

## Oralidad, biculturación y bilingüismo en la desperiferialización de la estética cubanoamericana

### Orality, Biculturation and Bilingualism in the Deperipheralization of the Cuban-American Aesthetics

MARTA HUDOUSKOVÁ [384568@mail.muni.cz]

Masarykova univerzita, República Checa

---

#### ABSTRACTO

El ensayo investiga la desperiferialización de la estética cubanoamericana analizando la novela *Memory Mambo* de la autora Achy Obejas. El análisis demuestra la importancia de la Revolución Cubana de 1959 que simbolizó una ruptura y que llevó a la creación de nuevas prácticas estéticas y literarias. La literatura cubanoamericana se sitúa en el contexto informante tanto de la literatura estadounidense Latinx como de la literatura cubana insular en la república transnacional de las letras. Basándose en la interpretación de esta novela, argumentamos que tanto su temática como su poética responden por la desperiferialización de la novela cubanoamericana dentro del espacio literario estadounidense.

#### PALABRAS CLAVES

Literatura cubanoamericana; centro/periferia; oralidad; biculturación; bilingüismo

#### ABSTRACT

The essay investigates the deperipheralization of Cuban-American aesthetics by analyzing Achy Obejas' novel *Memoria Mambo*. The analysis demonstrates the importance of the 1959 Cuban Revolution that symbolized a rupture leading to the creation of new aesthetic and literary practices. Cuban-American literature is situated in the informing context of both US Latinx literature and Cuban insular literature in the transnational republic of letters. Based on the interpretation of this novel, we argue that both its thematics as well as poetics account for deperipheralization of the Cuban-American novel within the US literary space.

#### KEYWORDS

Cuban-American literature; center/periphery; orality; biculturation; bilingualism

RECIBIDO 2021-06-14; ACEPTADO 2021-10-02

La Revolución Cubana de 1959 fue un momento decisivo en el desarrollo literario de la literatura cubana y cubanoamericana. La Revolución Cubana representó una ruptura que, paradójicamente, dio lugar a un auge de un vasto cuerpo de piezas de literatura posrevolucionario aclamadas por la crítica varias décadas más tarde, a finales del siglo XX y principios del XXI, tanto en los Estados Unidos como en la isla de Cuba. Tal acumulación de capital literario dentro del espacio literario transnacional cubano y cubanoamericano demuestra, en el sentido de Pascale Casanova, el potencial de la Revolución para convertir un acontecimiento político significativo en literatura. Desde el punto de vista estético, la Revolución Cubana anuló las viejas jerarquías del orden literario y estableció nuevas. Asimismo, confirmó la convicción de Casanova de que “revolutions are always at once literary and political” (Casanova 2004: 4). Este ensayo investiga la desperiferización de la estética cubanoamericana representada por la novela *Memory Mambo* de la escritora cubanoamericana Achy Obejas. Planteamos como hipótesis que la Revolución Cubana y el posterior fin de la Guerra Fría transformaron la poética, así como la dinámica de centro-periferia en la literatura cubanoamericana. La poética de oralidad, la biculturación y el bilingüismo, elementos considerados periféricos en el espacio literario estadounidense dominante, se sitúan en el centro de esta narrativa siendo utilizada como marcador de diferencia de la escritura cubanoamericana. Al oponerse a la centralidad del nacionalismo anticastrista con sede en Miami, esta narrativa ha adquirido independencia respecto a la política y ganado autonomía.

Fuera de que situemos la novela *Memoria Mambo* en el contexto de la literatura cubanoamericana, el ensayo también la coloca en la producción literaria de la literatura estadounidense Latinx, así como de la literatura cubana insular, ya que estos contextos informan las prácticas literarias y estéticas de la novela.

## ¡Viva la Revolución! Literatura del exilio y literatura cubanoamericana

Achy Obejas pertenece a la segunda generación de escritores cubanoamericanos en el exilio. Estos autores también se llaman la generación de “uno y medio”, ya que nacieron en Cuba, pero se formaron y educaron en los Estados Unidos. Consecuentemente, utilizan el inglés en su escritura. Escriben desde un punto de vista de una minoría étnica en los Estados Unidos, no desde un punto de vista de exiliados como la generación anterior.

Pérez Firmat utiliza el término biculturación para designar la posición de la generación “uno y medio” en la cultura estadounidense dominante. Para teorizar la condición bicultural cubanoamericana, Pérez Firmat se basa en la nomenclatura antropológica de los términos *aculturación* y *transculturación*. El neologismo *transculturación* fue acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz para explicar la creación de la cultura cubana como “el aporte de gentes desarraigadas, principalmente europeos y africanos, que a través de un complejo proceso pierden y adquieren componentes culturales” (Benítez Rojo 2010: 375). Al exiliarse a los Estados Unidos de niños, los miembros de la generación “uno y medio” viven rodeados de tanto la cultura cubana y lengua española como la cultura estadounidense y la lengua inglesa. Pérez Firmat opina que biculturalismo significa un equilibrio: “Cuban-American culture is a balancing act” (Pérez Firmat 2012: 6). Para él ser cubanoamericano significa el mismo grado de *americanidad* que *cubanidad*. Para aclararlo de otra forma citando a Eliana Rivero, estos autores mantienen la misma distancia de ambos

mundos, son “equidistantes de ambos mundos, el cubano y el norteamericano” (Rivero 2018: 25). Pérez Firmat afirma que este dualismo es tan fuerte que a veces es imposible decidir qué cultura domina la otra: “[T]he two culture achieve a balance that makes it difficult to determine which is the dominant and which is the subordinate culture” (Pérez Firmat 2012: 6). Dicho brevemente, una *cubanidad* con guion, y alternancia entre dos culturas y dos idiomas resumen la actitud de los “uno y medio” hacia la cultura estadounidense.

Estos autores reflexionan en su prosa sobre la vida cubanoamericana desde la dialéctica Revolución/Exilio (Ortíz 2012: 418) vista desde una perspectiva de un protagonista de la generación “uno y medio”, que es, según Pérez Firmat “[...] ‘marginal’ to both its native and its adopted culture...” (Pérez Firmat 2012: 3). Ese dualismo cultural y lingüístico refleja cambios en la dinámica de centro-periferia, ya que las diferencias de los polos opuestos se sutilizan y la distancia entre ambos se acorta. Según Rivero, la política cubana sigue siendo un tema principal (Rivero 2018: 29), o sea céntrico en sus textos. En general, es la singularidad cubana vista desde la perspectiva ex-céntrica y *ex insula* lo que atrae la atención de esos autores. La obra de esta generación literaria captura una especie de pérdida -geográfica, cultural, lingüística- relacionada con la vida exiliada, un sentido de no pertenecer en ninguno de los dos mundos (cubano o angloamericano), alienación, y búsqueda de una nueva identidad (Álvarez Borland 1998: 9). La nueva identidad nace de una subjetividad diaspórica cubano-americana que se proyecta como siendo “neither here nor there” (Celina Romany citada en Rodríguez 2003: 16), lo cual es una posición migrante. McCullough llama esta posición “the state of in-betweenness” (McCullough 2000: 583) y Gloria Anzaldúa “alma entre dos mundos” (Anzaldúa 1999: 99), lo que produce “*un choque*, a cultural collision” (Anzaldúa 1999: 100). Esta generación ha producido prosa autobiográfica, narrando historias personales y comunitarias (Álvarez Borland 1998: 8) con instancias de bilingüismo híbrido (Rivero 2018: 25).

Al plantear el tema de la generación “uno y medio”, Rivero (Rivero 2018: 31) observa que, “est[án] más aquí que allá”, desde el punto de vista de la dinámica de centro-periferia, su posición respecto a la Habana es periférica. Mientras que la generación anterior de autores exiliados permaneció conectada con el centro, “estaban más allá que acá” (Rivero 2018: 31). Asimismo, temáticamente, la vida en Cuba era considerada como el centro y, al contrario, la existencia en los Estados Unidos vista como periférica. También, en términos lingüísticos, su lengua materna, el español, era el idioma céntrico. Reinaldo Arenas, un autor cubano criado bajo la Revolución, que llegó a los Estados Unidos en 1980 y se estableció en Nueva York, se cuenta entre ese grupo de autores exiliados que “estaban más allá que acá”. Podría ser nombrado predecesor literario de Obejas en la forma en que cuestionó el nacionalismo heteronormativo de cubanos exiliados. Como escritor abiertamente homosexual, escapó del arte nacional bajo la supervisión política y la censura del estado cubano. En los Estados Unidos tuvo que reescribir completamente su trabajo, ya que fue destruido por el sistema autoritario. Conviene destacar dos hechos que lo sitúan entre la primera generación de autores exiliados (Álvarez Borland 1998: 6, Ortíz 2012: 418): no sólo fue criado bajo el discurso revolucionario, sino también escribió sus novelas en español. En sus novelas *El Portero* (1989) y *Antes que anochezca* (1992) criticó tanto las represiones del régimen castrista de homosexuales como la intolerancia y la insinceridad de los exiliados cubanos en los Estados Unidos.

En términos literarios, la obra de la primera generación de autores cubanos exiliados corresponde a la tradición literaria cubana insular y latinoamericana (Rivero 2018: 23). Así que visto desde el canon literario estadounidense, estaban a su margen, es decir, en su periferia. Por el



contrario, los escritores cubanoamericanos se convirtieron en escritores étnicos en el mundo literario estadounidense (Rivero 2018: 34), porque, como señala Das, sus obras capturan “a new generation of Cuban Americans’ recognition with the truth of their changing identity as a people in exile” (Das 2012: 143). Por consiguiente, el proceso de biculturalización comprende la transformación cultural y lingüística de cubanos en sujetos americanos de etnicidad cubana. Además, en la obra de “uno y medio” la centralidad de Cuba disminuye su intensidad en el mismo tiempo que el *modus vivendi* estadounidense pierde su estatus periférico. Lingüísticamente, el español adquiere una posición periférica mientras que el inglés avanza como idioma céntrico.

## ***Latinidad y la literatura Latinx***

La novela de Obejas comparte rasgos similares con otras novelas Latinx. La literatura Latinx en los Estados Unidos comprende literatura minoritaria mexicana, dominicana, puertorriqueña y cubana. Esta literatura, que inicialmente estaba en la periferia del espacio literario estadounidense, se transformó en un gran corpus de obras literarias. Solía ser etiquetado por el denominador de la literatura Latina primero, sin embargo, se ha llamado literatura Latinx recientemente.

Esta literatura representa “a literary response to US neocolonialism” (Irizarry 2016) que se remonta al final de la Guerra hispano-estadounidense en 1898. El canon literario Latinx ha sido consagrado y existe como parte del canon estadounidense angloamericano. Como bien dice Ylce Irizarry, “Ethnic literature canons *within* the ‘American’ literature canon do exist”. Al contrario, estas literaturas se oponen a la literatura angloamericana dominante, por estar interesadas en la identidad basada en la *latinidad*, es decir, en una identidad que forma parte del mundo Latinx y que se percibe como racializada dentro de la sociedad angloamericana blanca. Aunque Rivero comenta que la situación de los cubanos en los Estados Unidos era diferente a la de otras minorías caribeñas y centroamericanas, gracias a que los cubanos tenían un estatus de refugiados políticos (Rivero 2018: 27). Estas literaturas tienen un tema común: una pérdida, así como la reconstrucción del Yo y una nueva identidad en una nueva cultura. Las *latinidades* se construyen después de la llegada de un sujeto neocolonial a los Estados Unidos desde países con epistemologías alternativas. Como resultado, en el nuevo país deben negociar su identidad a través de diferentes sistemas (Irizarry 2016). Consiguientemente, este proceso de negociación conduce a un sentimiento de “otredad” y sensibilidad híbrida (Rivero 30) y alude a una cierta condición fronteriza común para la ficción producida dentro de la literatura Latinx. Según Irizarry, la frontera es “a marker of hybrid or liminal subjectivities, such as those who negotiate among multiple cultural, linguistic, racial, or sexual systems throughout their lives”. La producción literaria cubana solía clasificarse inicialmente como literatura cubana del exilio y, más tarde, como literatura cubanoamericana. Ortíz da una explicación del lugar de las letras cubanoamericanas dentro de la producción literaria Latinx: “[T]he 1898 War and the 1959 Revolution situate[d] Cuban-American literary practice in the informing contexts of US Latino literature” (Ortíz 2012: 417). De ahí que *Memory Mambo* de Obejas, que cuenta una historia de sujetos neocoloniales cubanos en los EE.UU. después de la Revolución Cubana, también forma parte del canon literario Latinx que ha sido desperiferializado con respecto a la literatura angloamericana blanca central.

Se puede hacer una analogía entre *Memory Mambo* y otras novelas Latinx en el sentido de que retratan temas de sujetos neocoloniales desfavorecidos, marginales, subalternos e híbridos dentro del contexto cultural y político latino de los Estados Unidos. En lo que concierne el género literario de la literatura Latinx, la escritura autobiográfica, las memorias, el *bildungsroman* étnico, el *testimonio* prevalece, puesto que esas literaturas cuentan historias de individuos inmigrantes dentro de sus respectivas comunidades latinas y chicanas.

## ***¡Hasta la victoria siempre! Literatura cubana de la isla***

Ahora bien, la pregunta es cómo la literatura cubana de la isla se relaciona con lo que intentamos precisar sobre la literatura cubanoamericana y la literatura estadounidense Latinx. Antes de definir la literatura que comenzó a proliferar en Cuba en los años noventa y corresponde así cronológicamente a la novela de Obejas, resaltaremos primero unas palabras sobre la literatura de la Revolución, por haber significado una reacción a un desarrollo socioeconómico, político, ideológico y estético posrevolucionario específico.

Los líderes revolucionarios (Castro, Che Guevara) expresaron en repetidas y varias ocasiones la importancia de la cultura para una nueva sociedad revolucionaria. Según Casanova, la noción de nación, estado y literatura está estrechamente conectada. De hecho, implica que hay una cierta medida de dependencia entre el espacio literario y político: “The construction of national literary space is closely related ... to the political space of the nation that it helps build in turn” (Casanova 2004: 85). Se suponía que la cultura era una herramienta de suma importancia para el triunfo de la Revolución, un asunto que creó la heteronomía del espacio literario. “Defender la Revolución es defender la cultura” (Castro 1961) fue el lema del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas en 1961. Así que en la Cuba revolucionaria la cultura tenía que servir a la Revolución y tenía que estar sometida a ella. Al dirigirse a intelectuales y artistas cubanos en el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas en 1961, Castro insistió en que “[d]entro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada...” (Castro 1961). La aparición del polo político llevó a la sumisión del polo literario. Así pues, la producción literaria cubana tuvo que ser consagrada por las autoridades revolucionarias. Para simplificar, la literatura debió tener la Revolución como su objetivo más alto.

Los escritores revolucionarios construyeron una nueva tradición literaria con sus propios temas y géneros conforme con el discurso revolucionario<sup>1</sup>. De ahí que la temática del nacionalismo y la poética de la violencia y el realismo socialista eran rasgos intrínsecos de la literatura posrevolucionaria cubana.

1 Los temas que la nueva narrativa exploró utilizaron el discurso revolucionario como base y estuvieron en línea con la orientación socialista del país. El discurso revolucionario que prestó atención al pueblo, a la nación, al “deseo del pueblo” (Che Guevara 1965) siguió siendo dominante en la literatura cubana hasta 1989 (Casamayor-Cisneros 2013: 33). Lo mismo puede destacarse sobre la estética del realismo socialista que dominó el espacio literario cubano hasta el colapso del bloque oriental. La crítica literaria cubana Luisa Campuzano califica la cultura revolucionaria como “una cultura marcadamente viril, marcial” (Campuzano 2004: 142).



La caída del Muro de Berlín en 1989 trajo cambios dramáticos<sup>2</sup> a la sociedad cubana. En ese tiempo una generación de escritores llamados “novísimos” saltó a la fama. La Revolución, como centro, dejó de dominar el polo político y literario. Conforme con la afirmación de Casanova de que “[l]iterary space translates political and national issues into its own terms—aesthetic, formal, narrative, poetic—and at once affirms and denies them” (Casanova 2004: 86) podemos concluir que la generación de “novísimos” negó la estética y los valores establecidos por las viejas jerarquías del orden literario revolucionario y posrevolucionario.

En el nuevo espacio postsoviético, estos autores lucharon literariamente por la independencia en el entorno en el que el aparato político cedió el control sobre la creación literaria y se limitó a censurar los ataques directos. Si Cuba se encontró políticamente en la periferia después de la caída del Muro de Berlín, el espacio literario adquirió autonomía y la literatura cubana representada por la generación de “novísimos”<sup>3</sup> (cuyas representantes significativas son Wendy Guerra y Ena Lucía Portela) logró pasar de la periferia del espacio literario internacional (donde estaba en los años setenta y ochenta) al centro. Con el polo literario ganando la independencia del polo político, el capital literario cubano de los años noventa ganó autonomía, reconocimiento y consagración por parte de las autoridades literarias internacionales, legitimación y visibilidad, así como una posición dominante entre otras literaturas de habla hispana.

A esa visibilidad y reconocimiento internacional ha contribuido de modo esencial Achy Obejas, quien tradujo algunas de las obras de Portela y Guerra del español al inglés. De ese modo Achy Obejas es doblemente importante en la transnacional república cubana de las letras. Casanova destaca el valor de la traducción literaria en la manera en el que considera la traducción como *littérisation* (Casanova 2004: 135), una forma en que la producción de los países periféricos recibe consagración, legitimación, reconocimiento internacional y visibilidad. “The translator, having become the indispensable intermediary for crossing the borders of the literary world, is an essential figure in the history of writing” (Casanova 2004: 142). La lectura de estos textos literarios más allá de la frontera cubana por parte de las autoridades centrales contribuye no sólo a la desperiferialización de estos textos, sino que también amplía el espacio literario cubano transnacional incorporando a las letras cubanas tanto la diáspora como la literatura insular. Fuera del espacio literario español, Portela y Guerra logran existir sólo como escritoras traducidas.

En consecuencia, podríamos inferir que tanto los escritores cubanos insulares como los cubanoamericanos redefinen lo que significa ser cubano en una cultura socialista e imperialista, añadiendo al imaginario nacional sujetos de nacionalidades, razas, géneros y sexualidades alternativas, reescribiendo así la historia oficial y deconstuyendo las narrativas maestras. Sin embargo, las *cubanidades* se construyen de una forma diferente. En los Estados Unidos es una *cubanidad* con guion que emerge como resultado de una estructura exiliada y poscolonial dentro de la dominante

2 En 1990 Castro anunció la llegada del “Período Especial en Tiempos de Paz”, que se caracterizó no sólo por la escasez material, sino también por una gran desilusión ideológica y política. Acorde con el aspecto político y económico de la crisis, los años noventa también provocaron una profunda crisis existencial, en la que la identidad nacional se rompió, y los referentes tradicionales fueron alterados (Casamayor-Cisneros 2013: 16).

3 Estos autores retratan a individuos que fueron suprimidos o incluso de los que se decía que no existían en una sociedad socialista (Cuesta 2012: 28). De este modo la poética del individualismo (Araújo 2006: 78) junto con la poética de la transgresión (Campuzano 2004: 151; Araújo 2006: 78) y la poética de lo corpóreo, lo sexual, lo erótico (Araújo 2006: 77), se convirtió en uno de los pilares de la nueva estética y sustituyó la estética del colectivo típico de la época posrevolucionaria.

Anglo América. En Cuba, es *cubanidad* que surge después de que la identidad nacional y los imaginarios, definidos hasta ahora por la Revolución, se rompieran. La necesidad de reconstruir el Ser proviene, por un lado, en los Estados Unidos, del exilio causado por la Revolución y, por otro, en Cuba, de la condición postsoviética tras el fin de la Guerra Fría.

El género de las novelas es similar en la literatura cubana, cubanoamericana y Latinx, y es lo que se llama la escritura de vida (autobiografía, memorias, testimonio).

## *The Sound of Miami*

No fue hasta la década de 1980 (para los escritores masculinos) y la década de 1990 (para las escritoras femeninas) que la producción literaria posrevolucionaria tanto de autores cubanos exiliados como cubanoamericanos comenzó a ganar autonomía dentro de la escritura multiétnica estadounidense de inmigrantes y diásporas. Después de la Revolución Cubana, Miami se estableció como capital de cubanos exiliados en los Estados Unidos. Si La Habana estaba dotada de un gran prestigio literario y una supremacía de alta cultura en el área lingüística-cultural de América Latina, Miami se convirtió en un centro de cultura popular para los exiliados cubanos en los Estados Unidos, y en un sentido más amplio, en una capital del mundo del espectáculo latino estadounidense. En términos literarios, La Habana y Miami representan dos capitales que a menudo sirven “[d]el trasfondo de mucha de la trama” (Rivero 2018: 29) de los textos de la generación “uno y medio” y entre las que fluctúan a veces (pero no siempre) protagonistas de sus obras. Por añadidura, en Miami nació el discurso narrativo cubano-americano.

Benítez Rojo, quien teoretizó la cultura caribeña, escribe en su libro *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, que la música y la danza son ingredientes indispensables de la identidad cultural cubana, “si estudiáramos el Caribe sin prestarle atención a la música bailable, estaríamos investigando otra cosa que el Caribe” (Benítez Rojo 2010: 394). Siendo la música popular uno de los temas de la novela de Obejas y uno de los recursos de su desperiferialización dentro del canon literario estadounidense, dedicamos las siguientes páginas a la explicación de la formación de la cultura cubano-americana que, en gran medida, se produjo en Miami, especialmente en cuanto le toca a la música y el baile.

Después de la Revolución Cubana, el mayor número de exiliados cubanos en los Estados Unidos se estableció en Miami, Florida, transformándose así en un poderoso enclave cubano. Casanova insiste en que la geografía de la república mundial de las letras “is based on the opposition between a capital, on the one hand, and peripheral dependencies whose relationship to the center is defined by their aesthetic distance from it” (Casanova 2004: 12). La posición periférica inicial de Miami en relación con La Habana, el centro, comenzó lentamente a disiparse y la ciudad se estableció como un centro cultural para los inmigrantes cubanos y otros latinos. La distancia simbólica y estética entre La Habana y Miami fue, por lo tanto, grande. Para emplear las palabras de Kysloušek, Miami perteneció entre “les centres qui, en relation avec d’autres centres, se voient, par certaines caractéristiques, relégués au position périphérique” (1)<sup>4</sup>. La experiencia

4 Las citas de Kysloušek provienen de una monografía que todavía está por publicarse, así que su título no figura en la lista de referencias bibliográficas al final del estudio.



cubanoamericana se ha imprimido en la cultura pop, la música, el espectáculo y las artes visuales de Miami. Según Gustavo Pérez Firmat, quien teorizó el estilo de vida cubanoamericano: “Cuban-American culture is shamelessly materialistic and resolutely middle-brow” (Pérez Firmat 2012: 13). Pérez Firmat admite que teorizando la condición cubanoamericana él mismo se basa en la cultura popular. No sólo demuestra que la cultura cubanoamericana está inscrita en las salas de literatura, museos y conciertos, sino también él tipifica a los centros comerciales, restaurantes y discotecas como lugares que dan testimonio de la moda, la comida y el baile cubanoamericano (Pérez Firmat 2012: 14). Román de la Campa, también de la generación “uno y medio” como Pérez Firmat, hace una observación similar cuando define la cultura del exilio de Miami como una cultura popular promovida por la televisión, así como por la lengua inglesa y en consecuencia compara la cultura de Miami con la de La Habana que “reverses high culture” (de la Campa 2000: 134). Teniendo experiencia personal con ambas culturas, de la Campa deduce que la cultura de Miami era nostálgica, mientras que la cultura revolucionaria era “more alive and interesting” (de la Campa 2000: 101). La rica vida cultural de Miami se notó predominantemente en la música, confirmando así la hipótesis de Benítez Rojo que “la expresión cultural que mejor define lo cubano es la música y el baile” (Benítez Rojo 2010: 364). Lo que comenzó como música de resistencia y nostalgia en la década de 1960 con el género afrocubano de son, mambo, chachachá y danzón, culminó en las décadas de 1980 y 1990 con salsa.

Con el éxito comercial de la cantante cubanoamericana Gloria Estefan y su banda Miami Sound Machine (MSM) la música cubanoamericana cruzó la frontera del enclave cubano exiliado con sede en Miami para convertirse en una sinécdoque de la música latina e imponerse sobre la escena de la música pop en los Estados Unidos. El grupo conquistó América a mediados de los años ochenta como una de las bandas de música pop más conocidas de ambas Américas. Según Pérez Firmat, debían su éxito a tocar el pop americano en español. No obstante, como él señala, “[a]t first MSM was a hispanophone soft-rock group; later it became an anglophone soft-salsa group” (Pérez Firmat 2012: 127). El repertorio de la banda se latinizó con los años. Las canciones fueron basadas en ritmos cubanos e identificadas como latinas. De la Campa señala la contribución de la escena musical cubanoamericana al “Latino cultural awakening in the United States” (de la Campa 2000: 154). La canción *Conga* de 1985 del grupo MSM “topped the dance, pop, Latin, and black charts simultaneously” (Pérez Firmat 2012: 129). La cita anterior da evidencia sobre el éxito de la banda en captar todos los segmentos de la población estadounidense (blanca, latina, negra).

Se debe agregar que más de una vibrante escena musical, la diáspora cubana de Miami podría enorgullecerse de tener la primera serie de comedia situacional latina. Esta primera sitcom bilingüe en los EE.UU. llamada *¿Qué pasa, USA?* reflejó la vida del exilio cubano y fue producida en Miami de 1977 a 1980 por la US PBS. La sitcom alcanzó no sólo a los cubanoamericanos, sino también a vastas poblaciones latinas en los Estados Unidos.

La cultura nacional cubana seguía conectada con La Habana, no con Miami. Como fue en Cuba donde estaba la Revolución. De la Campa explica que “leaving the revolution was equivalent to leaving the nation, since they were meant to be one and the same” (de la Campa 2000: 152). Huir de la Revolución y de la nación resultó en una pérdida del vínculo con la cultura nacional (de la Campa 2000: 152). Por consiguiente, si La Habana representaba el valor literario y la hegemonía cultural, Miami se reponía como un centro del mundo del espectáculo y representaba una lucha contra esta hegemonía.



## La Revolución Cubana en *Memory Mambo*

El tema de la novela *Memory Mambo* (1996) es un diálogo de sujetos neocoloniales (cubanoamericanos y puertorriqueños) dentro del contexto cultural y político dominante de los Estados Unidos. La novela cuenta la historia del intento de una familia cubanoamericana de asimilarse a la sociedad estadounidense. Estrechamente relacionada con este tema está la cuestión de la identidad. ¿Qué significa ser cubano en los EE.UU.? No obstante, la adaptación de los protagonistas parece problemática y deja a la familia aislada en relación con otros grupos de inmigrantes latinos, así como con la sociedad angloamericana. Otro tema significativo es la presentación de la Revolución Cubana como el punto culminante del panamericanismo que sirve como antídoto a la asimilación problemática en la cultura estadounidense.

La dinámica de centro-periferia parece ser un tema inherente dentro de la cultura cubana, porque la identidad caribeña es “bifurcada, siempre proyectada entre un *acá* y un *allá*” (Benítez Rojo 2010: 377), es decir entre un centro y una periferia, dependiendo desde dónde se mire. La desperiferialización de la literatura cubanoamericana se puede notar tanto en la temática como en la poética de esta novela. Obejas presenta a la familia cubanoamericana de la protagonista como teniendo el mismo estatus marginal y periférico que cualquier otra minoría neocolonial estadounidense. Lo hace deconstruyendo el mito del excepcionalismo<sup>5</sup> cubano, así como el discurso nacionalista anticastrista de Miami. Para lograr este objetivo, Obejas emplea varios motivos. El primero de ellos es ambientando la novela en Chicago. La translocación de la novela de Miami a Chicago le permite distanciarse ideológica y políticamente de Miami, la capital de la diáspora cubana estadounidense. Miami, el centro cultural y espiritual para los exiliados cubanos, era bien conocido por su política “hardline, conservative, anti-Castro” (Ortíz 2012: 416). Consecuentemente, se convirtió en un centro simbólico de la contrarrevolución.

La diáspora cubana en Miami era una comunidad próspera con vínculos políticos con Washington. Sus representantes, que siguieron los “most conservative republican principles” (de la Campa 2000: 72), estaban dispuestos a luchar contra la Revolución desde el otro lado del estrecho de Florida y ganar el gobierno sobre Cuba tan pronto como la Revolución de Castro fracasó. Al colocar la vida exiliada de los protagonistas a Chicago, Obejas los enfrenta con varios centros, creando así una “des situations complexes [...] des périphéries liées à plusieurs centres” (Kyloušek 1). Ahora bien, muchos cubanoamericanos en Miami se consideraban exiliados y negaron a convertirse en inmigrantes durante décadas, porque entendían su estancia en los Estados Unidos sólo como temporal, no permanente. Desde el punto de vista literario Miami ha estado conectado con la creación y el establecimiento de la narrativa del exilio. Lo que caracteriza la narrativa del exilio son los lazos con Miami, un centro para los exiliados cubanos. Amrita Das observa lo mismo cuando subraya que “the fact that the narrative is not located in Miami, the usual center of Cuban culture and politics in the United States around which the dominant Cuban American exile narrative has been built, allows for the first break from what has been erroneously considered fundamental about the Cuban American identity. The distancing from Miami, a recreated space

5 Eliana Rivero admite que ese sentimiento de excepcionalismo tiene que ver con insularidad, así que surge en la isla, pero, a la vez, lo fomenta la vida diaspórica (Rivero 2018: 30).



and revered center for exiled Cubans, almost sanctioned the questioning of what is to be a Cuban in the United States” (Das 2012: 144–145).

Igual que tener a Miami como un referente geográfico central, la narrativa del exilio gira en torno a la nostalgia con respecto a la Cuba pre-Castrista y el papel de la memoria en la reinención del Yo. Como apunta José Esteban Muñoz “Cuban American memory is a politics of nostalgic reconstruction where prerevolutionary Cuba is figured as a utopic lost homeland” (Muñoz 1995: 76). En la narrativa del exilio Cuba sólo puede ser accedida a través de la memoria o la ficción por la generación “uno y medio”, siendo esos una parte de la generación cubanoamericana “infused by tales and descriptions of a glorious Cuba, since they have never had a chance to be a part of that nation” (Das 2012: 145). La vida en la Cuba anterior a la Revolución se imagina, en esta narrativa, como “prosperous and purposeful” (Das 154) que fue acabada por la Revolución. De ahí que Obejas construye el estatus híbrido y bicultural de la familia de la protagonista en los Estados Unidos en el que ilustra su alternancia entre dos culturas y dos mundos: la protagonista “está más aquí que allá”, mientras que sus padres, la primera generación exiliada, “están más allá que acá”. En la siguiente cita, la protagonista cubanoamericana resume la relación de su familia con la Revolución: “Gina said she understood my confusion, because we were so fucked up about the revolution in my family” (Obejas 1996: 134). Más aún, es la figura de Castro como un antihéroe poniendo fin a esta utopía previa a la Revolución lo que constituye la narrativa del exilio. Según Das, la familia de la protagonista cuenta entre la generación de cubanoamericanos que “have continued to perpetuate the ethnic memory of the revolution led by Castro that dispossessed and dislocated the Cubans, and thus he remains the villain of the dominant exilic narrative” (Das 2012: 150). Por último, estrechamente ligada a Castro como antihéroe está la retórica anticastrista que tipifica a la narrativa del exilio. Das lo llama el “nationalist discourse essential to the Cuban American identity” (Das 2012: 150). El nacionalismo del exilio cubanoamericano al que se opone el personaje puertorriqueño es el “sentimiento anticastrista” que se describe como contrarrevolucionario y como “the rhetoric about Fidel as a tyrant and all things in Cuba since his arrival being awful” (Obejas 1996: 114). Este discurso nacionalista anticastrista es fundamental no sólo para los exiliados cubanoamericanos afincados en Miami, sino también, en general, para la sociedad estadounidense. De donde resalta que la narrativa del exilio podría definirse como conectada con Miami encarnando a Castro como el antihéroe y utilizando la poética de nostalgia y utopía pre-Castrista.

Sin embargo, Obejas no fue el primer escritor en desafiar el nacionalismo de la diáspora cubana (con sede predominantemente en Miami). Asimismo, Reinaldo Arenas, su predecesor en términos literarios, adoptó una postura crítica sobre la intolerancia y el tradicionalismo de los exiliados cubanos.

Dicho lo anterior, aparte de ambientar la novela en Chicago, otro motivo por el cual Obejas deconstruye el mito del excepcionalismo cubano y el mito de una afluente y poderosa diáspora cubana es una lavandería que la familia posee y en torno a la cual se organiza la vida familiar. Tener una lavandería familiar definitivamente no les asegura una posición alta en la jerarquía socioeconómica. De esa manera Obejas deconstruye la imagen oficial de los exiliados cubanos como aquellos que gozan de “the active support of the United States, both economically and politically” (de la Campa 2000: 73). A través del motivo de la lavandería Obejas cuestiona el excepcionalismo cubano y su privilegio sobre otros inmigrantes latinos. Según Das, Obejas muestra “the mediocrity of the new life as a member of the margin, a refugee, who is not considered an equal” (Das

2012: 154), donde “el igual” significa un angloamericano. Algunos académicos (Grosfoguel, de la Campa) enfatizan que la primera ola de exiliados cubanos se benefició del Programa cubano de refugiados (Cuban Refugee Program). Los cubanos recibieron millones de dólares en ayuda financiera del gobierno estadounidense. Esta iniciativa tenía como objetivo ayudarles a adaptarse en un nuevo país, una realidad provocada por la Guerra Fría y la batalla ideológica entre el comunismo y el capitalismo, en la que el capitalismo estadounidense se colocó como ganador. Como apunta de la Campa: “What better lesson than the pictures of so many white, upwardly mobile Cuban refugees fleeing to the United States after leaving everything behind?” (de la Campa 2000: 28). Excepto la ayuda material del gobierno estadounidense, los exiliados cubanos se beneficiaron de “Cuban Adjustment Act of 1965”, dándoles un estatus privilegiado dentro de la ley de inmigración estadounidense, que les permitió obtener casi instantáneamente la residencia y la ciudadanía estadounidenses tan pronto como tocaron el suelo del país (de la Campa 2000: 127). Esta iniciativa, diseñada por representantes de la diáspora cubana y los Estados Unidos, se convirtió en “the only weapon against the revolution” de los exiliados (de la Campa 2000: 128). Gracias a estos programas y al apoyo político de Washington, la diáspora cubana con sede en Miami era una próspera comunidad étnica desde un punto de vista social, económico y político, un hecho que ningún otro grupo latino inmigrante disfrutaba.

Con el fin de desafiar la narrativa dominante del exilio, Obejas retrata a la familia cubanoamericana como una comunidad económica y socialmente en dificultades, como cualquier otra minoría latina en los Estados Unidos, que está lejos de la imagen de una diáspora cubana económica, política y socialmente poderosa con sede en Miami. La protagonista cubanoamericana está de acuerdo cuando confiesa el estatus marginal de su familia en los EE.UU. y reta cualquier sentido de privilegio: “I’m Cuban, and in Gina’s eyes, automatically more privileged—as if my family had ever been privileged, as if we were doing anything except trying desperately to stay afloat” (Obejas 1996: 78). Como esta lucha incluye la búsqueda de la identidad y de la *cubanidad* dentro de la cultura estadounidense dominante, mientras que la protagonista construye su Ser siendo miembro de una minoría desfavorecida, se trata también de una lucha personal.

Obejas descentraliza el discurso nacionalista exiliado dando espacio al discurso revolucionario de Castro pronunciado desde dentro de los Estados Unidos. Lo hace mediante la voz subversiva de un personaje femenino puertorriqueño, amante de la protagonista cubanoamericana. La Revolución Cubana se enseña como ideológica y culturalmente superior a la cultura estadounidense, y como antídoto a la vida fragmentada y sin raíces de los exiliados cubanos en los Estados Unidos. Esta visión de la Revolución contrasta fuertemente con el tradicional discurso del exilio donde “the Cuban exile capital of Miami” como centro está simbolizado por “its unmitigated nostalgia for Batista epoch, its proud ties to C.I.A., its tolerance for terrorism, its racial politics, and its control over the media” (de la Campa 2000: 82). Kyloušek sugiere que la dinámica centro-periferia cambia cuando la percepción se concibe desde la periferia: “[L]e centre est en avance sur la périphérie ou plutôt il est au centre dynamique qui avance et que la périphérie suit pour le rattraper. Cette représentation de la temporalité et de la spatialité apparaît sous un jour différent si la perception se fait à l’envers, à partir de la périphérie” (2). Así, en *Memory Mambo* es desde la periferia del espacio literario estadounidense donde la Revolución Cubana, tradicionalmente tratada como un centro rechazado por la narrativa dominante del exilio, encuentra su posición central en la novela dada. Como reconoce la protagonista, “[Gina] started telling me about the importance of



the Cuban revolution (as if I, a Cuban, didn't know), and what it meant to Puerto Rican independence, and how throwing off *yanqui* imperialism was the right thing to do" (Obejas 1996: 130). La Revolución simboliza un modelo de resistencia para la neocolonia puertorriqueña: "[...] Gina and her friends began reminiscing about their trips to Cuba, about helping on sugarcane cutting brigades, and hearing Fidel speak at the Plaza of the Revolution for hours... They found it all inspirational, a blueprint for what they envisioned for Puerto Rico" (Obejas 1996: 129). En la novela la Revolución significa una pertenencia y un propósito en la vida: "I was jealous that she [Gina] and her friends knew so much about my country, and I knew so little... I hated their independence movement not for political reasons, but because it seemed to give them direction. And hope" (Obejas 1996: 133). De ahí que la Revolución está inscrita como un arquetipo de movimiento de liberación latinoamericano que simboliza su superioridad cultural y moral sobre América del Norte en el sentido de *Nuestra América* de José Martí.

Como algunos investigadores (Das, de la Campa) sugieren, la comunidad cubana del exilio se enfrentó al aislamiento de la sociedad anglo, así como de la sociedad latina. De la Campa subraya que "exile national superiority", con su base en Miami, podría haber llevado a "nationalism [that] begets a sense of isolation, if not arrogance, that may well keep all Cubans from any sense of belonging—to the family of Latin American nations, to Latino alliances, or even to the U.S. concept of Americans at large" (de la Campa 2000: 14). El miedo a la soledad y el aislamiento es la fuerza impulsora detrás de la incapacidad de la protagonista para retar las actitudes esencialistas de su familia con las que no está de acuerdo. Como ella revela, "I didn't have an escape, and I didn't want to be rejected" (Obejas 1996: 124). Es por eso que la familia de la protagonista es representada como una que no se socializa ni con la población anglo ni con los latinos estadounidenses.

En la novela el aislamiento cubanoamericano contrasta con la solidaridad panamericana proclamada por el personaje puertorriqueño. La siguiente cita recalca los lazos panamericanos con otros grupos étnicos racializados como son los afroamericanos. Esta relación está inscrita en la música. "Because of Gina's politics... I put away a lot of old salsa and male-sung boleros (because they encouraged women to romanticize instead of working on real relationships), and replaced them with *Nueva Trova* and *Nueva Canción*..., Lucecita Benítez, Haciendo Punto en Otro Son, and lots of instrumental jazz, especially by African Americans" (Obejas 1996: 116). Fernando Ortiz en su discurso *La solidaridad patriótica*, del año 1911, subraya el rol de la música popular para la formación de una nación, de un pueblo, "[...] dondequiera que canten los pueblos, cantarán las patrias, y dondequiera que las patrias canten, sus cánticos y sus voces nos hablarán de grandezas, de fraternidad, de progreso, de trabajo y amor" (Ortiz citado en Benítez Rojo 2010: 364). Según Benítez Rojo, en ese discurso Ortiz se quejó de la situación lamentable del negro en la sociedad cubana y propuso el énfasis en la música popular como instrumento de reducción de la violencia racial y social (Benítez Rojo 2010: 364). De ahí que podemos aplicar su idea a todo el pueblo panamericano, con particular atención a las masas oprimidas no blancas. El tratamiento de la Revolución Cubana está simbolizado como tener un hogar dentro de la familia cultural latinoamericana y panamericana en general.

Como se afirmó arriba, la Revolución Cubana sirve como un punto culminante de la historia latinoamericana y como punto de identificación en oposición al difícil proceso de construcción de identidad de las minorías. Ahora podemos decir, citando a Kylvoušek que "Vus de la périphérie, les notions de l'avance et du retard sont relativisée, contredites ou transformées en avantages" (3). Por

lo cual, la Revolución Cubana se concibe como una ventaja. Se hace a través de referentes culturales, por los cuales Obejas en voz del personaje femenino puertorriqueño que dialoga con la familia cubanoamericana, llama la atención sobre los símbolos y triunfos de la Revolución Cubana.

El símbolo de la Revolución *par excellence* son las imágenes de Fidel Castro que deambulaban por el mundo y con las que el personaje puertorriqueño decoró su dormitorio: Fidel con un cigarrillo en los dientes o con una paloma en el hombro mientras hacía un discurso. A continuación, hay intertextualidad con las palabras de José Martí: “Viví en el monstruo y le conozco sus entrañas; y mi honda es la de David» (Castro 1962: 1). José Martí, llamado Apóstol de la Revolución, pronunció estas palabras poco antes de su muerte y posteriormente fueron utilizadas por Castro en la apertura de la Segunda Declaración de La Habana en 1962 tras la expulsión de Cuba de la Organización de Estados Americanos. La metáfora de vivir dentro del monstruo es utilizada por el personaje puertorriqueño al compararse con Martí en lo que respecta a sus actividades contra el imperialismo yanqui.

Otro referente cultural son las brigadas de corte de caña de azúcar que son elogiadas por el carácter puertorriqueño y que enfatizan la diferencia entre el espíritu colectivista de la Revolución y el individualismo estadounidense. Luego el triunfo de la Revolución es apoyado por una alusión al movimiento *Nueva Trova* y *Nueva Canción*, como se demostró en la cita antes mencionada. De la Campa identifica “the somewhat popular political songs known as *Nueva Trova*” con “Cuba’s new cultural forms and developments” (de la Campa 2000: 103). Insiste en que estas canciones preferían el contenido al ritmo porque eran “a creatively politicized combination of serious poetry and guitar music” (de la Campa 2000: 154). Estas canciones políticas cubanas de las décadas de 1960 y 1970 se extendieron por toda América Latina. Por el contrario, la música de Miami puede sonar apolítica, sin mostrar rasgos étnicos o nacionalistas (Pérez Firmat 2012: 120). Pese a la aparente falta de convicción política de las canciones, Pérez Firmat cree que “[a]t bottom the Miami sound is political through and through; but is politics that denies politics, that seeks nonpolitical redress for political grievances” (Pérez Firmat 2012: 123). Al analizar algunas de las letras de los años ochenta, él argumenta que dos líneas temáticas dominantes de esas canciones: el consumismo y la riqueza material, por un lado, y el amor infeliz, por otro, son en realidad dos caras de la misma moneda, lo que es la frustración causada por la pérdida de la isla nativa. De donde se infiere que las temáticas y estéticas de la Revolución Cubana en *Memory Mambo* se transforman en ventajas en medio de la estética dominante y convencional cubanoamericana, anticastrista, antirrevolucionaria.

## Bilingüismo

Como se ha dicho anteriormente, debido a que Obejas, al igual que otros miembros de la generación “uno y medio”, se crió y educó en los Estados Unidos, es una autora “plenamente bilingüe” (Rivero 2018: 24) y el idioma dominante, o sea de centro, de su escritura, es inglés. Este hecho ha contribuido a que se comience a clasificar como autora cubanoamericana. Sin embargo, intercala sus obras con expresiones en español o sus variantes cubanas y la jerga cubana, el idioma de la periferia. Según Rivero se trata de un “biculturalismo híbrido”, o “interlingualism” (Rivero 2018: 25), y, en palabras de Benítez Rojo de “spanglish” (Benítez Rojo 2010: 378). Las expresiones en español



cubano vienen marcadas en cursiva en el texto y se refieren a la realidad cubana o latinoamericana y están explicadas en un glosario al final de la novela, por ejemplo “milicianos”, (Obejas 1996: 31), “boliche, moros y cristianos” (Obejas 1996: 26), “café con leche mulata” (Obejas 1996: 32), puertorriqueñismo (Obejas 1996: 78), “independentista” (Obejas 1996: 25). Fuera de referentes culturales cubanos y latinoamericanos, Obejas escribe en español frases comunes, “Qué te pasa?” (Obejas 1996: 57), frases que ironizan el esencialismo cubano en cuanto a la raza, “mi negrita” (Obejas 1996: 50), “Caminen siempre por la sombra” (Obejas 1996: 34), palabrotas, “qué carajo” (Obejas 1996: 19), “comemierda” (Obejas 1996: 41) o letra de canciones, “Mamá la negrita/ se le salen los pie’ la cunita/ y la negra mese/ ya no sabe que hace” (Obejas 1996: 217). En suma, el glosario de expresiones en español al final de la novela evidencin el proceso de la desperiferialización de la lengua inglesa, y, por el contrario, la transición del español de lengua céntrica a la de periferia en la escritura de autores cubano-americanos.

## Poética de la oralidad

Dada la importancia de la música y la danza en la novela, la poética de Obejas podría definirse como poética de la oralidad, un rasgo caribeño que según Glissant representa la contraparte de la poética occidental de la escritura. “[I]t is nothing new to declare that for us music, gesture, dance are forms of communication, just as important as the gift of speech... For us, it is a matter of ultimately reconciling the values of the culture of writing and the long-repressed traditions of orality” (Glissant 1999: 248–249). Benítez Rojo dice lo mismo cuando apunta que en la región caribeña “existe una poderosa tradición oral, transmitida rítmicamente” (Benítez Rojo 2010: 384), lo que es debido a la cultura africana, “por ser ágrafas las culturas africanas, cualquier narración, creencia, refrán y tradición traída por el esclavo que se haya conservado en el Caribe ha sido transmitida por vía oral” (Benítez Rojo 2010: 383). Aparte de eso insiste en que las expresiones culturales más importantes sean el *performance* musical y danzario. De las citas de Glissant y Benítez Rojo resulta que el paradigma eurocéntrico, epistemológico, de centro, se opone al paradigma narrativo, africano, de periferia.

En el caso de Obejas, la poética de la oralidad comprende canciones y danza, no sólo porque la danza está en el título de la novela y uno de los motivos de la narración, sino también por incluir alusiones e intertextualidad con letras de canciones. El mambo simboliza el proceso de *transculturación*. El mambo surge del danzón, el cual fue transformado usando “ritmos sincopados que [...] estaban concebidos con la idea de ser tocados por una gran orquesta de jazz-band con cantantes y una sección de percusión cubana” (Benítez Rojo 2010: 375). El mambo, como otros ritmos de origen afrocubano, fue llevado a los Estados Unidos en los años cuarenta del siglo XX. Benítez Rojo explica la importancia de la música originalmente mulata y negra para la cohesión nacional y formación de la identidad cubana. Así que las muestras musicales y danzarias africanas fueron aculturadas, criollizadas, para crear una idiosincrasia cubana. La música popularailable es, según él, “el *interplay* de componentes europeos y africanos” (Benítez Rojo 2010: 363) y llegó a constituir la identidad cultural cubana por vía de *transculturación* durante los años 1920 y 1940, “lo que fue cosa de negros antes de 1920, y afrocubano después, es hoy simplemente cubano” (Benítez Rojo 2010: 386). En cuanto

a las letras cubanas, partiendo de la *Négritude*, el interés en la tradición africana facilitó un movimiento que se llamó negrismo o afrocubanismo y con él la literatura cubana alcanzó su modernidad. Trasladado a los Estados Unidos, el mambo representa una metáfora de asimilación de un ser con raíces cubanas en la cultura estadounidense. Encima, eso demuestra que la identidad cubana es siempre africanizada.

Pérez Firmat indica que “Born in Cuba, made in the USA, mambo itself is a one-and-a-half” (Pérez Firmat 2012: 12). En voz de la protagonista cubanoamericana, el *Memory Mambo*, o en otras palabras, su asimilación en la cultura estadounidense, significa un proceso complicado y doloroso, “one step forward, two steps back” (Obejas 1996: 194). Compartir canciones y ritmos simboliza afiliación con la comunidad cubana. La siguiente es la letra de la canción *Ninety-six Tears* del grupo chicano Question Mark and the Mysterians: “We look at each other. Then, together, we start singing: ‘Too many teardrops/ for one heart to be cryin’” I drum on the edge of the tub. ‘You’re going to cry/ ninety-six tears...’ (Obejas 1996: 49). Otro ejemplo es la letra de una canción folklórica, *Drume negrita*, de origen afrocubano, “Tú drume negrita.../ que yo voy a comprar nuevo cunita/ que tendrá caçabel...” (Obejas 1996: 220). Como afirma Benítez Rojo, las comunidades caribeñas hispánicas crean en los Estados Unidos “su propia cultura criolla” (Benítez Rojo 2010: 378). De ahí que podemos proponer que los componentes originalmente africanos son criollizados por autores como Obejas dentro de la cultura estadounidense.

Llegados a este punto hay que añadir que Obejas no es el primer autor hispanoamericano en permitir que la música popular informe a las prácticas literarias. Se podría argumentar que, con la estética de la música popular, Obejas ha seguido los pasos de otros escritores cubanos (Pérez Firmat 2012: 149) como Guillermo Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*, 1965), Severo Sarduy (*De donde son los cantantes*, 1967), Lisandro Otero (*Bolero*, 1985), Oscar Hijuelos (*The Mambo Kings Play Songs of Love*, 1989). El último en esta lista, el cubanoamericano Oscar Hijuelos, merece una breve nota aquí. A pesar de coincidir cronológicamente con la generación de Miami de “uno y medio”, él escapa a cualquier categorización debido al hecho de que nació en los Estados Unidos en 1951, y, en consecuencia, su escritura no fue informada por la dialéctica Revolución/Exilio (Pérez Firmat 2012: 136, Ortíz 2012: 418). Su significado para la república cubanoamericana de las letras es de todas maneras indiscutible, puesto que él como el primer latino estadounidense ganó el premio Pulitzer de ficción en 1990.

¿Qué otros aspectos más de la música popular responden por la desperiferización en *Memory Mambo* de Obejas? De igual manera que la oralidad y el uso frecuente de expresiones españolas que añaden a la novela el sabor del exotismo cubano, otro aspecto destacado de la poética de Obejas es el humor por el que desestabiliza y deconstruye el discurso tradicional y oficial sobre los exiliados cubanoamericanos y la Revolución Cubana. Resumiendo, en cuanto a las prácticas estéticas de Obejas, podríamos afirmar que la importancia que la novela da a la música popular y la danza, que están inscritas en la poética caribeña de la oralidad, el bilingüismo y la biculturación pueden considerarse una contribución a la desperiferización de la literatura cubanoamericana.

La escritura de Obejas es autobiográfica, que podría describirse como una memoria o un *bildungsroman*, utilizando la narración en primera persona, ya que cuenta la experiencia de vida de un individuo y la llegada a la mayoría de edad dentro de una comunidad. Como intentamos manifestar anteriormente en este estudio, el mismo género ha sido explotado por otros autores Latinx, así como por escritores cubanos insulares.



Podemos condensar lo dicho hasta aquí y constatar que el uso de elementos poéticos caribeños como la oralidad han contribuido a la desperiferialización de la voz literaria cubanoamericana. En la obra de Obejas la estética periférica caribeña ha adquirido una cierta medida de autonomía. Estos elementos considerados exóticos en el centro fueron importados por colonización de África al Caribe y luego del Caribe a los Estados Unidos por autores como Obejas. La oralidad fue, en efecto, colonizada dos veces; primero por el español y luego por el idioma inglés. De ahí que la tradición oral fue asimilada como parte del patrimonio literario y cultural nacional en el centro (La Habana) y, por consiguiente, adquirió centralidad y el crédito literario. Estos elementos caribeños se introdujeron posteriormente como nuevas normas estéticas en el espacio literario estadounidense y mediante la *littérisation* de las prácticas orales se emplearon en la creación de un nuevo tipo de lenguaje. A través de la subversión de las convenciones lingüísticas y literarias estadounidenses (utilizando la oralidad y el bilingüismo), los escritores como Obejas establecieron una marcada diferencia, fundando, de este modo, tanto una nueva identidad cultural cubanoamericana híbrida y con guion como la escritura cubanoamericana.

Este tipo de *cubanidad* híbrida y con guion se emancipó literaria y políticamente tanto del mundo insular cubano como del mundo literario estadounidense. Habiendo apropiado lingüística y culturalmente estos componentes periféricos en el espacio literario estadounidense, Obejas logró la existencia literaria nacional e internacional. Ha demostrado que el espacio literario cubanoamericano ha ganado autonomía y legitimación. Ella, en realidad, produjo textos traducidos, en los que ella tradujo no sólo del español al inglés, sino también de la tradición oral a la escrita, traduciendo y trasladando de esa forma la “caribeñidad, *Antillanité*, Caribbeaness” Benítez Rojo 2010: 379). Por lo tanto, los elementos culturales criollos (españoles/británicos/franceses) se africanizaron primero en el Caribe y luego se criollizaron nuevamente en los Estados Unidos. Los textos de Obejas dan testimonio de asimilación, bilingüismo y transculturación, que es “the passage from one culture to another” (Pérez Firmat 2012: 140) y que resulta en biculturación. Alternar entre dos culturas, dos mundos y dos lenguas demuestra que existe un “cross-over” de una cultura a otra (Pérez Firmat 2012: 127) lo cual es característico para miembros de la generación “uno y medio”, que navegan entre dos culturas diferentes. Obejas ha conseguido literariamente la posmodernidad empleando elementos considerados periféricos en la literatura estadounidense dominante. Estos elementos incluyen, similarmente que la cultura africana y caribeña, también la biculturación y el bilingüismo. Llegados a este punto, esa escritora ha debilitado la fuerza de la Revolución como un centro revolucionario, así como contrarrevolucionario de la Guerra Fría. Su obras adquirió autonomía con respecto al nacionalismo anticastrista de los exiliados cubanos. De esa manera, la narrativa cubanoamericana se independizó de la política.

## Conclusión

Sintetizando, pues, diremos para terminar que este ensayo examina la desperiferialización de la literatura cubanoamericana en la novela *Memory Mambo* de Achy Obejas. El análisis demuestra la importancia de la Revolución Cubana de 1959, que se convirtió en un centro para identificarse o no identificarse con en términos políticos y literarios. La Revolución, así como el final de la Guerra Fría, simbolizan una ruptura que llevó a la creación de nuevas prácticas estéticas y



literarias. La literatura cubanoamericana se sitúa en el contexto informante tanto de la literatura estadounidense Latinx como de la literatura cubana insular en la república transnacional de las letras. Basándose en la interpretación de esta novela, argumentamos que tanto su temática como su poética responden por la desperiferización de la novela cubanoamericana dentro del espacio literario estadounidense. Además, la novela de Obejas confirma que la oscilación entre un centro y una periferia ha sido siempre un rasgo intrínseco de la identidad caribeña. La poética de la oralidad, la biculturación y el bilingüismo es lo que tipifica la narrativa cubanoamericana como tal dentro del espacio literario estadounidense. Los elementos africanizados son criollizados en los Estados Unidos. Estos elementos considerados periféricos en el centro del mundo literario estadounidense han ganado dominancia y centralidad en la escritura cubanoamericana. Con referencia a la temática, la narrativa cubanoamericana se produce a partir de la dialéctica Revolución/Exilio, aunque la Revolución parece perder su centralidad política y ganar una centralidad como un tema familiar y generacional. Al denunciar el nacionalismo anticastrista típico del centro, que es la diáspora de exiliados en Miami, la narrativa ha adquirido autonomía. Una evaluación tan poco crítica y positiva de la Revolución Cubana pronunciada en el espacio literario estadounidense, como aparece en *Memory Mambo*, no es común para la literatura cubanoamericana debido a las complicadas y tensas relaciones entre La Habana y Miami. De ahí que Obejas empleó un personaje puertorriqueño, es decir, alguien que vive fuera de la diáspora cubana, para enfatizar la importancia de la Revolución para América Latina y panamericanismo en el sentido de *Nuestra América* de José Martí. A continuación, la dialéctica de Revolución/Exilio ha funcionado como un marcador de diferencia de la escritura cubanoamericana dentro del espacio literario estadounidense dominante, así como Latinx. De ese modo, la narrativa cubanoamericana se independizó de la política y ganó autonomía.

## Referencias bibliográficas

- Anzaldúa, G. (1999). La conciencia de la mestiza/Towards a New Consciousness. *Borderlands/la Frontera. The New Mestiza*. 2nd ed. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Araújo, N. (2006). Escenarios del cuerpo en la narrativa de Ena Lucía Portela. *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, 9, 1, 75–84.
- Álvarez Borland, I. (1998). *Cuban-American Literature of Exile. From Person to Persona*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Benítez Rojo, A. (2010). *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan: Editorial Plaza Mayor.
- Campuzano, L. (2004). *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*. La Habana: Unión.
- Casamayor-Cisneros, O. (2013). *Utopía, dystopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Casanova, P. (2004). *The World Republic of Letters*. Cambridge (MA), London: Harvard University Press.
- Castro, F. (1969). Second Declaration of Havana. In M. Kenner, & J. F. Petras (Eds.), *Fidel Castro speaks*. New York: Grove Press.



- . (1962). *Segunda declaración de La Habana*. <Fidel Castro's Second Declaration of Havana (historyguy.com)>
- . (1961). *Palabras a los intelectuales*. <Segunda Declaración de La Habana>.pdf – Google Docs <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>
- Cuesta, M. (2012). *Cuba post-soviética: un cuerpo narrado en clave de mujer*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Das, A. (2012). Contesting Identity in Achy Obejas's *Memory Mambo*. *Letras Femeninas*, 38, 2, 143–156.
- De la Campa, R. (2000). *Cuba on My Mind: Journeys to a Severed Nation*. London, New York: Verso.
- Glissant, É. (1999). *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Grosfoguel, R.; & Georas, Ch. S. (2001). Latino Caribbean Diasporas in New York. In A. Laó-Montes, & A. Dávila (Eds.), *Mambo Montage: The Latinization of New York* (pp. 97–118). New York: Columbia University Press.
- Guevara, E. (1965). *Socialismo y el hombre en Cuba*. <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>>
- Irizarry, Y. (2016). *Chicano/a and Latino/a Fiction. The New Memory of Latinidad*. Champaign: University of Illinois Press.
- Martín Sevillano, A. B. (2014). Violencia de género en la narrativa cubana contemporánea: Deseo femenino y masculinidad hegemónica. *Hispanic Review*, 82, 2, 175–197.
- McCullough, K. (2000). Marked by Genetics and Exile: Narrativizing Transcultural Sexualities in *Memory Mambo*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 6, 4, 577–607.
- Muñoz, J. E. (1995). No es fácil. Notes on the Negotiation of Cubanidad and Exilic Memory in Carmelita Tropicana's *Milk of Amnesia*. *The Drama Review*, 39, 3, 76–82.
- Obejas, A. (1996). *Memory Mambo: A Novel*. Pittsburg: Cleis Press Inc.
- Ortiz, R. L. (2012). Cuban-American Literature. In S. Bost, & F. R. Aparicio (Eds.), *The Routledge Companion to Latino/a Literature* (pp. 413–422). New York: Routledge.
- Pérez Firmat, G. (2012). *Life on the Hyphen: The Cuban American Way*. Austin: University of Texas Press.
- Rivero, E. (2018). Leyendo a Cubamérica: visiones y revisiones. In A. Sosa Cabanas (Ed.), *Reading Cuba. Discurso literario y geografía transcultural* (pp. 21–40). Valencia: Aduana Vieja Editorial.
- Rodríguez, J. M. (2003). *Queer Latinidad: Identity Practices, Discursive Spaces*. New York: New York University Press.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.