saber a quién corresponde el discurso narrativo. Esta manera de narrar la escena le impregna una carga dramática que no hubiera sido igual a través de un narrador en tercera persona.

Las dos novelas anteriores a *Deja que se muera España* se desarrollan completamente en Cuba, aunque en *Fugas* el protagonista trata de salir de la isla, la novela se termina cuando está logrando ese objetivo, pero no confirmamos si lo logra, el final queda abierto. En *Deja que se muera España*, se narra la vida de los hijos de Elba fuera de Cuba, Marlon en Miami y Liza en México. Luego, Elba y su nueva pareja, Augusto, salen de la isla y reinician su vida en el exterior, aunque deciden asentarse en EE.UU, se van de viaje a España a encontrarse con lo que este país europeo todavía pueda darle de la memoria de los antepasados de Elba. Reflejando lo que Rafael Rojas llama “la fragmentación del cosmos nacional en lugares menos fijos, donde habitan sujetos más móviles.” (146)

Augusto sale como exiliado, había cumplido una larga condena como preso político en Cuba, los demás personajes se pueden clasificar como parte de la diáspora. Para definir estos dos conceptos nos remitimos otra vez a Rafael Rojas:

(...) el termino (diáspora) alude, justamente, a un descentramiento, a una atomización traslaticia, a una fragmentación del territorio por medio de la errancia o, si se quiere, a un ejercicio radical de eso que Eugenio Trias ha llamado «la lógica del límite». No veo, pues, una relación excluyente entre los conceptos de diáspora y exilio, ya que la primera quiere significar el conjunto de todos los espacios migratorios, mientras que el segundo se refiere a un tipo específico de emigración: aquella que concibe el éxodo como destierro nacional, como viaje hacia la

oposición política. Dicho gráficamente: Miami es un lugar de la diáspora, pero la mayoría de sus habitantes aún vive en el exilio. (140)

Compararemos *Deja que se muera España* con *Espero la noche para soñarte, Revolución* de Nivaria Tejera. Siguiendo los conceptos dados por Rojas, tanto Nivaria Tejera como William Navarrete se consideran exiliados. Y ahora nos remitimos a Edward Said quien en su ensayo “*Reflections on exile*” califica al exilio como “the unhealable rift forced between a human being and a native place,” (Said, 180). La grieta del “no retorno”, la de empezar de nuevo y adaptarse a otro lugar. El lugar que escogieron ambos autores para exiliarse fue París. La Ciudad de la Luz ejerce desde hace años una gran fascinación para muchos autores. En el siglo XIX, numerosos latinoamericanos como Esteban Echeverría, Rubén Darío, José Asunción Silva, Enrique Gómez Carrillo, José María Vargas Vila, José Juan Tablada, Leopoldo Lugones peregrinaban a París a beber de las fuentes del Romanticismo, Parnasianismo, Simbolismo, etc. Luego en el siglo XX, la capital de Francia impulsó el surrealismo y otras corrientes de la Vanguardia de las cuales se nutrieron al residir o pasar temporadas allí muchos autores como Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, Miguel Ángel Asturias, César Vallejo, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa.

En la literatura cubana París ha dejado una importante huella, ya que los movimientos artísticos literarios que emanaron de esta ciudad impactaron la obra de autores como Lydia Cabrera y Alejo Carpentier. En la segunda mitad del siglo XX, cuando muchos tuvieron que emigrar o exiliarse, París le ha dado refugio a un gran número de escritores cubanos entre los que se encuentran Severo Sarduy, Eduardo Manet, José Triana, Zoé Valdés, Joel Cano y los dos autores que nos ocupan: Nivaria Tejera y William Navarrete. Aunque pertenecen a diferentes generaciones, se puede inferir el interés y admiración que tiene William Navarrete por la obra de

Tejera –y también por la persona– en artículos publicados en *El Miami Herald*, ensayos y el prólogo para el libro *Espero la noche para soñarte, Revolución*. Esa relación entre ambos me ha llevado a esta comparación.

Las estructuras y narraciones de las dos obras son completamente diferentes. Mientras *Deja que se muera España* puede ser clasificada con facilidad como una novela. *Espero la noche para soñarte, Revolución* no admite clasificación o más bien no acepta una sola. Como escribió la profesora Madeline Cámara en su ensayo “Apuntes sobre las funciones de la palabra poética en Nivaria Tejera”:

Propongo que, además del ensayo y de la novela, géneros literarios que se han mencionado ya como cohabitantes del espacio escritural de *Espero la noche para soñarte, Revolución*, consideramos como parte de su composición otros dos de vieja estirpe: la parodia y la Guía Espiritual. (Cámara, 23)

Tejera y Navarrete son versátiles, ambos se mueven por diferentes géneros literarios. Los dos han publicado poesías y prosas, pero en Navarrete los deslindes son evidentes. Aunque utilice el lenguaje poético y recurra a las metáforas en sus prosas, estas siguen siendo prosas, y así se constata en *Deja que se muera España*. En cambio, la prosa de Tejera en *Espero la noche para soñarte, Revolución* es muy poética y también te habla a modo de ensayo o pareciera seguir una historia cual novela, así las fronteras de los géneros no se pueden delinear. El mismo Navarrete escribió en su ensayo “Nivaria Tejera: letras imbricadas en constante espiral”:

Su literatura, en la que se imbrican poesía y prosa indisolublemente; novela y ensayo a la vez; no se ofrece al lector con la facilidad con que se suelen presentar otras obras. (...)

En un mismo nivel leeremos páginas de poesía inconfundible que se abren hacia otras en que la ensayística aporta precisiones históricas sin caer en regodeos académicos. (Navarrete, 59)

En lo que sí coinciden *Espero la noche para soñarte*, *Revolución* y *Deja que se muera España* es en la representación del desencanto de muchos ante la revolución cubana. Las obras se convierten en distopías. Sobre *Espero la noche para soñarte*, *Revolución* de Tejera, la escritora y ensayista Lourdes Gil clasifica esta obra como parte de la anti-utopía o contra utopía afirmando:

*Espero la noche para soñarte*, *Revolución* es además el discurso universal de la anti utopía (o de la contrautopía, si se prefiere) derramada a lo largo del siglo pasado, para aquellos a quienes nos tocó vivirlo. (...). No obstante, las resonancias de la escritura de Nivaria Tejera no son solamente para los antiguos creyentes de la utopía socialista, sino para todos los que se han visto atrapados en la maquinaria del poder. (Gil, 42-43)

Estoy de acuerdo con Gil en que la escritura de Tejera –algo que puede aplicarse también a la novela de Navarrete- va dirigida a los que creyeron en la utopía de la Revolución y a los que han sido atrapados en cualquier tipo de maquinaria de poder. Pero yo prefiero utilizar el término distopía en lugar de anti-utopía o contrautopía. Los términos anti-utopía, contrautopía, distopía los he visto en diferentes textos ser utilizados indistintamente, como si todos ellos fueran sinónimos, pero no considero a distopía como sinónimo de los otros vocablos. Para entender mejor las diferencias entre estos términos, es mejor definirlos. Para ello hay que comenzar con utopía que en el Diccionario de la lengua española aparece como “isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto, descrita por Tomás Moro en 1516, y este del gr. οὐ οὐ 'no', τόπος τόπος 'lugar' y el lat. -ia '-ia'.” Luego como primera acepción es definido como: “Plan, proyecto, doctrina o sistema

deseables que parecen de muy difícil realización.” Y como segunda acepción es “Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano.”

Por otro lado anti-utopía y contrautopía si serían sinónimos como lo contrario de la utopía, al combinar anti y contra que el mencionado diccionario califica al primero como “Opuesto o contrario” y la primera acepción del segundo es “Denota la oposición y contrariedad de una cosa con otra”. Por lo tanto, si la utopía es un lugar perfecto, bueno para el ser humano, deseable; la anti-utopía y la contrautopía sería la clasificación para un lugar no deseado, malo para el ser humano.

Volvemos al diccionario de la RAE, este dice de la distopía proviene “del lat. mod. dystopia, y este del gr. δυσ- dys- 'dis-2' y utopia” y lo define como “representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana.” Para ahondar en el significado de distopía prefiero apoyarme en el escritor chileno Daniel Rojas Pachas quien escribió:

Frente a los modelos utópicos con ideales de sociedad inamovibles que remiten a una noción de mundo feliz, surge la distopía como el lugar no deseado. Etimológicamente estamos ante un neologismo anglosajón que se vale del griego y nos remite a δυσ- (düs), prefijo de sentido negativo, y τόπος (tópos) lugar. El término es acuñado por J. Stuart Mill, y es pronunciado por primera vez ante la Cámara de los Comunes en un debate sobre Irlanda.

(...) Las distopías guardan una función como lectura de la realidad a través de mundos posibles que nos permiten evidenciar los caminos peligrosos que el progreso puede tomar. (200).

La utopía es el lugar ideal, perfecto, como las descripciones de una posible futura sociedad de los socialistas utópicos como Henri de Saint-Simon (1760-1825) y François-Marie-Charles Fourier (1772-1837). La anti-utopía o contrautopía sería lo contrario, en su esencia está ser esa sociedad horrible. Para mí, un ejemplo de anti-utopía o contrautopía sería la novela del escritor inglés John William Wall, quien usaba el seudónimo de Sarban, (1910-1989) *El cuerno de caza*, donde se describe un mundo donde los nazis ganaron la Segunda Guerra Mundial y los que no son arios son cazados como animales. En *El cuerno de caza* la maldad es intrínseca de los que fundan la sociedad. Mientras que la distopía quiso ser una utopía, pero se desvió, se alienó de su objetivo y se convirtió en un lugar indeseado, en un sitio de penurias. Ejemplo de ello sería *Un mundo feliz* de también inglés Aldous Leonard Huxley (1894-1963). En la novela de Huxley se describe un mundo donde se ha buscado la perfección, se ha eliminado la pobreza y las guerras; pero es una sociedad gris donde también se eliminan las emociones con píldoras y los humanos son modificados genéticamente para que acepten su rol en la casta designada; no hay amor, ni familia.

Así la Revolución cubana, en los años 60s del siglo pasado, le parecía a muchos dentro y fuera de la isla el proyecto perfecto. Se hicieron planes y reformas que se presentaban como la solución de los problemas de la mayoría dentro de la sociedad. Pero el devenir demostró lo contrario. Cuba se convirtió en un lugar no deseado para los que han podido escapar y para muchos otros que quisieran salir, pero no pueden. *Espero la noche para soñarte*, *Revolución y Deja que se muera España* nos narran sobre la desilusión que constituyó la Revolución para la narradora-protagonista en la primera –quien es un *alter ego* de la propia escritora, pues entre otras cosas, la obra es un testimonio y de Elba y su familia en la novela de Navarrete. Las descripciones en ambas obras de las condiciones de la isla son distopías y a la vez denuncia, pues por desdicha las condiciones descritas continúan. Navarrete nos describe su visión de la distopía:

Cinco décadas más tarde, con la certeza de que aquel mundo se había extinguido para siempre, le cuesta creer que un día hubo una ciudad en la que fue feliz. A los años de entusiasmo, marchas y banderolas, siguieron los de la prisa, actos y movilizaciones que les mantenían en vilo pues, a pesar de las penurias y de la libertad escamoteada, creía que el sacrificio les ofrecería el provenir luminoso que les prometían. Años en que los amores juveniles borraron o, a lo sumo, aliviaron, el día a día, lejos de las comodidades de antes y de cara a la escasez de alimentos y ropas, a la ausencia de cosas tan elementales como hablar por teléfono sin temor a ser escuchada o a escribir a su prima Aleidita, cómplice de su adolescencia, exiliada en Estados Unidos desde el principio. O, simplemente, leer lo que quisiera, ir a la misa de la iglesia del Cristo en donde cruzaban miraditas cómplices los jóvenes casamenteros del barrio, poner en el tocadiscos su *long play* favorito, el de *Miénteme*, cantado por Olga Guillot y prohibido desde que la famosa bolerista se largara a México para cantar en paz. (Navarrete, *Deja*, 17)

Por su parte Tejera nos dice:

Y se creó para dar pruebas un servicio de Seguridad Modelo, un G-2 = KGB.

Y se creó un C.D.R., multiplicado por miles de ojos miopes que vigilan cada movimiento del ciudadano, cada gesto o indicio de su vida íntima: siniestros Comités de Defensa de la Revolución por los que, como ha dicho con trasnochada arrogancia uno de sus jerifaltes, “Cuba está dispuesta a una guerra total”... ¡Y vaya guerra!... Ejemplo relevante (entre tantos otros, a cual más grave) la persecución de los homosexuales.

Y se creó una C.T.C. o Sindicato Único regido por una legislación que propulsa el no derecho a la huelga y hasta a la deportación si el obrero disminuye su ritmo de trabajo.

Y se creó una Reforma Agraria. Y una Asociación de pequeños agricultores que les compromete a aceptar la nacionalización de sus tierras...

Y se creó una Unión de Escritores y Artistas, un Instituto del Libro, una Casa de las Américas que disciplinan al artista, que militarizan al artista, bajo el eterno comprimidor slogan de PATRIA O MUERTE (...) (Tejera, 17-18)

¿Y qué hacen ante esta situación los personajes-personas? Elba y sus padres se resignan, fingen como un gran porciento de la población cubana:

Cuando años más tarde sus padres comprendieron la encerrona en que habían caído ya no tenían edad para emigrar. Además, se habían encerrado las compuertas e irse del país implicaba volverse un apestado, un precio demasiado alto que pocos se sentían con fuerzas para asumirlo. Fingir fue, pues, la única alternativa y fingiendo se hizo arquitecta, cumplió con reuniones y guardias, con los trabajos voluntarios, se puso el uniforme verde olivo, cavó trincheras para protegerse de un enemigo fantasmagórico, recibió cursos de tiro con metralletas AKM, trabajó sin descanso para que le asignaran el derecho a comprar algún electrodoméstico de pésima calidad (...) (Navarrete, *Deja*, 17-18)

Elba decide terminar con el círculo de sobrevivencia en un régimen opresor cuando sus hijos al hacerse adultos se dieron cuenta de que les tocaba lo mismo que a sus abuelos y padres si seguían en la isla, y deciden marcharse. Elba tiene malos presentimientos respecto a Liza y quiere dar calor de abuela a los hijos de Marlon. Eso la impulsa a buscar la salida de la isla. Pero no todos

son como Elba, hay personas que no pueden fingir, que asumen las consecuencias de abandonar su país de origen, y así dice el personaje principal en la obra de Tejera: “Terrible angustia de abandonar una revolución, sus dogmas bien perfilados, y escalar sin titubeos el extramuros de su línea de conducta...” (14). Sobreponiéndose a la angustia la narradora-personaje salta el muro:

EL MES de mayo de 1965 abandono, pues, desde ese viciado campo de concentración que es cada legación cubana, la embajada de Roma, donde otros mini-lideres no me dejaban cumplir con la labor cultural de mi revolución, la que había remplazado –pero no sucedido– a mi real vocación (imposible, catastrófico relevo). Y me traslado a París. (Tejera, 35)

Y así la narradora-protagonista de *Espero la noche para soñarte, Revolución* se enfrenta a lo que Navarrete llama “volverse un apestado”:

LA TIERRA de exilio, no obstante, me imponía cierta reserva, a riesgo de exponerme al repudio intelectual. Y con el tiempo, la ceguera de su fanatismo triunfó implacable sobre la urgencia de mi denuncia. De tal modo que, año tras año, aquel fuego que me consumía se agazapó en las arterias reforzado por el bloqueo, arrasando, devastador, con todas mis fuentes. (Tejera, 21)

Y aquí las dos obras tienen otro aspecto común: el exilio. Algo que no es nuevo en la literatura, pero que sería más frecuente en la literatura postmoderna como es señalado por Donald L. Shaw en su ensayo “The Post-Boom in Spanish American Fiction.” La visión que ambos textos presentan del exilio no es la mejor. Nivaria Tejera nos dice:

Sí, todo es muy razonable, pero los imprevistos abundan a lo largo de nuestra vida, y sobre todo en el exilio. Las convivencias que él impone, con su pluralidad de concesiones, el carácter siempre a prueba en el afrontamiento racista

de los autóctonos, las inapetencias inherentes a tantos desquicios, altibajos, sus acorralamientos. (Tejera, 115)

Por otra parte Navarrete presenta el horror que algunos emigrantes inocentes han pasado en México al quedar atrapados en los cruces de fuegos de las bandas de delincuentes. También relata el universo de los traficantes de Miami, y describe numerosas ilegalidades, entre las que figura el tráfico de estupefacientes. No hay optimismo en las dos obras porque el mundo que reflejan no da lugar a esto.

La representación de la distopía en que devino la revolución cubana y del exilio que esta provocó, nos lleva a otro aspecto convergente entre *Deja que se muera España* y *Espero la noche para soñarte, Revolución*: la preservación de la memoria. Ambas obras dejan constancia de situaciones en determinados momentos de la historia. Las dos representan el contexto de la Cuba postrevolucionaria. En el caso de la novela de Navarrete, además se representa la época de la lucha por la independencia de Cuba de España en el siglo XIX y en el caso de la obra de Tejera se describe la represión a los intelectuales y el ambiente de las representaciones diplomáticas cubanas.

La conservación de la memoria nos permite evocar otro elemento coincidente entre las dos obras que es la intertextualidad. Navarrete integra a su obra documentos de archivos, cantos en marchas militares. También menciona obras de José Martí y al “Cantar del Mio Cid”, canciones cubanas del siglo XIX, etc. Mientras que Tejera injerta fragmentos de discursos como la Declaración de La Habana y consignas del régimen cubano. Además hace referencias a una extensa lista de creadores cubanos en diferentes ámbitos como el cine, la radio, la literatura, etc.

## Conclusiones

Las tres novelas que hemos analizado de William Navarrete: *La gema de Cubagua* (2011), *Fugas* (2014) y *Deja que se muera España* (2017) tienen tres tramas diferentes y diversas maneras de hacer los textos, pero poseen muchos aspectos en común entre sí en uno u otro grado. A la misma vez estas obras tienen elementos y modos de hacer habituales en la literatura cubana, tanto la escrita en el interior como en el exterior de la isla. Pero nos hemos concentrado en la segunda, haciendo la salvedad que no pierde su carácter de ser cubana.

En las tres obras de Navarrete hay dos tiempos representados, un presente narrativo y el pasado, pero este último se presenta de manera múltiple. En el caso de *La gema de Cubagua* el pasado tiene dos vertientes: el pasado de la niñez y juventud de la protagonista y el más lejano que se remonta a la fundación de la ciudad de Holguín, en el oriente de Cuba. En *Fugas* el presente es el tiempo previo de la salida del país de Orlando y su madre, y el pasado es la niñez del protagonista, aunque también hay regresiones al pasado más lejano de la vida de miembros de la familia y de la historia de los pueblos de Banes y Morales, La Habana y el mismo país. En *Deja que se muera España* el presente narrativo es la búsqueda de Elba por salir del país y la vida de sus hijos. El pasado principal es la vida de los bisabuelos de Elba en el siglo XIX, así como también acontecimientos históricos de Cuba. Además hay escenas retrospectivas a la niñez y juventud de Elba.

Estas representaciones de acontecimientos que se desenvuelven en la época contemporánea y del pasado, nos lleva a otra característica de las tres novelas: la conservación de la memoria. Hay una clara intención del autor de retener en sus obras elementos históricos y sociales de Cuba, y de los cubanos en el exterior –en el caso de la última parte de *Deja que se muera España*–, tanto en la época actual como en el pasado, no sólo el lejano de la fundación de una ciudad –en el caso de *La gema de Cubagua*– o de los pueblos pequeños –en el caso de *Fugas*– o del siglo XIX cuando las guerras de independencias, también se quiere preservar la memoria de la Cuba prerrevolucionaria, a la que contrastan con la época actual, quedando ese pasado como positivo ante la deteriorada situación actual. Esta manera de presentar en una misma obra diferentes tiempos narrativos también se da en las obras con las que comparamos las obras de Navarrete.

Al contrastar las obras de William Navarrete con otras obras clásicas de la literatura cubana como *El color del verano* de Reinaldo Arenas, *El acoso* de Alejo Carpentier y *Espero la noche para soñarte*, *Revolución* de Nivaria Tejera; podemos ver que estas otras obras también buscan preservar la memoria de la historia de Cuba, de la situación que ha pasado y pasa la isla. Creo que si en un futuro lejano, las generaciones que nos seguirán quisieran averiguar cómo era la vida en Cuba entre la segunda mitad del siglo XX y los inicios del XXI, deberían buscar en la literatura. Aunque todas las obras tengan elementos de ficción, la misma tiene una raíz en la Historia de la isla y en las historias personales de los individuos.

Otra manera que utiliza Navarrete para conservar la memoria de elementos que conforman la cultura cubana es la reproducción de remedios caseros, sortilegios, oraciones y creencias arraigadas en el pueblo cubano. Utilizando para ello lo que ha sido clasificado por Alejo

Carpentier como lo real maravilloso. Un elemento que no sólo utiliza el mismo Carpentier en sus obras, sino muchos otros creadores cubanos.

Una característica que destaca en las tres novelas de William Navarrete es el rol de la mujer. En *La gema de Cubagua* la protagonista es una mujer, quien no acepta lo que el gobierno quiere imponerle y se rebela. En *Fugas* el papel de la madre, abuelas, tía y la amiga la Garcilasa del narrador-protagonista es fundamental. Además el escritor hace una clara denuncia a las situaciones de sometimiento que tienen muchas mujeres dentro de la familia cubana. En *Deja que se muera España* se busca honrar el papel de la mujer en la Historia.

En la búsqueda de preservar la memoria William Navarrete nos representa los diferentes componentes de la cubanidad. En sus novelas están presentes los primeros pobladores de la isla, los afro descendientes con sus aportes musicales, religiosos, genéticos, etc. El español también está mostrado con vigor. Incluso, la huella dejada por los norteamericanos, que ha querido ser borrada en los últimos sesenta años, se muestra en las dos últimas obras: *Fugas* y *Deja que se muera España*. La mezcla de factores culturales y genéticos diversos que compone la cubanidad es lo que Fernando Ortiz llamó el ajiaco de la cultura cubana. Esta argamasa está presente en muchos escritores cubanos, ejemplo de ello es el citado fragmento de la obra *El acoso* con quien comparamos *Fugas*.

Todas las novelas de Navarrete tienen numerosa intertextualidad, algo típico en la novela contemporánea, como lo explica Linda Hutcheon. Y que está muy presente en todos los otros autores con los que comparamos las obras de Navarrete. Esta intertextualidad, aparte de enriquecer la lectura, aportan elementos que contribuyen con las dos características mencionadas con antelación, la de conservar la memoria y la representación de la cubanidad. Además la intertextualidad nos muestra la amplia cultura del autor, quien en su prolífica escritura ha hecho

ensayos sobre disímiles temas como pintura, literatura, arquitectura, música. También ha creado diccionarios sobre música. La inserción o mención de otras obras y géneros fluye de manera natural en la obra de Navarrete.

La música es un elemento fundamental dentro de la cultura cubana y Navarrete la utiliza mucho en sus novelas, particularmente en *Fugas* y *Deja que se muera España*. En *Fugas*, si tenemos en mente la estructura de la composición musical de las fugas, podremos comprender la estructura misma de la novela que utiliza muchos contrapunteos. La recreación de una estructura musical en una obra literaria ha sido también utilizada por Alejo Carpentier en su obra *El acoso*.

Las tres novelas de William Navarrete hacen una fuerte crítica a la situación a la que ha llevado a Cuba el régimen que tiene el poder en la isla hace más de sesenta años. El autor nos muestra las faltas de libertades, la represión, la escasez, los discursos demagógicos. De esta manera las obras son también una denuncia al sistema implantado por los Castro. Las obras *El color del verano* y *Espero la noche para soñarte*, *Revolución* también muestran la distopía reinante en Cuba y son una manera de denunciar la situación.

William Navarrete utilizó con sobreabundancia la burla y el sarcasmo en su primera novela *La gema de Cubagua*, como dije con anterioridad, la obra toda es una gran burla. Esto lo hace carnavalizando la novela y choteando las circunstancias. En *Fugas* hay también mucho humor y choteo y se utilizan elementos de la literatura carnavalizada. En *Deja que se muera España* aunque hay destellos de sarcasmo, no hay tanta burla como en las primeras. Esta característica de utilizar el humor y el choteo es muy común en la literatura cubana, uno de los representantes de esta manera de hacer es Reinaldo Arenas y su obra *El color del verano* con la que comparamos *La gema de Cubagua*.

Es de resaltar que, aunque el autor haya escrito su obra fuera de la isla y lleve casi treinta años fuera de Cuba, las tres novelas analizadas son cubanas con nitidez. No sólo porque las historias se desarrollen en Cuba, sino sobre todo por el lenguaje utilizado, la manera que pone a hablar a los personajes, las descripciones y el sarcasmo utilizado, dan una manera de hablar fácilmente identificable por otros cubanos.

Tomando en cuenta todo lo analizado con anterioridad, podemos afirmar que William Navarrete retoma, recrea y extiende elementos utilizados por otros creadores dentro del ámbito de la literatura cubana. Esto no significa que imite a otros autores. Navarrete trabaja sus obras con su propio sello, con originalidad. Pero a la misma vez existe una continuidad en temas y formas de crear que hacen que su obra esté en diálogo con la tradición literaria cubana.

## Obras citadas

- Arenas, Reinaldo. *El color del verano*. Miami, Ediciones Universal, 1991.
- . *Antes que anochezca*. Ciudad de México, Tusquets Editores México. S.A. de C.V., 2013.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Barnet, Miguel. *Nuevos autógrafos cubanos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2014.
- Brescia, Pablo. “A “Superior Magic”: Literary Politics and the Rise of the Fantastic in Latin American Fiction”. *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 44 No. 4, Oxford University Press for the Court of the University of St Andrews, 2008.
- . “La hora inesperada: Juan José Arreola y la literatura fantástica”. Luvina Foros.  
[www.luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=view&id=3329&Itemid=81](http://www.luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=3329&Itemid=81)
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Madrid, Letras hispánicas, 2010.
- . *Mea Cuba*. Madrid, Alfaguara, 1999.
- Cámara, Madeline. “Apuntes sobre las funciones de la palabra poética en Nivaria Tejera”. Ensayo publicado en *Canarias, Cuba y Francia: Los exilios literarios de Nivaria Tejera*. Madrid, Editora María Hernández-Ojeda, Ediciones Torremozas, S.L, 2012.
- Carpentier, Alejo. *Valoración múltiple*. La Habana, Casa de las Américas, 1967. Página 67. Citado por Cristóbal Pérez, Armando. *Un tema cubano en tres novelas de Alejo Carpentier*. La Habana, Ediciones Unión, 1994.
- . *Letra y Solfa* (novela y música). Artículo publicado en *El Nacional*, Caracas 8 de noviembre de 1955. . Citado por Cristóbal Pérez, Armando. *Un tema cubano en tres novelas de Alejo Carpentier*. La Habana, Ediciones Unión, 1994.
- . *El acoso*. Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 1992.
- . *América, la imagen de una conjunción*. Barcelona, Anthropos Editorial, 2004.

---. *Ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2017.

Chang-Rodríguez, Raquel y Filer, Malva E. *Voces de Hispanoamérica. Antología literaria*. Boston, Cengage Learning, 2013.

Cristóbal Pérez, Armando. *Un tema cubano en tres novelas de Alejo Carpentier*. La Habana, Ediciones Unión, 1994.

Del Valle, Ignacio. *Fugas*, la nueva publicación de William Navarrete. El Nuevo Herald. <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article174619021.html>

Díez Cobo, Rosa María. El color del verano o Nuevo jardín de las delicias, de Reinaldo Arenas: Humor negro y carnaval narrativo. 2007. *Especulo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. [www.ucm.es/info/especulo/numero35/rarenas.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/rarenas.html)

Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. Consultado el 1ero de octubre de 2020. [www.dle.rae.es/fuga](http://www.dle.rae.es/fuga)

---. Consultado el 12 de octubre de 2020 [www.dle.rae.es/utop%C3%ADa?m=form](http://www.dle.rae.es/utop%C3%ADa?m=form)

---. Consultado el 12 de octubre de 2020 [www.dle.rae.es/anti?m=form](http://www.dle.rae.es/anti?m=form)

---. Consultado el 12 de octubre de 2020 [www.dle.rae.es/distop%C3%ADa?m=form](http://www.dle.rae.es/distop%C3%ADa?m=form)

---. Consultado el 12 de octubre de 2020 [www.dle.rae.es/contra%20?m=form](http://www.dle.rae.es/contra%20?m=form)

Domínguez, Freddy. Tres tristes tigres: un modelo imaginario de ciudad de la levedad y liviandad poética. América. 2006. Cahiers du CRICCAL. pp. 47-55. [www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_2006\\_num\\_34\\_1\\_1744](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2006_num_34_1_1744)

EcuRed. Consultada el 15 de octubre de 2020. [www.ecured.cu/William\\_Navarrete](http://www.ecured.cu/William_Navarrete)

García Molina, José Antonio. “La herencia indígena en el barrio Los Zaldívar del municipio Fray Benito, Holguín, Cuba.” *Revista El Caribe Arqueológico*, Santiago de Cuba, 2007. Páginas 173-184.

Gil, Lourdes. “Nivaria Tejera: Ajmátova sibílica o voluntad de Pa(r)ís.” Ensayo publicado en *Canarias, Cuba y Francia: Los exilios literarios de Nivaria Tejera*. Madrid, Editora María Hernández-Ojeda, Ediciones Torreozas, S.L, 2012.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. Antología poética. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 4 de octubre del 2020. [www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv0h9](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv0h9)

---. *Sad*. Madrid, Imprenta Calle del Barco Núm. 26, 1841.

- Heredia, José María. *Obras poéticas. Poesías. Vol. I.* Nueva York, Imprenta y librería de N. Ponce de León, 1875.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* London & New York, Routledge, 1988.
- Huxley, Aldous. *Un mundo feliz.* Ciudad de México. Ediciones del Sindicato Nacional de Trabajadores del INFONAVIT. 2014
- Mañach, Jorge. *Indagación del choteo.* Miami, Ediciones Universal, 1991.
- Martí, José. Poesía completa. Tomo I. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2014.
- Martínez Pizarro, Jorge; Cano Christiny, Verónica y Soffia Contrucci, Magdalena. “Tendencias y patrones de la migración latinoamericana y caribeña hacia 2010 y desafíos para una agenda regional” Cepal. Naciones Unidas. 2014.  
[www.repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37218/1/S1420586\\_es.pdf](http://www.repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37218/1/S1420586_es.pdf)
- Moulin Civil, Françoise. Carnaval y carnavalización en *El color del verano* de Reinaldo Arenas. 2002. América. Cahiers du CRICCAL Année 2002 28 pp. 65-74  
[www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_2002\\_num\\_28\\_1\\_1552](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2002_num_28_1_1552)
- Navarrete, William. *La gema de Cubagua.* Valencia, Legua Editorial S.L, 2011.
- . *Fugas.* Ciudad de México, Tusquets Editores México. S.A. de C.V., 2013.
- . *Deja que se muera España.* Ciudad de México, Editorial Planeta Mexicana. S.A. de C.V., 2017.
- . “Nivaria Tejera: letras imbricadas en constante espiral.” Ensayo publicado en *Canarias, Cuba y Francia: Los exilios literarios de Nivaria Tejera.* Madrid., Editora María Hernández-Ojeda, Ediciones Torremozas, S.L, 2012.
- . “Nivaria Tejera, un exilio entre tres islas.” El Nuevo Herald. 1ero de septiembre de 2012. Miami. [www.elnuevoherald.com/entretenimiento/gente/article2017447.html](http://www.elnuevoherald.com/entretenimiento/gente/article2017447.html)
- . “Nivaria Tejera en el parque de un castillo francés.” El Nuevo Herald. 29 de septiembre de 2016. Miami. [www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article104968151.html](http://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article104968151.html)
- . La herencia de los González de Rivera. Consultada el 20 de septiembre de 2020.  
[www.genealogiaholguinera.blogspot.com/2011/02/la-herencia-de-los-gonzalez-de-rivera.html](http://www.genealogiaholguinera.blogspot.com/2011/02/la-herencia-de-los-gonzalez-de-rivera.html)
- Ortiz Fernández, Fernando. Los factores humanos de la cubanidad. La Habana, Revista Perfiles de la cultura cubana, Mayo-diciembre 2008. Número 2. Páginas 1-15.

- Piña, María Carolina. *Fugas de William Navarrete*. 10 de abril de 2014. Entrevista en Radio Francia Internacional. [www.rfi.fr/es/cultura/20140410-fugas-de-william-navarrete](http://www.rfi.fr/es/cultura/20140410-fugas-de-william-navarrete)
- . *Deja que se muera España*, una novela de memoria e historia. 13 de julio de 2017. Entrevista en Radio Francia Internacional. [www.rfi.fr/es/cultura/20170712-deja-que-se-muera-espana-una-novela-de-memoria-e-historia](http://www.rfi.fr/es/cultura/20170712-deja-que-se-muera-espana-una-novela-de-memoria-e-historia)
- Quintana Bermúdez, Ángel. Artículo “La herencia de los González de Rivera, ¿mito o realidad?”. Holguín, Primera Parte. Periódico ¡*Ahora!* Páginas 5 y 8. 9 de octubre de 1988.
- . Artículo “La herencia de los González de Rivera, ¿mito o realidad?”. Holguín, Segunda Parte. Periódico ¡*Ahora!* Páginas 3 y 10. 16 de octubre de 1988.
- . Artículo “La herencia de los González de Rivera, ¿mito o realidad?”. Holguín, Epílogo. Periódico ¡*Ahora!* Página 3. 13 de noviembre de 1988.
- Rojas Pachas, Daniel. “Cárcel de árboles: la búsqueda intópica a través de la escritura frente a la distopía y control quirúrgico”. Revista Taller de Letras. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Letras. Mayo, 2019, Vol. 64, p 199 - 218.
- Rojas, Rafael. Ensayo “Diáspora y literatura”, Revista Encuentro de la Cultura Cubana. 12/13, primavera/verano de 1999. Página 136-142.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. Parodia y espejeo de la escritura en *Tres tristes tigres*: "la muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después — o antes". 1998. América: Cahiers du CRICCAL 20(1):191-198  
[www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1998\\_num\\_20\\_1\\_1349](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_20_1_1349)
- Said, Edward. *Reflections on exile and Other Essays*. New York City, Harvard University Press, 2000.
- Shaw, Donald L. “The Post-Boom in Spanish American Fiction”. Studies in 20<sup>th</sup> Century Literature. Volumen 19. 1995.
- Tejera, Nivaria. *Espero la noche para soñarte, Revolución*. Miami, Ediciones Universal, 2002.
- Video “Datos históricos en torno a *Deja que se muera España* de William Navarrete.” 28 de noviembre de 2017. Miami. [www.youtube.com/watch?v=x1yW1J1D0ko](https://www.youtube.com/watch?v=x1yW1J1D0ko)
- Wall, John William. *El cuerno de caza*. Barcelona. Editorial Minotauro. 1993