UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

TESIS DOCTORAL

LA TRADUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD Y UNA LITERATURA HÍBRIDAS. *A SIMPLE HABANA MELODY: FROM WHEN THE WORLD WAS GOOD* DE ÓSCAR HIJUELOS

LETICIA Mª FIDALGO GONZÁLEZ

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

2006

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

PROGRAMA DE DOCTORADO:
TRADUCCIÓN, COMUNICACIÓN Y CULTURA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA MODERNA

LA TRADUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD Y UNA LITERATURA HÍBRIDAS. *A SIMPLE HABANA MELODY: FROM WHEN THE WORLD WAS GOOD* DE ÓSCAR HIJUELOS

ALUMNA: LETICIA Mª FIDALGO GONZÁLEZ

Vº Bº DIRECTORA: DRA. SONIA DEL CARMEN BRAVO UTRERA

Las Palmas de Gran Canaria
2006

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

∞

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Siempre a ella.

Siempre.

Siempre por ella.

Siempre.

Y a él, y por él.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Practice makes perfect

Quello que non uscita, fortifica

Vouloir, c'est pouvoir

Los venció con caricias;
no, con desdenes.
(Sevillana bíblica)

Yo vengo de todas partes
Y hacia todas partes voy
Arte soy entre las artes
Y en los montes, monte soy.
(José Martí)

E miraremolas ondas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

AGRADECIMIENTOS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

A la Dra. Sonia del Carmen Bravo Utrera, hada madrina de este proyecto, por sus sobresalientes e innumerables lecciones científicas, académicas y humanas que espero nunca dejen de tener repercusión e influencia en mi trayectoria profesional y personal; son tantas sus enseñanzas que, creo, no alcanzarán mis días para aplicarlas y agradecerlas. Vayan con estas palabras, con este trabajo y con todo mi futuro, mis deseos de devolverle tanta generosidad, entrega, sacrificio, guía y apoyo como alumna y como persona.

A la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. En ella comencé mi formación universitaria por voluntad propia, pero gracias a la concesión de una Beca de Investigación y Formación del Profesorado no sólo se ha llevado a cabo esta investigación, sino que también he podido comprobar lo que significa trabajar en y para una institución con tal repercusión cultural y social.

Al Departamento de Filología Moderna y a la Facultad de Traducción e Interpretación, en cuyo seno trabajan excepcionales personas dedicadas no solo a tareas de dirección, sino también de docencia e investigación.

A muchos y especiales miembros de la comunidad universitaria que han puesto muchos granitos para construir y llenar este granero: Carmen Falzoi (compañera de congresos y amiga), Paco, Antonio, David, Mari Luz, Juanma, Luisa, Ricardo, etc. La Universidad sin ellos no merecería tanto la pena.

A mi madre, por transmitirme el amor a la lectura de todo, por insistirme en que tuviese vocabulario y cultura, y sentido común, y por tantas cosas buenas.

A mi familia allá, tan lejos y tan cerca, por su inconmensurable generosidad para conmigo. Su cariño y su apoyo, sin duda alguna, han contribuido en calidad y cantidad en todo el desarrollo de este trabajo.

A mis maravillosos e insustituibles ángeles de la guardia: Bea, cada día, apoyo incondicional y nobleza sincera, gran amiga en esta gran partida de poker que es la vida; Bonnie, la pureza de los buenos sentimientos; Montse, un corazón verdadero que no

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

deja nunca de latir por y para los demás; Patri, toda bondad, generosidad e inocencia; Rodrigo, al otro lado del océano, pero cercano siempre.

A todos y cada uno de los actimeles. Los sudores y las sonrisas provocadas y compartidas durante tantos momentos me han colmado de ánimo y energía para enfrentar y superar las épocas más duras, y para disfrutar de tantos buenos ratos.

A una gran finlandesa-canaria por su constante presencia, apoyo y ánimo.

A todos mis maestros en cualquier campo y a cualquier edad: de todos ellos he aprendido como alumna y gracias a todos espero haber crecido como persona. En especial y con mucho cariño a los siguientes: Doña Berta, quien enseñaba disciplina, formalidad y sacrificio con gran calidez, pese a los grados bajo cero; Mr. John, mi gran profesor de lengua inglesa, un irlandés exigente y riguroso, a la vez que suave como el aroma de sus puros palmeros; Francisco Camacho, para quien comencé a traducir desde el latín y el griego, cometiendo los primeros errores y sintiendo las primeras satisfacciones; Anelio Concepción, quien publicó mi primera traducción y que hacía de las clases la literatura un foro de difusión de cultura; Vasco, un gran didacta de la lengua y cultura italianas, pero, sobre todo, de afabilidad y humanidad; Jose, por su entrega personal y profesional a una vocación y una devoción que despierta en varios el deseo de progresar día a día.

Sobre todo he de sentir y declarar mi más profundo y sentido agradecimiento a cuatro personas. A mi abuelo, por su disciplina, rigidez, enseñanzas y especial amor para conmigo. A mi hermana, la mayor *víctima* de estos años: gracias infinitas por haberme aguantado tanto, por haberte encargado de mí y de tantas cosas que debería haber compartido contigo. Tu generosidad y entrega han sido admirables y admiradas, aunque no lo pareciese. A mi padre. Gracias por aconsejarme que conjugue cuerpo, mente y sentimiento y que vea claro, sienta hondo y obre recto. A mi abuela, la gran dama, la gran maestra de lo que es la pedagogía humana, la educación, el saber estar, la entrega desinteresada, la curiosidad intelectual, la perseverancia matemática, la inteligencia despierta, la sabiduría vital, pero, sobre todo, de lo que es amar.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ÍNDICE

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS **23**

PREFACIO **27**

CAPÍTULO 1. HISTORIA E IDENTIDAD CULTURAL DE LOS CUBANOAMERICANOS **33**

1.1. LOS ORÍGENES **35**

1.1.1. Introducción 35

1.1.2. La llegada a La Florida. Primeros contactos . . 36

1.1.3. Siglo XVIII. Primeras relaciones con Norteamérica . 37

1.1.4. Siglo XIX. Los vínculos económicos aumentan; las Guerras de Independencia 38

1.1.5. Siglo XX. Antes de 1959 47

1.1.6. Siglo XX. Después de 1959 48

1.1.6.1. Los primeros años de la Revolución; la operación Peter Pan 49

1.1.6.2. Los vuelos de la libertad 50

1.1.6.3. El éxodo de Mariel 50

1.1.6.4. La crisis de los balseros 53

1.2. LA IDENTIDAD CUBANOAMERICANA . . . **54**

1.2.1. Identidad, cultura: identidad cultural . . . 54

1.2.2. Las identidades culturales cubanoamericanas . . 67

CAPÍTULO 2. ÓSCAR HIJUELOS: ESCRITOR . . . **81**

2.1. INTRODUCCIÓN **83**

2.2. APUNTES BIOGRÁFICOS **85**

2.3. SUS OBRAS **88**

2.3.1. Our House in the Last World (Nuestra casa en el fin del mundo) 88

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

2.3.2. The Mambo Kings Play Songs of Love (Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor 97
2.3.3. The Fourteen Sisters of Emilio Montez O'Brien (Las catorce hermanas de Emilio Montez O'Brien) 107
2.3.4. Mr Ives' Christmas 119
2.3.5. Empress of the Splendid Season (La emperatriz de mis sueños) 125
2.3.6. A Simple Habana Melody: From When the World Was Good (Una sencilla melodía habanera. De cuando el mundo era un buen lugar) 136
2.4. SUS TEMAS, ESTILO, ESCRITURA **140**
2.5. ÓSCAR HIJUELOS Y LOS ESCRITORES CUBANOAMERICANOS **146**
2.6. ÓSCAR HIJUELOS Y LA LITERATURA POSTCOLONIAL 153

CAPÍTULO 3. APROXIMACIONES A LA TRADUCIÓN Y AL TRADUCTOR **169**
3.1. INTRODUCCIÓN **171**
3.2. APROXIMACIONES A LA HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN 173
3.3. ¿QUÉ TRADUCCIÓN? ¿QUÉ TRADUCTOR? . . **198**
3.3.1. La traducción y las lenguas 204
3.3.2. El traductor, lector en busca del sentido . . . 210
3.3.3. El traductor, negociador 219
3.3.4. El traductor, autor 226
3.3.5. La traducción: su fin 236

CAPÍTULO 4. LA TRADUCCIÓN DE *A SIMPLE HABANA MELODY: FROM WHEN THE WORLD WAS GOOD* DE ÓSCAR HIJUELOS . . **249**
4.1. INTRODUCCIÓN **251**
4.2. LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA CUBANOAMERICANA: CULTURAL Y POSTCOLONIAL **254**
4.2.1. La traducción: reencuentro de identidades culturales . 254
4.2.2. La traducción postcolonial: el caso cubanoamericano . 272
4.3. TRADUCIR A ÓSCAR HIJUELOS **280**

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

4.3.1. La escritura de Hijuelos y su traducción . . . 281

4.3.2. El exilio del autor y del traductor 284

4.4. TRADUCIR *A SIMPLE HABANA MELODY: FROM WHEN THE WORLD WAS GOOD.* LAS MARCAS DE IDENTIDAD . . 288

4.4.1. Los motivos y la función de la traducción . . . 288

4.4.2. E pluribus unum (De muchas, unas) 293

4.4.3. La traducción de las marcas de identidad en A Simple Habana Melody *y en* Una sencilla melodía de La Habana 296

4.4.3.1. Las marcas de identidad cubanas y su traducción . 306

4.4.3.2. Otras marcas de identidad no cubanas y su traducción 315

CONCLUSIONES GENERALES 329

FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN 333

BIBLIOGRAFIA 337

ANEXO[1]: *UNA SENCILLA MELODÍA DE LA HABANA. EL MUNDO ERA ENTONCES OTRO*

[1] En volumen aparte.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

HIPÓTESIS

Y

OBJETIVOS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Hipótesis

Fenómenos de naturaleza histórica, social, cultural, literaria y discursiva se relacionan con *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* en distintas medidas, según su cercanía a la escritura de la novela. La traducción de esta obra, marcadamente cultural, debería llevarse a cabo sobre la base de los estudios traductológicos postcoloniales en aplicación a dichos fenómenos.

Objetivos

1) Establecer cuál es el ámbito y movimiento literario en el que se encuadra *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* de Óscar Hijuelos y cuáles son las particularidades lingüísticas, literarias y culturales que guiarán la labor del traductor sobre la base de un encargo específico.

2) Estudiar las diferentes corrientes teóricas poscoloniales y aplicarlas en la conversión de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* en *Una sencilla melodía de La Habana. El mundo era entonces otro.*

3) Argumentar y demostrar a través de la práctica personal que la traducción de esta obra ha de realizarse sobre la base del respeto a las marcas de identidad cubanas y cubanoamericanas en el texto origen, partiendo de que la cultura cubana y la cubanoamericana aparezcan debidamente recreadas en un texto meta adecuado al encargo.

4) Mostrar en la práctica traductora que una posible variante del texto meta puede expresarse en un discurso híbrido que se relacione con la identidad y la literatura, también híbridas, de las que procede el texto origen.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

PREFACIO

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Señala Vega (2004: 31) que durante el Humanismo era costumbre explicar los procesos de traducción en prefacios, prólogos o cartas al lector debido a la "[…] dimensión política de la traducción, una exigencia. Por lo que pudiera suceder el traductor daba razones de su opción traductora, […]". Del mismo modo que Fray Luis de León, D'Ablancourt, Pope, du Bellay, Schegel, von Humboldt o Hugo, entre muchos otros, prologaban sus traducciones con disquisiciones téoricas o teórico-prácticas, este trabajo de investigación se podría entender como un extenso prólogo a la traducción de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good.*

No pretendemos alcanzar su altura, pero nuestro deseo descansa sobre la esperanza de que nuestras reflexiones supongan nuevas aportaciones a la teoría y la práctica de la traducción al español de novelas cubanoamericanas escritas en inglés, en general, y de las obras de Óscar Hijuelos en particular. No esperamos que nuestras palabras sean eternas e irremplazables. De igual modo que creemos en la traducción, creemos también que todo se puede decir de otra forma, en otra lengua, o en la misma.

Nuestras sentencias se deberán a nuestras experiencias prácticas, a nuestras investigaciones y a nuestros juicios en un tiempo y en un espacio concretos; no sólo el texto traducido "se encuentra en movimiento" (Snell-Horby, 1989: 2); también lo están los discursos teóricos, como ha sucedido en el devenir histórico de la traducción y la traductología. Además, el simple hecho de ser sujeto de la comunicación (como receptor –lector– o como emisor –escritor o traductor) implica recibir un mensaje que se transforma automáticamente en nuestra mente y que se expresa sobre la base de esa apropiación (*traducción)* individual y subjetiva.

No obstante, la investigación y la traducción no se entienden como actividades producto de consideraciones personales arbitrarias, aleatorias o circunstanciales. Las

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

traducciones deberían considerar los postulados y las indicaciones prácticas propuestas por las teorías traductológicas o por las reflexiones sobre traducción de aquellos que traducen; del mismo modo que los Estudios sobre Traducción deben prestar atención a lo que sucede en la traducción *real:* "One objective of Translation Studies is no doubt to offer as good and as full as possible an account of what real-life translation processes involve" (Toury, 1995: 181).

El texto es una parte integrante del mundo, no se encuentra aislado, se relaciona con el tiempo y con los espacios de su pasado, presente y mediante las influencias recíprocas entre el propio texto (y su traducción) y lo extratextual. Por esta razón, trataremos de examinar y analizar los campos que intervienen en la creación y traducción de *A Simple Habana Melody: From When The World Was Good.*

La historia de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos, incluso desde antes de que ambas naciones existiesen como tales (aquella formaba parte de España; en esta ni tan siquiera habían atracado los buques anglosajones: aún no formaban parte de las colonias inglesas), ofrece una perspectiva que permite comprender porqué existe una identidad cultural y una literatura cubanoamericanas en el marco de las cuales se ha escrito la referida novela.

Contribuye también a la formación y desarrollo de dicha identidad la idiosincrasia propia de la cultura cubana. Los procesos políticos y socio-culturales que en ella se han venido sucediendo han coadyuvado, sin duda, a que los movimientos migratorios desde Cuba hacia los Estados Unidos hayan dado lugar a la identidad cubanoamericana, fenómeno nuevo.

Por todo ello, conviene remontarse a hechos históricos que se ubican en el siglo XVI y concluir en las últimas propuestas traductoras y traductológicas para comprender todos los elementos que desempeñan un papel importante en la fundamentación teórica y el análisis de una traducción meditada.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Se estudiarán en diferente profundidad, los diversos procesos socio-culturales y los movimientos migratorios que desencadenan finalmente la escritura de *Una sencilla melodía de La Habana. El mundo era entonces otro,* la traducción que se propone de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* del escritor Óscar Hijuelos, ganador del premio Pulitzer de novela en 1990 por *The Mambo Kings Play Songs of Love,* pero, ante todo, autor de varias y destacadas novelas de tema cubano y cubanoamericano.

Creemos firmemente en el valor, necesidad e importancia de la traducción y de los traductores, por lo cual rechazamos la máxima habitual de *traduttore, traditore.* El traductor, como cualquier otro profesional, puede errar en su cometido, puede no alcanzar las metas perseguidas, puede no cumplir con determinadas expectativas, etc. No obstante, no debe ser tan funesta su labor, cuando la lleva a cabo desde hace milenios. Dice Foucault: "Los dioses envían las desgracias a los mortales para que las cuenten; pero los mortales las cuentan para que estas desgracias nunca lleguen a su fin, y se sustraiga su cumplimiento en la lejanía de las palabras, allí donde finalmente cesarán, ellos, los que no quieren callarse." (1999: 182). Ser cubanoamericano no es un infortunio, pero sus autores narran sus historias (reales o posibles) quizás para que su identidad cultural nunca llegue a su fin, el día que ellos ya no escriban, o el día que dejen de ser estudiados y traducidos.

Descansa en las decisiones de los traductores la labor de trasladar y perpetuar los valores lingüísticos, culturales, sociales, ideológicos, históricos, etc. de los textos y de sus autores. Esas decisiones dependerán, a su vez, de cómo el traductor se acerque al autor y al texto. Nuestra aproximación a Óscar Hijuelos y a esta novela continúa la lógica de investigaciones previas. Autor de gran valía para el estudio, conocimiento y comprensión de lo cubano (dentro y fuera de la Isla) y de lo cubanoamericano, muestra como sentimientos universales (la pasión y el dolor) se encarnan en las culturas, y las transcienden. Su obra y su persona ofrecen oportunidades únicas para comprobar cómo la traducción de culturas y textos es un proceso beneficioso para el entendimiento entre culturas, es decir, entre los seres humanos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

CAPÍTULO 1

HISTORIA E IDENTIDAD CULTURAL DE LOS CUBANOAMERICANOS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

1.1. LOS ORÍGENES

1.1.1. Introducción

El estudio de la historia, como el de los textos escritos, está sujeto a la interpretación de los observadores, y, como sucede con los textos, los estudiosos denominan y valoran los hechos de diferente modo. Guerra de Independencia, Segunda Guerra de Independencia, Guerra Hispano-Americana[2], Guerra Hispanoamericana, Guerra Hispano-Estadounidense, Guerra de Cuba, son algunos de los términos con los que se ha conocido un solo acontecimiento: esto es, la contienda militar, entre el 24 de febrero de 1895 y el 10 de diciembre de 1898, en la que estuvieron involucrados España, Cuba y Estados Unidos. El hundimiento, el estallido, la voladura del acorazado *Maine* en el puerto de La Habana el 15 de febrero de 1898, a pesar del paso del tiempo y de los diferentes informes posteriores, sigue siendo interpretado como un accidente o como un atentado, según el bando al que se pertenezca; de hecho, la sola elección del término para designar este acontecimiento (de ahí, la enumeración) implica un posicionamiento ideológico.

Hemos de señalar que en esta investigación nos decantaremos por algunos de los sucesos que en la historia de Estados Unidos y Cuba hayan relacionado a los dos países y que sean pertinentes para la profundización en el tema escogido. Por ello, es necesario aclarar que nuestra intención no pasa por relatar todos y cada uno de los hechos que han vinculado a ambas naciones desde 1513 hasta hoy; tampoco profundizaremos en las efemérides más destacadas, algunas de las cuales apenas mencionaremos por encontrarse abundantemente relacionadas en la literatura especializada; tampoco

[2] En próximos apartados comprobaremos el valor semántico del guión.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

describiremos las posturas de uno y otro país respecto al otro: ninguna de las actividades anteriores se correspondería con la naturaleza de esta investigación, ni con las pautas de nuestros objetivos.

A lo largo de casi quinientos años, la geografía, el comercio y la política han vinculado a los territorios cubano y estadounidense de tal modo que los movimientos migratorios y las influencias sociales en uno y otro sentido han sido frecuentes y hasta el punto de que los híbridos culturales y sus expresiones literarias resultan lógicas. Por tanto, es conveniente repasar los acontecimientos históricos que han conformado el contexto histórico, social, literario y cultural en el que Óscar Hijuelos ha escrito *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good.*

1.1.2. La llegada a La Florida. Primeros contactos

Antes de 1513, "Spaniards may have seen Florida on a forgotten voyage in 1499; an outline of the peninsula, connected to Asia, appears on maps of 1500 and 1502". (Weber, 1992: 31-32). El 2 de abril de 1513, Juan Ponce de León llega a las costas de La Florida; el 22 de febrero de 1528, Pánfilo de Narváez sale de La Habana al mando de una expedición que el 14 de abril "salta a tierra en un punto de la bahía de Tampa y toma posesión de la misma en nombre del emperador Carlos V" (Marbán, 1979: 10); Hernando de Soto parte de La Habana el 12 de mayo de 1539 hacia la Bahía de Tampa[3], a donde llega días después (Marbán, ibíd.: 13); el 8 de septiembre de 1565, Pedro Méndez de Avilés desembarca en el continente, toma posesión en nombre del rey de España y funda San Agustín (ibíd.: 21). Con estos pasos, comienza la presencia de España en La Florida, en donde (excepto entre 1763 y 1783) permanecerá hasta 1819, por lo que lo que hoy es Cuba y parte de Estados Unidos formarán parte de un mismo imperio y sus contactos e intercambios serán normales.

[3] "[…] con 11 barcos, unas 1000 personas entre soldados y colonos además de un número indeterminado de indígenas del Caribe […]" (Arias, 1992: 129): es lógico pensar que entre ellos habría ya algún que otro criollo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Según relata Arias (1992: 36), las expediciones con destino a Norteamérica "procedían, casi siempre, de tres puntos de partida que eran México, Cuba y España [...]. Las que se originaban en España comúnmente hacían parada en Cuba para ultimar aprovisionamientos". Tenemos aquí cómo el movimiento entre ambas orillas del estrecho de La Florida se inicia desde la Isla hacia el Continente: la primera sirve de base para los colonizadores y el segundo es el espacio para colonizar. Los viajes en sentido inverso son consecuentes, por cuanto "Menéndez le escribe a Felipe II y le sugiere sacar los productos del interior de La Florida [...] para enviarlos después en sus galeones a Veracruz o Cuba" (ibíd.: 149) y porque "muchos de los exploradores llevaban con ellos a Cuba, México o España un número de jóvenes para ser educados" (ibíd.: 47). De hecho, "entre los proyectos bien documentados valga mencionar el proyecto conjunto de Menéndez y los jesuitas (1567) de establecer un colegio en La Habana para educar a unos 100 jóvenes de La Florida en la lengua, religión, ciencia y artes" (ibíd.). El flujo migratorio volvía a dirigirse luego hacia el norte "porque regresaban a sus tierras y servían de guías, intérpretes y catequistas a los exploradores y misioneros [...] [y para que] impartieran lo que habían aprendido" (ibíd.).

Estos vínculos religiosos, educativos y culturales fueron el inicio de las posteriores relaciones comerciales, ayudas militares, influencias políticas, vínculos sociales e híbridos culturales que se han sucedido hasta nuestros días.

1.1.3. Siglo XVIII. Primeras relaciones con Norteamérica

En agosto de 1762, la Armada inglesa se hace con el control de La Habana durante tres meses. Comienza entonces la llegada de comerciantes ingleses y norteamericanos (todavía súbditos de Inglaterra) a la Isla: "suministraron comida, materiales para la construcción y esclavos" (Thomas, 1973: 82).

De hecho, el comercio de esclavos (el primero de una serie –tabaco, azúcar– que vincularía económicamente a Cuba más con Norteamérica que con España), antes de la llegada de Lord Albemarle, no era fuente de riqueza en absoluto: la Isla destacaba entre otras colonias de Caribe por el bajo porcentaje de esclavos (Thomas, 1991: 157).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Cuando España retoma el poder, las relaciones comerciales con los ingleses y norteamericanos no retrocedieron, sino que aumentaron: "A los comerciantes extranjeros no sólo se les dejó entrar y vender en la Isla, sino que se les permitió comprar propiedades; de esta manera, tanto los comerciantes británicos como los norteamericanos llegaron pronto a estar bien establecidos allí" (Thomas, 1991: 159); así comienza "una gran afluencia de inmigrantes de habla inglesa" (Arias, 1992: 232).

La industria del azúcar inició un progreso cuantitativo y cualitativo, ya que España no había sido suficiente mercado hasta entonces, a lo que hay que sumar el levantamiento de las restricciones al comercio[4]. Según Thomas (1973: 96), "una causa fundamental del levantamiento de las colonias británicas de la América del Norte, en los años 1770, fue su deseo de comerciar con Cuba y las Indias Occidentales francesas".

Durante la Guerra de Independencia norteamericana, se facilitó "gratis el puerto de La Habana para reparar y abastecer sus barcos con toda clase de municiones, telas y comestibles" (Arias, 1992: 244). Es más, dos de las batallas más decisivas en el tramo final de la contienda (Pensacola y Yorktown) fueron apoyadas material y financieramente desde Cuba. Para la primera, Bernardo de Gálvez, gobernador de la Luisiana, en un principio fue ayudado desde La Habana con 49 barcos y 3800 hombres, a los que hay que sumar 1300 hombres en una partida posterior, y 20 barcos, una vez terminada la batalla en la que logra la rendición inglesa (Arias, 1992: 250-251); para la segunda, "el gobernador de Cuba, Miguel de Cagigal manda hacer una colecta en La Habana y le entrega [al general Rochambeau, del ejército revolucionario] 1.200.000 de libras tornesas, armas, ropas y municiones; y para trasportar esto salen de La Habana 12 buques" (Arias, 1992: 251).

1.1.4. Siglo XIX. Los vínculos económicos aumentan; las Guerras de Independencia

Con la llegada del nuevo siglo, Cuba se convertía en una colonia cada vez más rica, próspera y apetecible: "no era una colonia cualquiera. En 1820 es el primer productor de

[4] En 1776, La Habana fue puerto libre y a partir de 1790 se dejaron de cobrar derechos por la importación de maquinaria para los ingenios y las plantaciones (Thomas, 1991: 158-159).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

café del mundo [...] y también el primer productor de azúcar [...] el primer exportador de bananas en el mundo [...] el primer exportador de cobre [...]" (Moreno Fraginals, 2000: 36). En las últimas décadas del siglo, los viajes ya eran diarios entre Cuba y Cayo Hueso (ibíd.: 35) con lo que "se establece una gran colonia cubana en Estados Unidos" (ibíd.).

En este siglo, la política hace cada vez más acto de presencia en las relaciones entre la Isla y EEUU hasta concluir con la independencia de Cuba de España y la toma temporal del poder político por los estadounidenses desde 1898 hasta 1902. Así, antes, en 1808, el presidente Thomas Jefferson hace saber que su país desea adquirir la Isla. Si La Florida, Luisiana, Texas, California y Nuevo México estaban pasando a formar parte de Estados Unidos, Cuba también debía hacerlo, idea a la que se sumaban las esperanzas anexionistas por parte de los plantadores de la Isla (Thomas, 1973: 129). La anexión era vista como un destino natural para Cuba desde EEUU, porque "la mayoría esclavista de los Estados Unidos necesitaba un Estado más que asegurase el Poder político vacilante de los mantenedores de la esclavitud" (Martí, 2000/1892: 134).

John Quince Adams, Secretario de Estado del presidente James Monroe, expresó: "[...] if in an apple severed by the tempest from its native tree cannot chose but fall to the ground, Cuba, forcibly disjoined from its own unnatural connection with Spain, and incapable of self-support, can gravitate only toward the North-American Union [...]" (Benjamin, 1990: 7). En 1848 y en 1854, los presidentes Polk y Pierce hacen sendas ofertas de compra a España. Eran los años, primero, de la Doctrina Monroe (del presidente James Monroe), según la cual "se prevenía a los europeos contra posibles intervenciones y se prohibía la continuación del colonialismo en el continente americano" (König, 1988: 409); y, poco después, del "Destino Manifiesto", frase hecha y concepto político de actuación para Estados Unidos, acuñados en 1839 por el periodista J. L. O'Sullivan (1839), que en el artículo "The Great Nation of Futurity", defendió: "All this will be our future history, to establish on earth the moral dignity and salvation of man [...]. For this blessed mission to the nations of the world, which are shut out from the live-giving light of truth, has America been chosen; [...]".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Cada vez más, la vida de Cuba estaba supeditada a Estados Unidos: la importación de alimentos y ropa cubana dependía totalmente de los barcos norteamericanos (Thomas, 1973: 125, 173); norteamericanos eran los prestamistas, los propietarios de ingenios azucareros, de plantaciones de café y de hoteles, los constructores del primer ferrocarril de América Latina. Asimismo, ciudadanos de Luisiana y La Florida se trasladaron a la Isla: "entre 1819 y 1821 se produce un importante éxodo hacia Cuba de las poblaciones de San Agustín y Pensacola" (Marbán, 1979: 41).

Al tiempo, los comerciantes de la Isla tenían absoluto acceso al mercado estadounidense; cada vez más cubanos ricos viajaban a Nueva York y enviaban a sus hijos a estudiar a Europa o a Estados Unidos (Thomas, 1973); en 1869, "los azucareros están jugando a la bolsa del azúcar en Nueva York desde La Habana con el telégrafo" (Moreno Fraginals, 2000: 39); a principios de siglo, trabajadores del tabaco se habían establecido por primera vez en Cayo Hueso (Thomas, 1973: 186).

Las migraciones y las operaciones comerciales entre ambas costas eran naturales. De hecho, Cuba poseía una riqueza paralela a la de ciertas regiones de Inglaterra y Estados Unidos (Prieto Benavent, 2000: 15). De ahí que, "el desarrollo material y, sobre todo, cultural de la isla comenzaba a exigir su correspondiente adecuación política" (ibíd.). Ante la negativa de España a realizar las reformas políticas demandadas desde la Isla, comienza en 1868 la Guerra Grande o Guerra de los Diez Años.

Las autoridades norteamericanas se mantuvieron neutrales, pero su territorio recibió a cientos de cubanos. Muchos de aquellos que habían emigrado a Cuba regresan ahora y para siempre a Tampa y Cayo Hueso[5], donde desarrollan con gran florecimiento la industria del tabaco (Marbán, 1979: 42). Y como recuerda Moreno Fraginals (2000: 40) "el primer gran hombre de la independencia cubana, Félix Varela y Morales [...] en los años 20 se exilia en La Florida y sube después a Nueva York" y "*Cecilia Valdés* [...] fue escrita en Nueva York [...] por alguien [Cirilo Villaverde, "el novelista más

[5] "En 1868 había 3000 en Key West; en 1870, llegaron a ser 18000" (Thomas, 1973: 385).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

importante del siglo pasado [siglo XIX]"] que llevaba 40 años sin ver su patria". En Nueva York la Junta de Cuba (organización de exiliados) busca financiación y grupos de apoyo: "En Estados Unidos había hombres, armas, buques, cuanto se necesitara (menos dinero) para sublevar la Isla" (Prieto Benavent, 2000: 19), pero éste nunca llega, ni tampoco lo hace el respaldo oficial, lo que sí sucedería en la Segunda Guerra de Independencia (1895-1898), "guerra de independencia que se organiza en los Estados Unidos, que la organiza el Partido Revolucionario Cubano fundado en Estados Unidos –y no por eso anexionista" (Moreno Fraginals, 2000: 43).

En este punto se hace necesario referirnos a José Martí y al surgimiento del concepto de nación cubana. Ambos están indisolublemente unidos: Martí personifica a la nación cubana desde que ésta aparece y Cuba encuentra en él sus primeras definiciones como nación con derecho a la independencia, además de verse representada desde su nacimiento en los ideales defendidos por el intelectual, poeta y activista político. Toda investigación social, cultural, política, histórica, lingüística o literaria, e incluso traductológica, con Cuba como objeto de estudio en cualquier proporción, ha de examinar los escritos y acciones de Martí, porque desempeñaron un papel cardinal en la configuración social, cultural, política, histórica, lingüística o literaria de lo que son y han sido Cuba y los cubanos, y allende, de los cubanoamericanos. Afirma la académica cubanoamericana Uva de Aragón (1998: 11):

> José Martí es sin duda el cubano que ha sido más leído, citado, editado, interpretado, construido y deconstruido por los cubanos. Esta multiciplicidad de lecturas puede atribuirse, en parte, a la personalidad y al quehacer multifacético de este hombre que en sus escasos 42 años de vida fue romántico y modernista, revolucionario y civilista, poeta y guerrero. Como maestro, traductor, cronista, orador, vate u escritor de manifiestos políticos su medio fue la palabra. [...] La raíz de la obsesión cubana con Martí es, sin embargo, mucho más compleja. El forjador de la independencia Patria ha pasado a simbolizar la cubanía misma. Ha servido de espejo a sus compatriotas. En él nos hemos mirado y reflejado. [...] Martí —ya se ha dicho—es nosotros mismos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

José Martí nace en La Habana el 28 de enero de 1853; su padre, Mariano Martí Navarro era valenciano y su madre, Leonor Pérez Cabrera, canaria. Esta ascendencia familiar ya demuestra una característica de la nación cubana: las cercanas relaciones personales y sociales con España, diferentes y diferenciadas de los vínculos políticos.

Es Don Rafael María de Mendive, su maestro en la Escuela Municipal de Varones, quien despierta y motiva en él una viva conciencia creativa y política en una época en la que en la Isla se discute "si lo que a Cuba le convenía y a España le cuadraba era una equiparación administrativa y política de la Isla con las provincias españolas o más bien un régimen de relativa independencia" (Mañach, 1968/1942: 25). La intención reformista de la metrópoli a finales de la década del 60 del siglo XIX era vista con escepticismo por el profesor Mendive, quien transmitía abiertamente sus consideraciones a Martí y a su compañero y amigo Fermín Valdés Domínguez. En enero de 1869, el maestro Mendive es detenido y deportado a España por asistir a reuniones antiespañolas; Martí, ya muy inquieto políticamente, no abandona el activismo, por lo que es también detenido y condenado "por sospechas de infidencencia" (Mañach, 1968/1942: 37) a seis años de cárcel. En prisión realiza trabajos forzados en una cantera durante seis meses; su delicado estado de salud y las gestiones realizadas por su padre (celador de policía) hacen que sea trasladado a Isla de Pinos y luego desterrado a España, donde será libre, siempre y cuando no regrese a Cuba.

Las vejaciones vistas y sufridas en el presidio dejan en Martí una profunda y dolorosa huella que sirve para aumentar su rechazo al sistema colonial. La estancia en España lo marca también: conoce de primera mano la vida a la que quieren aspirar los criollos autonomistas de Cuba; estudia el bachiller y en la Universidad, Derecho y Filosofía y Letras; participa activamente en la vida cultural del país; es testigo directo de los movimientos liberales y revolucionarios que agitan la sociedad española; y, con todo, decide ya para siempre dedicarse en cuerpo y alma a la consecución de un solo fin: la independencia de Cuba.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En 1878, tras ocho años de exilio[6], regresa a La Habana, pero sus alocuciones a favor de la independencia provocan que sea deportado de nuevo a España, de donde sale poco tiempo después para dirigirse, tras pasar por París, a Nueva York. Durante su estancia en la Isla, se dirige por primera vez a un número destacado de personas en un homenaje póstumo a un compañero de destierro (el poeta y dramaturgo Alfredo Torroella): "No quiero hoy la palabra ardorosa, en flores de dolor que arrebate el viento, tributar pasajero homenaje al muerto bien amado de la patria. Aunque si la patria le ama, no está muerto" (Mañach: 108). Según Mañach (ibíd.: 109), se refiere a la patria por primera vez "en días en que todavía se decía 'la Isla' o 'el país'".

La idea o el concepto de Cuba como país, según Rojas (1998: 166), nace cuando se convierte en una Capitanía General, porque "la noción de país está asociada al poder simbólico que centraliza y unifica el territorio" (ibíd.). De acuerdo con el mismo autor, es en el siglo XVIII cuando "la idea de patria aparece en el imaginario criollo" (ibíd.: 167), un imaginario criollo blanco. La población mulata y negra (aún esclava) del país se integra en el movimiento nacionalista cubano a partir de su participación, desde el oriente de la Isla, en la Guerra de los Diez Años. Aunque, la contienda se hubiera iniciado como "un conflicto entre criollos y peninsulares" (Thomas, 1973: 326), es "más que nada, un esfuerzo por alcanzar el orden político criollo" (Rojas, 1998: 167) y no concluye con la abolición absoluta de la esclavitud: esta no llega hasta 1886 y es en 1893 cuando se proclama la igualdad de derechos civiles entre negros y blancos.

Es a partir del incumplimiento de los acuerdos de la Paz del Zanjón (firmados el 10 de febrero de 1878 y con los que concluyó la Guerra de los Diez Años), cuando los sentimientos nacionalistas, y, por lo tanto, independentistas, cobran mayor auge y relevancia, con Martí como destacado ideólogo y activista, ante el fracaso del Partido Autonomista, que había nacido al amparo de aquellos acuerdos y que fracasa en su intento de lograr la autonomía pacíficamente.

---

[6] No sólo maduró en España (1871-74 y dos meses de 1879) sino también en México (1874-76) y Guatemala (1876-78). En ese periodo de tiempo, volvió en una ocasión a Cuba, de incógnito, donde permaneció durante un mes de 1877.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Volviendo al papel desempeñado por la población negra en Cuba en ese proceso de liberación y a la categoría de Martí como principal defensor del derecho de Cuba a existir como nación cubana, en el Manifiesto de Montecristi, José Martí, junto con Máximo Gómez, denuncian "el temor insensato, y jamás en Cuba justificado, a la raza negra" (Martí, Gómez, 2000/1895: 164), rechazan también "la tacha de amenaza a la raza negra" (ibíd.) y afirman con rotundidad que "cubanos hay ya en Cuba de uno y otro color" (ibíd.). Esta es una demostración clara de la intención integradora del discurso nacional de Martí: si bien en ese momento ya los negros de Cuba han obtenido derechos civiles, como dijimos, todavía se dejan notar distinciones de color en ciertos ámbitos. Tras reconocer que Martí "se atrevió a abordar la cuestión de los negros. Era un punto demasiado escabroso" (1968/1942: 127), cuenta Mañach que en su primer discurso en Estados Unidos, el 24 de enero de 1880, durante una junta del Comité Revolucionario Cubano en Nueva York, se dirige también a aquellos al fondo de la sala: "caras oscuras, caras de negros y mulatos, artesanos o tabaqueros humildes, que habían sentido también en Nueva York la repulsión brutal del yanqui rubio y la disimulada esquivez del compatriota blanco" (ibíd.). Martí manifiesta su confianza en "los negros y los mulatos, porque no debe hacerse misterio de un hombre como todos los demás, natural y sencillo, evocando el ejemplo de los indios que habían ayudado a hacer la libertad de América" (ibíd.). Compartimos asimismo las palabras de Rojas (1998: 170) en cuanto a las intenciones de Martí: "Ya no se trata de fundar la patria del criollo, sino de construir la nación del cubano, de completar la ciudadanía de la Isla, por medio del ingreso libre y sin distinciones de todos los ciudadanos en la nueva República".

Ayuda a comprender que el nacionalismo cubano promulgado por Martí era/es de naturaleza integradora, el hecho de que muchos de los hombres que trabajan con él en la creación de una Cuba libre no son criollos viviendo en suelo patrio:

> Bartolomé Masó y José Miró Argenter habían nacido en Cataluña. Máximo Gómez era, desde luego, dominicano. Carlos Roloff, otro veterano de los años 70, era de origen polaco. Otros [...] eran criollos cubanos. Antonio y José Maceo, y Juan Gualberto Gómez, eran mulatos. Flor Crombet y "Perico" Pérez eran negros (Crombet descendía de negros haitianos). (Thomas, 1973: 403)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Cubano por excelencia, defensor de su patria y nación, Martí sabe entender el papel y los derechos de los cubanos en el exilio, porque él mismo pasa gran parte de su vida fuera de la Isla (en España, México, Venezuela, Guatemala y EEUU), sin que por ello en modo alguno se pueda poner en entredicho su cubanía, ni la de los tantos cubanos de Cayo Hueso, Tampa y Nueva York que ayudan a financiar la independencia: "Al fin y al cabo muchos de los 'iniciadores y primeros mártires', incluyendo las tres figuras claves de la fundación nacional –Saco, Varela y Martí– se hicieron cubanos de modo muy especial fuera de la patria'" (Baloyra, 1998: 53).

Así, a las tareas revolucionarias iniciadas en Nueva York como coordinador y presidente del Comité Revolucionario Cubano (1880) y como fundador de la Liga de Instrucción (1890), del periódico *Patria* (1892), del Partido Revolucionario Cubano (1892), se añade la instrucción de los cubanos en/de La Florida para que los trabajadores de la industria del tabaco participen en el movimiento independentista con fondos económicos. De hecho, "le importaba mucho que se formasen justa idea de cuanto se hacía en pro de Cuba 'aquellos que con más fe la sirven, y jamás han dejado apagar el fuego en sus altares: los emigrados de Cayo Hueso'" (Mañach, 1968/1942: 170).

Martí también entierra en muchos la idea del anexionismo; conoce de primera mano EEUU, por los años catorce años vividos allí, y sabe expresar, a su modo de ver, los peligros que implica:

> [...] ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber [...] de impedir a tiempo, con la independencia de Cuba, que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América. Cuanto hice hasta hoy y haré es para eso [...]. Viví en el monstruo y le conozco las entrañas; y mi honda es la de David. (Martí, 2000/1895: 189)

Hasta el punto de que:

> [...] antes hubo muchos revolucionarios cubanos que, abierta o implícitamente, deseaban unirse a la nación más poderosa y, desde luego, más progresiva del

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> mundo. Tal vez algunos no lo hubieran reconocido pero, hasta que llegó Martí, ésta era evidentemente su verdadera pasión. Para bien o para mal, la estancia de Martí en Nueva York dio lugar a un cambio fundamental. (Thomas, 1973: 393)

Es de destacar, por último, en la figura de Martí su profundo y enraizado americanismo, americanismo entendido como defensa y reconocimiento de la América mestiza e indígena frente a las influencias educacionales y políticas de estilo español y norteamericano: "ni el libro europeo ni el libro yanqui daban la clave del enigma hispanoamericano" (Martí, 2000/1891: 122). Conocedor de la realidad hispanoamericana, pues vivió en México, Guatemala y Venezuela y fue cónsul de Uruguay y Argentina en Nueva York; en el ensayo *Nuestra América* expone la necesidad de que los pueblos americanos conozcan sus raíces indígenas, se sientan orgullosos de ellas, se desarrollen políticamente sobre la base de sus propias idiosincrasias sociales y culturales, se hibridicen –"los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse" (Martí, 2000/1891: 117)–, se apoyen y se defiendan unidos. A pesar de lo cual, "tampoco cabe duda que condena la adulteración de esa experiencia [la latinoamericana] *por parte de los propios latinoamericanos*[7]" (De Aragón, 1998: 25).

Estas son algunas de las labores realizadas por Martí para definir a Cuba como nación y conseguir su liberación de España y que fueron fundamentales para emprender la Segunda Guerra de Independencia. Sin embargo, ésta se alcanzó por completo tras un proceso con el que él podría no haber estado de acuerdo. La causa cubana halla gran apoyo en los medios de comunicación y en la clase política norteamericana (Rubio, 2000: 71), gracias, entre otros motivos, al trabajo de la Junta de Nueva York, una delegación de insurrectos cubanos, que además de procurar fondos, lleva a cabo una importante labor de información. Con uno y otro sustento, el periodístico y el político, Estados Unidos interviene en la guerra de Cuba contra España hasta el punto de que el Tratado de París con el que se firma la paz el 10 de diciembre de 1898 establece que

[7] Aquí y en adelante, la negrita o la cursiva dentro de las citas han sido utilizadas por sus autores, no las hemos incluido nosotros.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

"dicha isla, cuando sea evacuada por España, va a ser ocupada por los Estados Unidos" (Tratado de París). Así será hasta el 20 de mayo de 1902.

1.1.5. Siglo XX. Antes de 1959

Durante los cuatro años de dominio político estadounidense sobre Cuba, el país absorbe importantes influencias de EEUU: "serious efforts would be made to 'Americanize' the systems of justice, sanitation, transportation, and trade as well" (Benjamin, 1990: 61); también se adapta el sistema educativo y, lógicamente, las importaciones y exportaciones cubanas dependen casi por completo de Estados Unidos. Esto provocó subordinación económica a las inversiones extranjeras (norteamericanas) y que la nación cubana naciese con grandes dificultades para mantener su independencia política. La inestabilidad llegó al punto de una segunda intervención de Estados Unidos (1906-1909), en virtud de la Enmienda Platt, que en su artículo III establecía que "el Gobierno de Cuba consiente que los Estados Unidos puedan ejercitar el derecho de intervenir para la conservación de la independencia cubana, el mantenimiento de un Gobierno adecuado para la protección de vidas, propiedad y libertad individual [...]".

La fragilidad política y económica llevó, en esta ocasión, a muchos cubanos, cada vez en mayor número[8], a trasladarse a Estados Unidos (por ejemplo, durante las dictaduras de Gerardo Machado y Fulgencio Batista), ya que era un país que resultaba del todo familiar: el dominio financiero introdujo en la Isla bienes norteamericanos no solo de consumo, sino también culturales. Los desplazamientos en uno y otro sentido demuestran la afinidad recíproca: los cubanos de clase media-alta envían a sus hijos a estudiar a Estados Unidos (o a colegios cubanos bilingües) y van de compras a Miami; y, Cuba se convierte en el destacado destino turístico de los norteamericanos.

[8]"La emigración de cubanos hacia Estados Unidos se aceleraba, pasando de cerca de 3000 al año entre 1950 y 1954 a más de 12.000 entre 1955 y 1958" (Pérez-Stable, 1998: 72).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

1.1.6. Siglo XX. Después de 1959

El 1 de enero de 1959 Fulgencio Batista abandona la presidencia de Cuba, y escapa de la Isla hacia Santo Domingo. También dejaron Cuba muchos ciudadanos, bien adeptos a Batista, bien opositores del nuevo gobierno de Fidel Castro, cuya política desde entonces ha provocado que la inmigración anterior hacia Estados Unidos se convierta en exilio[9].

La salida de la Isla por parte de más de un millón de personas en los últimos cincuenta años no ha tenido como destino final Estados Unidos en exclusiva; España, Francia, Suecia, Alemania y México son algunos de los países en los que ha recalado gran número de ciudadanos cubanos, pero, sin duda, Estados Unidos, por razones geográficas, políticas, económicas y sociales, ha recibido más exiliados.

En la continua marea de llegadas a este país, existen cuatro oleadas principales que, por diversos motivos (los implicados, el número de desplazados, las consecuencias políticas y sociales, la relevancia mediática)[10], influyen directamente, como analizaremos más adelante, en la configuración de la identidad cultural cubanoamericana bien grupal, bien personal, y en la clasificación de los autores que se relacionan con esta identidad.

---

[9] Es importante destacar la condición de exiliados de los cubanos que abandonan la Isla, porque la vuelta para la gran mayoría está prohibida, so pena de cárcel; al tiempo que no dejan de ser inmigrantes, pues llegan a un país que en principio no es el suyo. La distinción entre exilio e inmigración sirve aquí para señalar el predominio (no la exclusividad) de las razones para el primero (políticas) y para el segundo (económicas), razones que, por otro lado, están relacionadas intrínsecamente, y aún más cuando se distinguen ideologías políticas (dictadura comunista frente a democracia moderna) que conllevan regímenes económicos opuestos (economía planificada y de mercado, respectivamente).

[10] De las tres primeras se ocupa profusamente M. C. García (1995) en la primera parte de su libro *Havana USA. Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959-1994*, en el cual nos apoyaremos para la documentación de estos apartados. La cuarta coincidió en tiempo con la presentación de esta publicación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

1.1.6.1. Los primeros años de la Revolución; la operación Peter Pan

Las clases media y alta fueron las principales y primeras afectadas por el cambio político en la Isla, por lo que también fueron las primeras en dejar Cuba. Se puede considerar que, sobre la base de las anteriores intervenciones norteamericanas en la Isla, la sucesión de cambios políticos previos en el gobierno cubano y el desconocimiento lógico del devenir de los hechos, muchos albergasen la ilusión de un pronto regreso, lo que ayuda a explicar que la mayoría de los 248.700 cubanos (García, M. C., 1995: 13) llegados a Estados Unidos entre 1959 y 1962 se establecieran en la Florida, donde ya existía una importante comunidad cubana y donde las comunicaciones áreas y marítimas con la Isla eran diarias.

El hecho de que los exiliados procedieran de un estado comunista, lo cual fue refrendado oficialmente por el presidente D. D. Eisenhower con la creación del Cuban Refugee Emergency Center (García, M. C., ibíd.: 21), y de que contasen con una destacada preparación intelectual, intervino a favor de los cubanos al ser considerados refugiados políticos. Así, tuvieron la posibilidad, primero, de permanecer en el país durante un período indefinido y, más adelante, de obtener la residencia automáticamente (de la Campa, 2000: 63)[11]. Ello no implica que pudieran integrarse en la vida social y laboral norteamericana sin trabas: dado que muchos no pudieron ejercer su profesión por el desconocimiento del idioma o por no obtener las licencias necesarias (no pudieron demostrar sus titulaciones o estas no fueron reconocidas por el sistema estadounidense).

En 1961, el gobierno norteamericano y la Iglesia Católica iniciaron el Programa Peter Pan[12], por el cual más de catorce mil niños y adolescentes fueron trasladados a

[11] Posteriormente, se otorgó a los cubanos directamente (ibíd.).

[12] Afirma Bravo Utrera (2005) que "la traducción está ligada con fuerza al lenguaje y éste la conduce a entablar relaciones estrechas con el pensamiento". Demostración patente de esta afirmación se encuentra en los dos términos utilizados para referirse a esta obra social: Programa Peter Pan y Programa Pedro Pan. Uno y otro poseen connotaciones de distinta naturaleza: mientras que el primero refleja la esperanza y la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Estados Unidos para evitar el adoctrinamiento comunista en las escuelas, el reclutamiento militar o un rumoreado traslado a la Unión Soviética (García, M. C., ibíd.: 23). Instalados con familias o en centros de acogida, primero en la Florida y luego por todo el país, recibieron diversas ayudas institucionales que trataban de solventar las dificultades provocadas por el nuevo contexto cultural, social, lingüístico e incluso climático, y de minimizar el hecho de que, en este proyecto, a los problemas generales causados por el exilio, había que añadir la edad de los implicados y la separación familiar (respecto a los padres, en Cuba, y a los hermanos, a veces en otros centros).

1.1.6.2. Los vuelos de la libertad

El 28 de septiembre de 1965, Fidel Castro anunció que todos los cubanos con familiares en EEUU podrían abandonar la Isla, para lo cual habilitó el puerto de Camarioca en Matanzas. Dos días después y durante dos meses, ciento cincuenta barcos llegaron a Cuba para recoger a 2866 personas (García, M. C., ibíd.: 38). El presidente Johnson declaró que se ofrecería asilo a todo el que lo solicitase, no sólo a padres, hijos y esposos, sino también a presos políticos y así, el 1 de diciembre comenzaron los vuelos charter que unían dos veces al día Varadero y EEUU. Sin embargo, el gobierno cubano no permitió la salida de perseguidos políticos, y tampoco la de profesionales útiles para la producción del país, por lo cual, en esta ocasión, abandonaron la Isla trabajadores de los sectores primario y terciario, mujeres y ancianos, muchos de los cuales pertenecían a las comunidades china y judía de Cuba (García, M. C., ibíd.: 43). Hasta agosto de 1971 los vuelos se realizaron regularmente, para finalizar definitivamente el 6 de abril de 1973, después de haber trasladado a 297.318 personas (ibíd.).

1.1.6.3. El éxodo de Mariel

En mayo de 1979, varios ciudadanos cubanos trataron de solicitar asilo político en embajadas latinoamericanas (México, Venezuela y Ecuador) en La Habana. A principios del año siguiente, se produjeron los primeros ingresos violentos (con

---

ilusión de un viaje hacia la libertad, el segundo transmite quizá el ansia de que sean cubiertas las necesidades básicas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

automóviles) en la Embajada de Perú. Edgardo de Habich Rospiglios, embajador del país andino, tras llegar a un acuerdo con el régimen cubano, permitió la entrada de militares en sus instalaciones para sacar a los asilados. Sin embargo, el gobierno peruano no respaldó esta medida, llevada a cabo sin su consentimiento, por lo que cambió a su representante en la Isla y admitió de nuevo a los disidentes en su complejo en La Habana, sin conocimiento del gobierno cubano. Días después, seis cubanos chocaron, con un autobús robado, contra los muros de la sede diplomática. La policía cubana abrió fuego contra los asaltantes y, por accidente, un guardia murió en los enfrentamientos, lo que no consiguió que el nuevo embajador entregase a los asaltantes, con lo que Castro decidió retirar la vigilancia y permitió que entrase en la delegación andina todo el que quisiese salir de Cuba.

En cuarenta y ocho horas, unas 10.800 personas (hombres, mujeres y niños de diferentes grupos sociales y laborales) se refugiaron en la Embajada peruana hasta agotar su capacidad. La policía cubana colocó barricadas alrededor de la manzana y aledaños, de modo de que nadie más pudiese entrar en el edificio, al tiempo que arrestó a los que se quedaron fuera. Durante varios días no se supo cual sería el destino de los acogidos, las condiciones de convivencia y supervivencia empeoraban con el tiempo; el gobierno cubano decidió suministrar alimentos y bebida (tirándolos por encima de la cerca, con lo que se creó una situación caótica), sin dejar pasar la oportunidad de organizar masivas manifestaciones públicas para demostrar el apoyo popular al régimen, para denostar a los refugiados y para recordar el décimo noveno aniversario del desembarco en la Bahía de Cochinos[13] y así reforzarse frente a los hostigamientos exteriores. Los exiliados en Miami no tardaron en declararse a favor de los refugiados en cuanto tuvieron noticia de los hechos. Dado que Perú no tenía capacidad de ofrecer

[13] Uno de los sucesos entre Cuba y EEUU con más repercusiones políticas, históricas y sociales, fue un intento fallido de derrocar al régimen de Castro. Durante la Administración de Eisenhower, la CIA adiestró militarmente a exiliados cubanos para una posible invasión de la Isla. El 17 de abril de 1961, el presidente Kennedy dio el visto bueno a la intervención de 1500 cubanos que desembarcaron en la Bahía de Cochinos. Sin apoyo norteamericano ni de los habitantes de Cuba, cien de ellos murieron y los restantes fueron detenidos por las autoridades cubanas; fueron rescatados por grupos privados norteamericanos que tuvieron que pagar para su regreso.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

asilo a todos los que se encontraban en su parcela, varios países (Estados Unidos, Costa Rica, España, Argentina, Canadá, Francia y la República Federal de Alemania), aceptaron, en distintas proporciones y condiciones, otorgar visados humanitarios, mientras muchos abandonaban las instalaciones peruanas dada la situación de hacinamiento y falta de alimentos a la que se llegó y al saber que se estaban ofreciendo visados de salida.

Las asonadas a favor del régimen aumentaron en la Isla, al tiempo que se inició una campaña de hostigamiento hacia los que habían estado en la Embajada o manifestaran su intención de abandonar Cuba. Sin embargo, el 20 de abril de 1980, Fidel Castro comunicó de nuevo que todo el que quisiera marcharse podría hacerlo desde el puerto de Mariel. En esta ocasión, a lo largo de tres meses, llegaron a EEUU 124.776 cubanos (ibíd.: 46), entre los cuales se incluían centenares de enfermos físicos y mentales y delincuentes que el gobierno había incluido a propósito[14]. Esto provocó que el recibimiento a los *marielitos* no fuera el habitual por parte de muchos ciudadanos norteamericanos (no se les consideró refugiados legítimos) y de los de origen cubano (estos veían amenazada su positiva consideración por los primeros), con lo que en los recién llegados se intensificaron los habituales sentimientos y sensaciones de no pertenencia al lugar y al grupo. Supuso un verdadero estigma pertenecer a esa oleada migratoria, constituida por jóvenes entre 18 y 35 años con preparación técnica y profesional media (muchos no pudieron salir en los "vuelos de la libertad" por ser entonces "necesarios" para el Estado, militar y productivamente), por mayor número de negros y mulatos del habitual hasta el momento, y por un número importante de artistas, escritores, cargos políticos y miembros de grupos de izquierda, pero críticos con el sistema cubano (Rivero Cara, 2000: 242).

Esta no fue la primera fractura dentro de la colonia cubana en la diáspora. Dos años antes, el gobierno cubano propuso un *diálogo*, a cuyo término liberaría a tres mil encarcelados por causas políticas. A finales de 1978 y principios de 1979, tuvieron lugar las primeras conversaciones en La Habana entre el poder cubano y académicos,

[14] En el puerto se obligaba a transportar en los barcos a quien el gobierno impusiese, además de a los familiares a quienes se venía a recoger; en caso contrario, se prohibiría la partida.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

hombres de negocios, periodistas cubanos establecidos en EEUU, México, España, Puerto Rico, etc., que recibieron numerosas y duras críticas, por un lado, de exiliados que consideraban una traición reunirse con el gobierno dictatorial responsable de su abandono de la Isla, del encarcelamiento y del asesinato de disidentes; y, por otro, de algunos encarcelados que consideraban que su liberación debía ser incondicional. La tensión llegó hasta el punto de que se llevaron a cabo violentas campañas de desprestigio y acoso en contra de quienes participaron en las negociaciones: dos de ellos, Eulalio José Negrín y Carlos Muñiz Varela, fueron asesinados.

Sea gracias a los *diálogos,* sea debido a la presión internacional, lo cierto es que casi cuatro mil personas salieron en libertad. Al mismo tiempo, por primera vez, el gobierno de la Isla permitió la entrada (durante un período máximo de tres semanas) de los emigrados para que visitasen a sus familias y "comprobasen de primera mano los logros de la revolución", lo que supuso otro punto de fricción y la consecuente fracción dentro de la diáspora, aunque en este caso de menor proporción: las diferencias políticas no tenían suficiente peso como para imponerse a la necesidad de volver a la primera patria y de reencontrarse con familiares y seres queridos.

1.1.6.4. La crisis de los balseros

El final de la guerra fría, la desintegración de la URSS y la caída del sistema comunista en los países del Este de Europa supusieron para Cuba la pérdida de sus mayores apoyos políticos y económicos. Además, la presión internacional aumentó con el propósito de conseguir medidas de apertura; el gobierno norteamericano endureció el embargo comercial y la tensión interna se intensificó. La dura crisis tuvo como consecuencia, entre otras, que muchos cubanos decidieran construir pequeñas embarcaciones para llegar a la costa estadounidense. El número de balseros aumentó al mismo tiempo que las manifestaciones en contra del régimen castrista en la propia Cuba. En 1994, como la Administración estadounidense había advertido que no aprobaría migraciones masivas como las anteriores, desde la Isla no se permitió la llegada de embarcaciones para recoger disidentes, pero no se impidió que salieran por sus propios medios, por lo que se incrementó en gran número la cantidad de balsas que se lanzaron al mar, hasta el punto

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

de que 32.000 balseros abandonaron territorio cubano. A pesar de que los cubanos ya no obtenían el asilo político de forma instantánea al llegar a EEUU, la crisis se agravó de forma tal que ambos gobiernos tuvieron que alcanzar un acuerdo por el cual EEUU aceptaría como mínimo veinte mil inmigrantes al año, sin incluir a los familiares de sus ciudadanos, y Cuba restringiría la inmigración ilegal.

1.2. LA IDENTIDAD CUBANOAMERICANA

1.2.1. Identidad, cultura: identidad cultural

El asentamiento de cientos de miles de cubanos en EEUU, no sólo en la segunda mitad del siglo XX pero sí principalmente, ha sido en tal número y con consecuencias sociales y políticas tan harto importantes para el país receptor y para ellos en cuanto grupo, como para afirmar que se ha conformado una comunidad con rasgos propios que la diferencian en la configuración social y cultural norteamericana; es decir, los cubanoamericanos poseen una identidad cultural específica y determinada.

Las primeras ideas modernas sobre identidad se pueden extraer, entre otras, de las disquisiciones filosóficas de Rousseau y Hegel. La idea de que "el hombre ha nacido libre, y por doquiera está encadenado" (Rousseau, 1980/1762: 10) explica en esencia lo que supone la identidad del individuo: cada uno en principio inicia su andadura vital independiente, pero desde el momento mismo de nacer, comienza a establecer relaciones que lo definirán (con su familia, con su pasado, con su entorno, con sus actividades, con la sociedad). Estamos de acuerdo con el académico norteamericano Taylor cuando expone:

> [...] el que yo descubra mi propia identidad no significa que yo la haya elaborado en el aislamiento, sino que la he negociado por medio del diálogo, en parte abierto, en parte interno, con los demás. Por ello, el desarrollo de una identidad que se genera internamente atribuye una nueva importancia al reconocimiento. Mi propia identidad depende, en forma crucial, de mis relaciones dialógicas con los demás (1993: 55).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Además, ningún individuo es superior o inferior a cualquier otro: los estados naturales del hombre son la libertad y la igualdad, entendida no como homogeneidad de características, sino como valor que no permite que las diferencias valgan para disgregar o jerarquizar, como expresó Hegel (1937/1821: 183):

> El hombre vale porque es hombre, no porque sea judío, católico, protestante, alemán, italiano. Esta conciencia, que hace justicia al pensamiento, es de infinita importancia, y sólo resulta deficiente cuando, adoptando, por ejemplo, la forma de cosmopolitismo, pretende afirmarse contra la vida concreta del individuo.

Compartimos también con Taylor la idea de la necesidad de reconocimiento de la que hablaba en la secuencia anterior; para él, es importante que el individuo o el grupo sean reconocidos como únicos, como diferentes, pero "ahora bien, a esta exigencia subyace el principio de igualdad universal" (1993: 61), porque, como advierte líneas antes, "esta condición de ser distinto es la que se ha pasado por alto, ha sido objeto de glosas y asimilada por una identidad dominante o mayoritaria" (ibíd.).

Como vemos, al referirnos al término identidad no lo hacemos en su acepción más rígida, la que se refiere al carácter único e inigualable de cada uno de nosotros, sino a la más amplia, la que resulta de reunir los diferentes atributos que nos definen. No nos acercamos a este concepto desde la filosofía de Parménides, según el cual el ser es único e inmóvil, sino desde la de Heráclito, que concibe todo como un flujo continuo, en constante movimiento, con lo cual, en cualquier momento, las influencias y acontecimientos externos que nos influyen pueden moldear nuestra forma de ser, pero no hasta el punto de afirmar que lo que existe es el devenir, no el ser. No obstante, en ambos posicionamientos sobre la identidad se encuentran enunciaciones (por un lado, es única; por otro, es variable) que no se contraponen en absoluto; es más, la primera es resultado de la segunda: cada persona es diferente a las demás, porque todas varían y ninguna guarda la misma exacta variedad y proporción de características sexuales, raciales, étnicas, psicológicas, sociales, nacionales, familiares, profesionales o culturales que otra.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

La identidad define quién soy y, por consiguiente, quién no soy; no es necesario compararla a priori con la del otro, porque lo que configura el ser son las relaciones que uno establezca, no las de los demás, a no ser que el prójimo intervenga o forme parte directa de la red de vínculos definitorios: "La más antigua de todas las sociedades y la única natural es la familia" (Rousseau, 1980/1762: 11). Si bien es cierto que, unido a la identidad, se encuentra el sentimiento de pertenencia a un grupo o comunidad, en los que yo no soy idéntico al otro, pero ambos establecemos relaciones con los mismos elementos; de hecho, la comunidad es un "'identity maker' [...] un 'identificador', un sentir común en el que nos identificamos y que nos identifica" (Sartori, 2001: 47).

La comunidad también posee una identidad que es resultado de los aspectos comunes de la identidad de sus miembros; así existe una identidad individual y una identidad colectiva. Esta es la del colectivo, no la del individuo en cuanto parte del grupo: aquel siempre forma parte de éste, aunque no lo parezca o no se sea consciente de ello; por otra parte, el individuo no tiene una identidad por si mismo y otra por ser miembro de un grupo: en primer lugar, no existe fuera de un grupo y, en segundo, si cambia la identidad individual respecto a la del grupo en tal medida que ya no se pertenezca a él, entonces es obvio que también varía el grupo del que sentirse parte.

También se pertenece a un territorio (yo soy X y soy de Y). No obstante, como analizaremos con más profundidad en el caso cubanoamericano, la incógnita Y puede acompañarse de una proposición adversativa (incluso más de una) que explique una trayectoria vital desarrollada en diferentes lugares. Cuando los clásicos se preguntaban: "¿Quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?", ya presuponían que el hombre no tiene porqué estar vinculado a un único sitio. Por tanto, la secuencia anterior quizás deba sustituirse por "soy X y soy de Z, pero nací en Y, me crie en V y mi familia es de U". Explicitar los espacios geográficos con los que uno se ha relacionado demuestra que han desempeñado un papel preponderante en la configuración de la identidad, porque, a través de distintos elementos (paisajes, clima, historia familiar), han provocado influencias que no desaparecerán aun cuando se sustituyan por otros, incluso no habiendo estado nunca físicamente en ellos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

A partir de las premisas de que la identidad individual conlleva, por una parte, la pertenencia a un grupo y, por otra, a uno o más contextos físicos, no se concluye que el grupo dependa de ellos. Sirven de ejemplo las identidades de los inmigrantes, los refugiados desplazados, las naciones sin Estado como la kurda y la palestina, y la diáspora cubana y la judía, ninguna de las cuales pierde rasgos identitarios por el mero hecho de tener que desplazarse o no poder reunirse en un área delimitada con fronteras. Si sus rasgos mudan, de facto con mucha probabilidad lo hagan en mayor o medida, se debe a una de las características fundamentales de la identidad que hemos visto: su naturaleza mutable.

Todas estas disquisiciones prolongan los asuntos que, desde tiempos antiguos, ocupan a la humanidad: plantearse las interrogaciones antes mencionadas (casi siempre se plantean en primera persona del plural, lo que explica que la identidad no concluya en el individuo, sino que se manifieste como parte de una comunidad), y no cesar de intentar responderlas. Esto nos hace ver que no es una cuestión fácil de resolver, a causa en parte de que compromete la esencia del hombre: el ser; y de ahí que cuando existe algún tipo de inestabilidad o incertidumbre en la configuración de la identidad, se produzcan crisis y profundos debates personales y grupales.

Si disertar sobre identidad y tratar de definir sus principales rasgos han sido tareas difíciles de completar, se debe a dos razones principales. La primera es que "la búsqueda de la identidad parece haber sido más importante que su definición" (Ainsa, 1996: 36). En segundo lugar, se ha de tener siempre presente que por naturaleza la identidad es concreta (descriptible), pero no estática, como vimos. Al contrario: de acuerdo con los principales rasgos de la sociedad moderna[15] (medios de comunicación y de transporte de alcance mundial, economía y comercio globales, migraciones masivas, mestizaje cultural), es una configuración que hoy en día, de hecho, puede bien mudar, bien ampliarse en la mayoría de sus expresiones[16]. En este punto se hace necesario

[15] Entre ellos existe una relación causal evidente.

[16] Casi en todas, porque incluso la identidad sexual puede cambiar y ser modificada en nuestros días. La identidad racial es la más inalterable en el individuo, en cuanto una misma persona no puede cambiar de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

relacionar los diferentes tipos de identidad (unas excluyentes, otras no, pero que todas responden a ¿quién soy yo?), para acercarnos con mayor profundidad a los que poseen verdadera relevancia para esta investigación.

Así, la identidad sexual no es un constructo, sino una forma de ser física y psicológica. Se entiende más que todo como una identidad individual que puede pertenecer a comunidades compuestas por miembros con la misma identidad sexual o no. Como en casi todas las variables que definen al ser humano, la identidad sexual influye en los comportamientos individuales y grupales, y lo hace cada vez más abiertamente, por los cambios en la mentalidad colectiva de los últimos años que acepta y asume las diferentes opciones sexuales.

La identidad racial, según Sartori (2001: 72), "es en primera instancia una (más estricta) identidad biológica que se basa, para empezar, en el color de la piel. Por otra parte, raza también es un concepto antropológico […]"; según Cabrera Rodríguez et alli (2000: 26), "incluye tanto el concepto biológico, es decir la frecuencia de los genes en una población, como su construcción cultural". No cabe duda entonces de que para decidir la identidad racial de una comunidad hay que considerar los rasgos físicos de sus individuos, rasgos que no intervienen en las actividades intelectuales y culturales que nos ocupan, excepto que las relaciones interraciales hayan estado sujetas "a diferentes condiciones de opresión y dominación" (Cabrera Rodríguez et alli, 2000: 26) en términos políticos (y por extensión culturales), que hayan alineado a los miembros de esa comunidad racial en posiciones ideológicas determinadas que plasman en su vida y trabajo.

En la identidad étnica se combinan componentes biológicos con otros antropológicos y psicosociales, que cobran mayor importancia que en la identidad racial, de forma que los primeros se supeditan a ellos. Este tipo de identidad consta de elementos como las costumbres y tradiciones que, al mismo tiempo, son de naturaleza

---

raza a lo largo de su vida; la del grupo sí puede variar, gracias al mestizaje resultado de las relaciones interraciales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cultural, pero sin dejar de englobarse en la antropología física, la que observa la estructura corporal y sus características fisiológicas (Malinowski, 1975/1931: 85).

La identidad nacional está limitada por fronteras físicas y finitas (o al menos lo pretende), obliga a discutir una dimensión política (Bobes, 2000: 67), con lo que esta identidad puede llegar a vincularse con una ideología o forma de gobierno concretas; en la mayoría de los casos, nos sitúa en "un campo homogéneo" con "un pasado común y un proyecto de futuro también común" (Bobes, ibíd.) que excluyen a los que no comparten esos elementos: puede favorecer las relaciones entre naciones y los intercambios entre ellas, pero siempre conservando la independencia de cada una[17], de modo que no crea nuevas identidades híbridas. Se puede expresar a través de una o más lenguas, que no se pueden adscribir a una sola nación y refleja variantes culturales (que pueden coincidir con las de una nación o no). Cercano al término identidad nacional se encuentra el de identidad postnacional, introducido por Habermas (1989: 116-119); según el autor alemán, el nacionalismo ha casi desaparecido como base de la colectividad, en Alemania (a causa de los atropellos que se realizaron en contra de los judíos en su nombre) y en toda Europa tras la Segunda Guerra Mundial; por tanto, es necesario superarlo política e históricamente para que el Estado se fundamente en principios universalistas y democráticos.

No cabe duda de que la lengua, el medio que utilizamos con preferencia sobre otros para comunicarnos, para expresar qué somos, cómo somos, qué fuimos y qué seremos, es parte fundamental del ser y ordena la identidad lingüística. Como recuerda Maalouf (1999: 158), la lengua "no se trata de un elemento más. […]. De todas las pertenencias que atesoramos, la lengua es casi siempre una de las más determinantes". Cierto es que ""lengua' es un término imposible de definir con precisión", como afirma Bernárdez (1999: 35), y como ocurre con muchos más términos que aparecen en este trabajo (identidad, cultura, postcolonialismo, función, equivalencia); sin embargo, no por ello hemos de dejar de establecer una definición de este elemento primordial en un trabajo de y sobre traducción. Para ello, nos basamos en la sencilla propuesta inicial de

[17] Sartori recuerda que "la nación ha sido, para la mayoría, una reivindicación de independencia […]" (2001: 45).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

éste último (1999: 36), quien utiliza lengua para referirse a "lo que todo el mundo entiende por lengua (ibíd.)", recordando que "toda lengua existe solamente en la diversidad: variantes sociales, regionales, de edad, sexo [...], etc.; y que 'lengua' se refiere a ésta tal como realmente existe" (ibíd.); y recordando también que su visión de la lengua, y la nuestra "no sólo permite, sino que exige, incluir los aspectos sociales y culturales [...]" (ibíd.).

Volviendo a la relación entre lengua e identidad, encontramos que los inmigrantes se refugian en la lengua materna cuando se encuentran en su comunidad lingüística de adopción para no perder vínculos con su cultura o nación de origen, o partida; la lengua es utilizada para reivindicar el derecho de una comunidad a ser reconocida como nación o grupo; sirve también para distinguir dos identidades culturales dentro de una misma nación (por ejemplo, Bélgica y Canadá).

La identidad lingüística, como mantiene también Maalouf (1999: 159), no tiene vocación de exclusividad. Pensamos, como Bravo Utrera (2004: 157), que "aunque la lengua sea factor de identidad, esta no se agota en las estructuras de una sola y única lengua, al menos cuando existe resistencia al proceso de asimilación". En los casos de bilingüismo, el uso preponderante de una u otra lengua, o de la lengua híbrida que de ellas resulta, da a conocer la naturaleza de la identidad cultural. Compartimos con Maalouf (1999: 160), la idea de que "es vocación de la lengua seguir siendo el eje de la identidad cultural". Por lo tanto, trataremos de la identidad lingüística en la descripción de la identidad cultural, pero sobre todo lo haremos al tratar la relación entre lengua, identidad cultural y traducción, porque si la primera "es a un tiempo factor de identidad e instrumento de comunicación" (Maalouf, 1999: 159), en nuestra opinión y sin duda alguna, la última también lo es.

En párrafos previos nos hemos referido ya a la identidad cultural de algún que otro modo. Una de las razones se debe a que, mientras los términos *sexo*, *raza*, *etnia* y *lengua* remiten a conceptos claros y precisos, *cultura* posee varias acepciones. Nos ocuparemos de algunas de ellas para comprobar cuáles tienen más validez en esta investigación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Se ha definido tanta veces el término *cultura* como autores han escrito sobre ella (algunos, incluso, ofrecen varias posibilidades) o como esferas de conocimiento en las que se puede contextualizar. La profundidad y el academicismo con los que se trata varían; aquí pretendemos enumerar un número suficiente para abarcar todos los contextos posibles; sin embargo, haremos hincapié en las descripciones que la vinculen con los pilares de esta investigación (la identidad, los cubanoamericanos y la traducción) y la estudiaremos en relación con ellos, porque es un concepto de tal envergadura y con tantas implicaciones per se que nos apartaríamos de los temas principales que nos ocupan.

T. S. Eliot en su ensayo *La unidad de la cultura europea* (2003/1962) utiliza en distintos momentos las siguientes sentencias para referirse a la cultura:

- "el producto de un conjunto de actividades más o menos armónicos, cada una de las cuales se ejerce por ella misma" (38)[18];
- "algo que hay que aspirar[19] conscientemente en los asuntos humanos" (41);
- "un refinamiento de los modales, o *urbanidad* y civismo" (43);
- "el estudio y [...] la acumulación de saberes del pasado" (43);
- "un interés en ideas abstractas y cierta habilidad para manejarlas" (43);
- "todas estas cosas [las cuatro últimas que se acaban de relacionar] al mismo tiempo" (43);
- "aquello que hace que la vida merezca la pena ser vivida" (50);
- "en esencia, la encarnación, por así decirlo de la religión de un pueblo" (51);
- "todo el modo de vida de un pueblo, del nacimiento a la tumba, desde la mañana hasta la noche incluso durante el sueño" (55);
- "incluye todos los intereses y actividades característicos de un pueblo" (55);

[18] Entre paréntesis el número de página en la que aparecen respectivamente las citas en las obras referidas.

[19] La sintaxis se reproduce tal cual que aparece en el texto citado.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

- de acuerdo con la antropología "el modo de vida de un determinado pueblo que vive reunido en un mismo sitio. Esa cultura se manifiesta en sus artes, su sistema social, sus hábitos y costumbres, su religión. Pero, la combinación de estos elementos no constituye la cultura, [...] la cultura es algo más que la unión de las artes, costumbres y creencias religiosas" (183).

Sartori (2001) se concentra en qué no es y qué es la cultura para el multiculturalismo. Así, en este contexto, cultura:

- no es "la 'cultura culta', la cultura en la acepción docta de la palabra" (69);
- tampoco "el conjunto de modelos de comportamiento, [...]"(69);
- "puede ser una identidad lingüística (por ejemplo, la lengua que nos constituye como nación), una identidad religiosa, una identidad étnica, y para las feministas una identidad sexual sin más, además de 'tradición cultural' en los significados habituales de este término (por ejemplo, la tradición hebraica, la tradición occidental, la tradición islámica, o bien las costumbres de unos determinados pueblos" (70).

Harris (2000), cuya opinión personal es que "una cultura es el modo socialmente aprendido de vida que se encuentra en las sociedades humanas y que abarca todos los aspectos de la vida social, incluidos el pensamiento y el comportamiento" (2000: 17), refleja varias posturas diferentes extraídas de la antropología, tras establecer qué no es la cultura en ese ámbito:

- "no es lo que se obtiene estudiando a Shakespeare, escuchando música clásica o asistiendo a clases de historia del arte" (17);
- "consiste en los valores, motivaciones, normas y contenidos ético-morales dominantes en un sistema social" (17);
- "abarca no sólo los valores y las ideas, sino todo el conjunto de instituciones por las que se rigen los hombres" (17);

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

- "consiste exclusivamente en los modos de pensamiento y comportamiento aprendidos" (17);
- "otros atribuyen mayor importancia a las influencias genéticas en el repertorio de los rasgos culturales" (17);
- "consiste exclusivamente en pensamientos e ideas" (17);
- "consta tanto los pensamientos e ideas como de las actividades anejas a los mismos" (17).

Nos acercamos a las propuestas de la antropología, dado que esta ciencia estudia la realidad humana (DRAE) y la cultura es resultado de esa realidad. Al hacerlo es obligado mencionar a autores que sentaron las bases de la antropología cultural desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, desde el evolucionismo, Tylor considera la cultura sinónimo de civilización, "aquel complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad" (1975/1871: 29).

Malinowski distingue cultura de civilización y, en cuanto funcionalista, considera que "incluye los artefactos, bienes, procedimientos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados" (1975/1931: 85); más adelante específica: "es una unidad bien organizada que se divide en dos aspectos fundamentales: una masa de artefactos y un sistema de costumbres, […]" (1975/1931: 89).

Pérez Tapias (1995: 20), sobre la base de la etnografía, la describe como "ese complejo total que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre y otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad. La cultura es, pues, propia del hombre y *mediadora de todas sus manifestaciones,* […]".

La afirmación de la académica ruso-española Lvóvskaya, sobre la naturaleza de los factores que intervienen en la actividad traductora, según la cual "todos los factores […] tienen naturaleza cognitivo-cultural" (1997: 66) se puede aplicar grosso modo a la interpretación de la multiplicidad de aspectos que son calificados como cultura. En nuestra opinión, no se pueden considerar cultura rasgos que son producto de la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

evolución física humana, pero sí el uso y la interpretación que se haga de ellos (comportamientos sexuales, marcas corporales como los tatuajes). En nuestra opinión y partir de los estudios analizados, cultura es el conjunto de ideas, hábitos, instrumentos y costumbres de comunidades humanas que dirige y expresa la conducta individual y grupal como resultado de las vivencias personales, los descubrimientos técnicos, la evolución social y las relaciones intra e intergrupales.

Por identidad cultural entendemos el acopio de elementos culturales de cada individuo; la cristalización de la cultura en la vida del individuo y en la trayectoria del grupo; la "personalización" de la cultura. Dado que, según Malinowski (1975/1931: 85) "todas las líneas de investigación relativas a las actividades humanas, los agrupamientos humanos y las ideas y creencias humanas se fertilizan unas a otras en el estudio de la cultura", es de entender que al haber hablado de otros tipos de identidad se haya mencionado a la cultural: esta se relaciona en y con las otras de algún modo y, al mismo tiempo, se define a sí misma. Señalar qué no es la identidad cultural ayuda a saber qué es, del mismo modo que antes entendíamos que definir quién soy implica definir también quién no soy.

Si relacionamos la identidad cultural con las distintas categorías de identidad que ya definimos, nos encontramos, por ejemplo, que la identidad cultural no define la identidad sexual: cada cultura interpreta los roles sexuales de diferente modo y, además, la identidad sexual depende de la identidad del individuo, no de la colectiva. En contraste con la identidad racial, la identidad cultural se distingue de ésta, porque no está basada en rasgos biológicos; algunos de estos pueden, en casos, ser característicos de una identidad cultural (por ejemplo, la celta), pero en absoluto la definen como paradigma. Es en la comparación con las identidades étnica y nacional, donde la identidad cultural encuentra más vínculos, hasta el punto que a veces se utilizan aquellas en vez de ésta, cuando en realidad, implican condiciones distintas, a veces contrapuestas.

La identidad cultural se distingue de la identidad étnica en que los componentes biológicos no son esenciales en su configuración y en que los psicosociológicos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

adquieren un papel más relevante. Mientras la segunda se incluye en la antropología física, la primera lo hace en la cultural, sin limitarse sólo a la herencia recibida del grupo o grupos de los que se proceda, sino ampliándose con las relaciones que se establecen con otras culturas a lo largo de la trayectoria vital personal. Estas relaciones pueden modificar la identidad cultural propia, lo que no sucede con la identidad étnica del individuo, que si bien puede ser híbrida, no puede mutar por el contacto con otras etnias.

En lo que se refiere a la identidad nacional, de acuerdo con Bravo Utrera (2005) podemos comprender la identidad nacional y la cultural "como dos entes intercomunicados pero no necesariamente coincidentes en el espacio"; de hecho, la identidad cultural no está limitada por espacios geográficos, no se asienta en un lugar determinado y exclusivo, ni lo procura. No se adscribe ni individual, ni colectivamente a una ideología, un Estado o un régimen, sino que pertenece al ciudadano concreto: es en este punto donde la identidad cultural rebasa, supera a la nacional. Es más, el concepto de identidad nacional ya no sirve para definir a ciertas comunidades que se atienen más y mejor a la definición como identidades culturales, como comprobaremos en el caso cubanoamericano. Esto se debe a lo que explica Sartori (2001: 45-46):

> […] hoy el Estado-nación está siendo vaciado en una doble dirección: en lo más pequeño y en lo más grande, en lo local y también en lo supranacional. […] cuanto más se debilita la "comunidad nacional", tanto más debemos buscar o reencontrar una comunidad. O dicho de otra manera: cada vez que una superestructura (la nación, el imperio u otra) se disgrega, nos volvemos inevitablemente a la infraestructura primordial que los griegos llamaban *koinonía* y reaparece la necesidad de reencontrar una *Gemeinschaft,* un vínculo que "sentimos" y que –como decía antes– nos vincula y nos une.

Esa primera comunidad esencial a la que se acude puede ser en un sentido más amplio y general, la identidad cultural, por su vocación integradora; y en un sentido más limitado y específico, la familia, que, recordemos, es el principal trasmisor de cultura (Eliot, 2003/1962: 72) y que en la comunidad hispana es el primer y más valorado vínculo entre individuos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Ello no significa que la identidad cultural tienda a la estabilidad: en todo momento puede recibir influencias externas que provoquen reconsideraciones de su esencia misma; por lo tanto, es heterogénea, y, con ello, no excluyente, ya que se pueden establecer relaciones con varias culturas, tanto de forma simultánea como consecutiva hasta el punto de que una sola cultura puede no ser suficiente para el individuo o la comunidad y estos tengan que explicarse como biculturales o multiculturales.

En el momento de aludir a identidades resultado de relaciones entre varias culturas, es del todo necesario hacer referencia a Fernando Ortiz y a los fenómenos culturales a los que se refiere en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* En este trabajo, presenta por primera vez el término *transculturación* para que sustituya a "aculturación" (1991/1963: 81). Este último se venía utilizando para referirse al "proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género" (ibíd.). Para el estudioso cubano, las relaciones entre las numerosas culturas presentes en Cuba en un periodo relativamente corto de cuatro siglos rebasan esa transición; la trascienden al tiempo que se sintetizan, mientras influyen en la configuración social, étnica, antropológica y cultural de la Isla. Entiende que:

> [...] el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation,* sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación,* y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación.*

Estos términos ayudan a explicar cómo se ha conformado la identidad cultural no sólo de los cubanos, sino también de los cubanoamericanos: la transculturación que dio lugar a la cultura cubana transciende las fronteras geográficas de la Isla y continúa en el continente más próximo: América.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

1.2.2. Las identidades culturales cubanoamericanas

De acuerdo con el último censo publicado de EEUU (Ramírez, 2004), en este país viven 35.305.818 hispanos, lo que supone uno 12,5% de la población total. El informe *We the People: Hispanics in the United States* publicado por el US Census Bureau (Departamento de Comercio), equipara los términos *Hispanic* y *Latino* y los define como "a person of Mexican, Puerto Rican, Cuban, South or Central American, or other Spanish culture or origin regardless of race" (Ramírez, 2004: 1).

Según Stavans (Marx, Escobar Ulloa, 2004), "estamos en un momento de 'pan-latinización', una época en la que la identidad hispánica es presentada ya no como una serie de herencias nacionales divergentes sino como una aglomeración de partes". Aún así, existen dos corrientes que discrepan bien en igualar *hispano* con *latino*, bien en agrupar a todos los hispanos de EEUU en un mismo conjunto.

Para los miembros de la primera, por ejemplo Stavans (1995: 27), hispanos son aquellos que proceden de un país hispano y que luego se trasladaron a EEUU, y latinos, los norteamericanos que descienden de esos hispanos. Para los de la segunda, es tanta la heterogeneidad cultural, religiosa, social, política y étnica que puede abarcar el concepto *hispano* o *latino* que éstos se convierten en términos que conducen realmente al "impulso aplanador de la etnicidad" (Pérez Firmat, 2000b: 142). Lo cierto es que conforman un grupo cultural que interviene en los fenómenos demográficos, sociales, económicos y políticos de Estados Unidos, sin bien ello no es óbice para señalar que el único elemento que los pueda unir a todos es su hispanidad, que es el resultado cultural de proceder de países que formaron parte del Imperio español en América, lo que, al tiempo, conlleva que el español haya sido o sea parte fundamental de su identidad lingüística y cultural.

Rasco (1987: 19) define la hispanidad como "comunidad de ideales y estilo de vida similar que tienen los pueblos de origen hispánico" y distingue entre la hispanidad material, es decir:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> [...] la que forma parte con sus valores específicos de las diversas nacionalidades hispanoamericanas. Así el lenguaje, la religión, la economía, la política al estilo hispánico, se inserta[20] en el cuerpo nacional de cualquier país de igual forma que la tierra, el mar o el paisaje forman parte del espíritu nacional. (ibíd.)

La hispanidad formal, "que articula, que armoniza los demás factores, dejando su huella impresa en el perfil nacional en razón de la jerarquización que impone su mayor influencia cultural". En definitiva, "la hispanidad viene siendo una **virtud comunitaria multinacional**" (ibíd.).

Mexicanos, puertorriqueños o cubanos han llegado a Estados Unidos en diferentes tiempos y de distintos modos y por diferentes motivos, y se han integrado con mayor o menor facilidad, con más o menos impedimentos, pero no se puede negar que conforman parte de un todo en el conglomerado social y cultural estadounidense.

En la presencia de los hispanos en Estados Unidos se conjugan dos fenómenos sociológicos y culturales diferenciados: por un lado, al *melting pot* norteamericano y, por otro, al mestizaje hispano. Ambos se encuentran en el desarrollo y la génesis de las sociedades y culturas al Norte y al Sur del Río Grande, respectivamente, hasta desembocar en el multiculturalismo y el hibridismo que configuran y hacen posible hoy la sociedad estadounidense en general y la identidad cultural cubanoamericana. Veamos como ha tenido lugar este fenómeno.

Desde su configuración como nación independiente de Inglaterra y su posterior desarrollo demográfico y social, Estados Unidos ha recibido inmigrantes procedentes de múltiples culturas del resto de continentes y permitido en gran medida la continuidad de sus tradiciones, siempre y cuando se respetara el orden político, social y económico predominante. Así sucedió a principios del siglo XX cuando, en un periodo no superior a treinta años, EEUU recibió a unos dieciocho millones de inmigrantes procedentes

[20] La concordancia se reproduce tal cual aparece en el texto citado.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

sobre todo, de Europa[21]. En ese contexto, surgió el concepto *melting pot*, título de una obra de teatro de Israel Zangwill (judío procedente de Inglaterra) cuyo tema principal, según Booth (1998), era la promesa de que todos los inmigrantes podían convertirse en estadounidenses en una unión forjada en un crisol de democracia, libertad y responsabilidad civil.

Como cita Moreno (2002: 7), Glazer y Moyniham (1963) "cuestionaron el concepto de *melting pot* estadounidense, el cual reflejaba una visión de grupo hegemónico blanco, anglosajón y protestante" (Moreno, 2002: 7). A partir de entonces se comienza a definir a la sociedad de EEUU como un *salad bowl*, es decir, como una mezcla de varios grupos de inmigrantes que conservan sus características individuales: los inmigrantes se mezclan pero conservan sus identidades. Al mismo tiempo, a partir de la descolonización, se produjeron cambios sociales, culturales y demográficos que obligaron a replantear la definición y configuración de las sociedades occidentales. Surge así el multiculturalismo, como una respuesta a los debates sociales en torno a los derechos de las minorías o los grupos en desventaja. Así lo considera, por ejemplo, Akkari (2002: 45): "Ce mouvement politique de base a été organisé autour de la nécessité d'une égalité des droits de tous les citoyens".

El multiculturalismo se ha convertido para distintas ideologías en una política de reconocimiento, como recuerda Taylor (1993). Sin embargo, para nosotros, el multiculturalismo no es sino la descripción de un hecho palpable y evidente en la transformación de las sociedades modernas. Kincheloe y Steinberg (1999) definen de modo diferente esta nueva situación (el multiculturalismo conservador o monoculturalismo, el multiculturalismo liberal, el multiculturalismo pluralista, el multiculturalismo esencialista de izquierdas, el multiculturalismo teórico), pero sobre todo destacamos de su trabajo la afirmación de que cualquiera de esas respuestas no afectan la realidad:

[21] Según el Censo del gobierno de EEUU (Gibson y Lennon, 1999), en 1930 había en ese país 14.204.149 habitantes nacidos fuera de sus fronteras, de los cuales 11.784.000 procedían de Europa.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> [...] no admite elección el hecho de creer o no creer en el concepto de multiculturalismo. Según nuestro punto de vista, el multiculturalismo no es algo en lo que uno puede creer o estar de acuerdo, el multiculturalismo simplemente es. El multiculturalismo representa una condición del modo de vida occidental de fin de siglo: vivimos en una sociedad multicultural. Podemos responder a esta realidad de forma diferente, pero cualquiera que sea el modo que escojamos para hacerlo, la realidad permanecerá. (Kincheloe y Steinberg, 1999: 26)

Así, llegamos a una sociedad norteamericana en la que conviven de facto ciudadanos procedentes de diferentes culturas sin perder rasgos identitarios propios, como sucede con los miles de cubanos llegados desde hace más de dos siglos. La llegada de los hispanos cambia esta situación y hace que el hibridismo adquiera cada vez mayor preeminencia.

Aguirre (2002) ha inmortalizado en la novela *Gonzalo Guerrero* como el marinero español de dicho nombre inició el mestizaje en América. Este marinero español naufragó en 1511 frente a las costas de Yucatán y se casó con la maya Ix Chel Cam; con ella tuvo tres hijos que son considerados como los primeros mexicanos y el primer fruto étnico y cultural del contacto entre España y las Américas. Desde entonces y a lo largo de varios siglos, el gobierno español sobre los territorios de ultramar resulta ser una larga historia de mestizaje y transculturación, historia que ha sobrevivido a la perdida española de las colonias hasta el punto de superar los límites de Hispanoamérica y llegar al territorio en el que lo habitual, hasta ahora, no era la mezcla de culturas, sino la coexistencia pacífica en forma de *melting pot*, *salad bowl* o multiculturalismo. Hablamos de Estados Unidos y de cómo el hecho de que en los años 90 del siglo XX se produjera la segunda gran ola de emigración a EEUU protagonizada por ciudadanos procedentes del Hispanoamérica.[22]

[22] De los 19.767.316 ciudadanos residentes en EEUU y nacidos fuera de este país, procedían de Hispanoamérica 8.407.837 (Gibson y Lennon, 1999). Compárese estas cifras con las de principios del siglo XX ofrecidas en la nota previa.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

El mestizaje ya no se produce entre etnias, entre el hombre blanco procedente del Viejo Continente y las mayas, incas, aztecas, o entre negros y chinos o entre españoles y criollas en Cuba. Así llega a ser un hecho real la identidad cultural cubanoamericana. Esta no es sólo fruto de esa "costumbre" hispana de mezclarse con aquello que lo acoge (el mestizaje), sino también de la circunstancia estadounidense de aceptar lo procedente de fuera sobre la base de la democracia, los derechos cívicos y la libertad (el multiculturalismo).

Esta combinación y la histórica tradición de relaciones y conocimiento habitual entre hispanos y norteamericanos, que previamente hemos descrito desde los vínculos cubano-estadounidenses, han servido para que los hispanos desarrollen todos sus potenciales en el país de acogida; en términos postcoloniales, la periferia se ha desplazado al centro, el potencial colonizado se ha introducido en el interior del colonizador y se ha expandido.

Ahora bien, hay que dejar claro que el de origen cubano se distingue de los demás grupos hispanos, porque sus "tasas de empleo, ingresos familiares y autoempleo se acercan a los promedios estadounidenses" (Portes y Truelove, 1988: 35). Ello se debe a varias razones: proceden de un país comunista, por lo que fueron acogidos como refugiados políticos y recibieron importantes ayudas gubernamentales; las relaciones entre ambos países, como hemos visto, antes de la llegada al poder de Fidel Castro eran más de igualdad que de superioridad e inferioridad; la mayoría de los inmigrantes cubanos contaban con una sólida preparación académica y gran experiencia profesional, porque pertenecieron en un principio a las clases media y alta, que fueron creando un contexto de integración favorable (Portes y Truelove, ibíd.: 38). De hecho, "el grupo cubano es frecuentemente considerado como el prototipo moderno de inmigrante con éxito económico, ejemplo de que el sueño americano de movilidad vertical ascendente y prosperidad económica continúa vivo y existente sobre los inmigrantes de hoy" (Pérez, 1988: 309).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

A su vez, en el seno de los cubanoamericanos hay que distinguir entre los *aculturados*[23] y los *transculturizados*. Los primeros son exiliados en los que el sustrato *Cuba* es amplio, real y que, por tanto, sólo tienen que recurrir a la memoria para revivir su perfil cubano hasta el punto de, a veces, aferrarse a ese recuerdo aunque produzca desarraigo y éste, a su vez, dolor. Decimos "a veces", porque, en realidad, la Isla en cuanto que memoria es historia, pasado. En el presente, se ha sabido comenzar una nueva vida lejos de su lugar de origen y adaptarse a Estados Unidos social, lingüística y culturalmente. El resultado es que en unas ocasiones se está más cerca del aquí y del ahora, EEUU, y en otras del allá, de Cuba y el ayer; se sienten de aquí *y* de allá –con las dudas y problemas existenciales que ello conlleva y que se reflejan, entre otras, en la literatura–. El *a veces* y la *y* son fundamentales, porque señalan y demuestran que son una mezcla, un híbrido de culturas: pertenecen a Cuba, porque se han criado en un entorno familiar cubano que reconocen y hacen suyo, y a EEUU, porque la Isla ya no es su destino final, su vida ahí se ha detenido.

Por otro lado, tenemos a los *transculturizados*. Óscar Hijuelos, como veremos, es un excelente ejemplo. Su vida no ha comenzado en Cuba, sino en EEUU; Cuba es la herencia familiar de tal importancia que en su identidad cultural no se pueden separar la realidad personal norteamericana y el patrimonio familiar cubano. Afirma: "I consider myself a New York writer of Cuban parentage, [...]" (Fein, 1993). Por lo tanto, se tiene que recurrir a la imaginación o las historias oídas o leídas para rememorar vidas, acontecimientos y lugares que no conocen de primera mano. Esto no impide que estas vidas, acontecimientos y lugares no les pertenezcan; lo hacen, porque su presente es producto directo de lo que ellos viven (los nacidos en EEUU o llegados de muy niños) y de lo que vivieron sus padres y abuelos.

Se podría afirmar que aquellos (los aculturados) aprovechan las ventajas de convivencia que ofrece el multiculturalismo, mientras que los segundos (los transculturizados) encarnan la máxima expresión del hibridismo, sin dejar por ello unos

[23] Ambos términos se utilizan adaptando las definiciones de *aculturación* y *transculturación* de Ortiz que ya hemos visto.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

y otros de ser en parte cubanos y en parte estadounidenses, porque, sin quererlo o no, no pueden evitar las influencias del pasado y del presente.

Como se ve, en la configuración de la biculturalidad[24] cubanoamericana intervienen elementos sincrónicos y diacrónicos, vividos, recordados o imaginados que hacen imposible establecer las fronteras de qué es cubanoamericano y de qué no lo es, porque no se puede delimitar los caminos por los que ha de transcurrir una cultura, ni frenar el hecho de que, a partir de la conjunción de identidades, surjan nuevas culturas.

Tampoco se puede reducir el espacio al que pertenecen los cubanoamericanos a un único lugar geográfico (ciudad), porque sus vidas no se pueden entender sin las influencias venidas de más allá de los ámbitos geográficos en los que transcurre su día a día. No existe una relación fundamental entre la identidad cubanoamericana ni tampoco un espacio definido que otorgue protagonismo a lo territorial, como sucede en la definición de identidades (Moreno, 2002), como la nacional, ya que, en cuanto que cultural, no tiene porque existir presencia física en un único territorio.

En consecuencia, resulta más apropiado hablar de un "espacio sociopsicológico de pertenencia" (Bravo Utrera, 2004: 137), en el que se conjugan dos lugares geográficos (en este caso, Cuba y EEUU) que "se comunican e influyen en una conceptualización diferente plasmada en la obra literaria, [...]. El espacio sociopsicológico de pertenencia se ve sometido a la interacción de lo dejado atrás y lo adquirido en la emigración" (Bravo Utrera, ibíd.). Es una cuestión de influencias entre dónde se vive, dónde se ha vivido más y de dónde se procede y qué lugar ha influido más en la personalidad (mencionemos de nuevo la secuencia "soy X y soy de Z, pero nací en Y, me crie en V y

[24] Como hemos definido, la cultura es un gran conjunto de elementos de distinta naturaleza que dirige y expresa las conductas individuales y grupales. A partir de los trabajos de Pinxten (1997) y Pinxten y Verstraete (2005), encontramos un nuevo concepto (culturalidad), que definimos con la ayuda de estos académicos, pero con matices diferentes. No creemos que pueda sustituir al de cultura, sino que es un derivado para referirse a la proporción de cultura personal y grupal que incluye procesos (no todos) de la cultura y que se manifiesta de diferente modo en la identidad cultural de cada uno. La biculturalidad, por su parte, es un único lugar en el que se conjugan elementos de dos culturas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

mi familia es de U"). Bravo Utrera (ibíd.) cita el ejemplo de Pilar, una de las protagonistas de *Soñar en cubano* de Cristina García, quien expone con claridad su espacio sociopsicológico, cuando dice: "Ahora sé que es allí [Nueva York] adonde pertenezco (y no *en vez* de a Cuba, sino *más* que a Cuba)" (García, 1998: 311). Sin embargo, no es fácil arribar a esta definición, porque es el resultado de la confrontación entre el aquí y el allí, el antes y el ahora, la memoria o la imaginación y la realidad circundante.

Como ya explicamos, aunque no se puede habitar físicamente en dos espacios geográficos al mismo tiempo (otra cosa es el espacio sociopsicológico de pertenencia), sin embargo, dos o más lenguas sí pueden convivir en una identidad. En el caso cubanoamericano, en el que la identidad resulta de la conjunción de culturas con idiomas distintos, el bilingüismo y el multilingüismo son fenómenos que pueden, de hecho lo hacen, ser la característica más representativa de una identidad, no por el rasgo diferencial de que no sea monolingüe, sino porque, siempre, "es vocación de la lengua seguir siendo el eje de la identidad cultural, y la diversidad lingüística el eje de toda diversidad" (Maalouf, 1999: 162). Esto se debe a que la identidad, el ser humano, cuenta con la lengua como instrumento fundamental (otros serían las artes como la música, la danza, la pintura, etc., pero estas no tienen tanto alcance y repercusión) para demostrar que existe, para hacerse sentir, para expresarse, y dado que los cubanoamericanos son un híbrido de dos culturas de lenguas diferentes, tiene fundamento que sean también un híbrido lingüístico, es decir, que se muevan entre el inglés y el español o en ambos al mismo tiempo.

Aunque, en general, entre los cubanoamericanos existe "una actitud muy positiva hacia el bilingüismo inglés/español, quizás, como una de las formas más evidentes de expresar su nueva identidad cubanoamericana" (Gregori y Valdés, 2001), también se dan diferentes proporciones de híbridez "como demostración de la asimilación cultural de la nueva generación a la sociedad angloamericana. Sin embargo, en el caso de los cubanoamericanos, este desplazamiento hacia el inglés no representa un abandono de la lengua española, pues tampoco existe un rechazo hacia su uso" (ibíd.). Así, mientras que los aculturados pueden saltar de un idioma a otro con naturalidad o mezclarlos en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

igual proporción, los que han asimilado la cultura norteamericana recurren al español básicamente para nombrar las marcas de identidad[25] cubanas, que, en inglés, perderían valor cultural.

Estos dos grupos muestran estadios diferentes de las relaciones entre culturas, lo cual demuestra que la identidad cultural nace como la conciencia compartida de una comunidad a partir de las experiencias culturales de sus miembros, lo que no significa que todos ellos tengan que compartir absolutamente las mismas imágenes, estereotipos, lugares, pasado, presente o futuro, porque "tampoco 'identidad' es lo mismo que 'idéntico', de 'uno', 'único', 'igual' o 'uniforme'" (Ainsa, 1996: 100). Recordemos lo que Maalouf dice de sí mismo (1999: 31):

> [...] con cada ser humano tengo en común algunas pertenencias, pero no hay en el mundo nadie que las comparta todas, ni siquiera que comparta muchas de ellas; de las decenas de criterios que podría enumerar, bastaría con unos cuantos para establecer con claridad mi identidad específica, que es distinta de la de cualquier otra persona, incluso de la de mi propio hijo o de la de mi padre.

Hasta el momento hemos utilizado el término *cubanoamericano*, pero también se utilizan los siguientes: cubano americano, cubano-americano, cubanoestadounidenses, cubano-estadounidense, cubanamericanos, anglocubanos, cubanonorteamericano, cubano-norteamericano, norteamericano-cubano. Cada uno conlleva diferentes sentimientos e implicaciones con las dos culturas que conforman una identidad bicultural, sin embargo en todas ellas se señala el vínculo con Cuba.

Pérez Firmat (2000a: 14) consideró, en su momento, que "[…] la rayita que une (y separa) los dos gentilicios, ese puente que también es pantano, marca el lugar de contacto y contagio entre las dos culturas. Invisible en español, la rayita no pierde su

---

[25] Éstas son "las marcas socioculturales en la escritura literaria, […] desde las perspectiva psicológica social y antropológica como formas concretas en las que se dibuja un espacio sociopsicológico de pertenencia de cada identidad específica" (Bravo Utrera, 2004: 160). Más adelante profundizaremos en su definición y análisis.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

potencia hibridizante; [...]". Nosotros consideramos que la raya separa más que une, es un recordatorio de que esa identidad procede de dos culturas distintas; preferimos el término sin rayita, porque se ha llegado a un punto de hibridación en el que no es posible deslindar las influencias de una y otra cultura. Utilizar *cubanoamericano* en vez de *cubanonorteamericano* o *cubanoestadounidense* se debe a un criterio cultural: ser americano es más que ser estadounidense o norteamericano (de EEUU y Canadá, en realidad), es pertenecer a una historia común iniciada hace más de quinientos años y que se extiende desde Alaska hasta Tierra de Fuego. Es también el término más utilizado en la literatura especializada, aunque no existe un acuerdo absoluto entre los autores. Araújo (2000: 95-96) señala que Rodríguez-Luis siempre utiliza el término con raya para señalar el lugar equidistante que la literatura cubanoamericana ocupa entre la literatura cubana y la estadounidense, mientras que Eliana Rivero alterna entre literatura cubanoamericana y cubano-americana, porque la existencia de ambos términos rubrica el proceso continuo de autorreconocimiento, aunque utiliza el último para destacar su dualidad. No es una excepción que la identidad cubanoamericana se defina y clasifique en función y en relación directa con la literatura. El hecho de que los principales estudios que se han referido a los distintos tipos de cubanoamericanos se hayan realizado a partir de trabajos sobre literatura, nos ha llevado a continuar y ampliar nuestro análisis también en apartados relacionados con la literatura.

Regresando a la definición de cubanoamericano, hemos de decir que *americano* no es la única parte de la identidad que señala la continua evolución y las infinitas influencias de las culturas sobre la identidad del individuo, puesto que lo cubano también es fruto de esa evolución continua y de esas influencias infinitas.

Cuba había resultado y resulta de un crisol de culturas, de identidades que han atravesado continuos procesos de transculturización: taínos, africanos, chinos, españoles (canarios, gallegos, asturianos, catalanes), ingleses, norteamericanos, rusos, árabes, por lo que se puede confirmar que "la definición de lo cubano no es transparente" (Fernández, 1998: 159) y, por ende, el "sujeto híbrido se ha convertido en el sujeto puro de la cubanía" (ibíd.: 162). Ambas afirmaciones son válidas para el individuo cubanoamericano, ya que él mismo es una transculturación más de lo cubano. *Lo*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cubano, *la cubanía*, *la cubanidad*, *cubanity* o *cubaness* es el cordón umbilical por el que los cubanoamericanos se unen culturalmente a la Isla y lo que permite que aún puedan ser definidos como cubanos y así "survive as a distinct community in the United States" (García, M. C., ibíd.: 83), siendo tal vez ya ciudadanos estadounidenses, lo que demuestra que la suya es una identidad cultural, no nacional, que no se ciñe a una espacio geográfico determinado y a una nación definida. Por esta misma razón, entre los términos anteriores (*lo cubano, cubanía, cubanidad*) preferimos *lo cubano* porque seguimos a Bravo Utrera (2005), quien explica y recuerda que *cubanía* y *cubanidad* son "denominaciones lastradas por el sentido dado a la primera en el uso político y la ampulosa retórica del uso político excluyente de la segunda", porque "hablar de *lo cubano* nos permite un mayor espacio de actuación" (ibíd.), porque lo que define más que nada a los cubanoamericanos "es justamente la identidad cultural de lo cubano desde cualquier rincón y en cualquier lengua en que se manifieste" (ibíd.), como comprobaremos, primero, en el estudio de los textos literarios cubanoamericanos en inglés, en concreto, en *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* de Óscar Hijuelos, y, después y principalmente, en cómo la traducción de este texto demuestra la identidad bicultural, híbrida, y también traducida, de los cubanoamericanos.

* * *

En las anteriores consideraciones, no se han relacionado hechos fundamentales de la historia del siglo XX, como la Crisis de los Misiles de mayo de 1960, o el posterior enfrentamiento político de Cuba y Estados Unidos a causa del alineamiento cubano con el bloque comunista durante la Guerra Fría: habíamos señalado que trataríamos lo que fuera fundamental para nuestra investigación. A lo largo de las etapas presentadas, hemos podido comprobar cómo los vínculos entre Cuba y Estados Unidos se han producido por razones comerciales, políticas, militares y económicas que se han acompañado de desplazamientos migratorios en uno y otro sentido, aunque en diferentes proporciones. El movimiento desde la Isla hacia el Norte marcó el comienzo de la historia común en el siglo XVI y lo ha marcado en las últimas cuatro décadas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Este período no interesa para este trabajo por sus características políticas, por lo cual éstas no han sido mencionadas, sino por las emigraciones a las que ha obligado y por sus consecuentes transformaciones sociales y culturales, que han provocado que la cultura cubana se convierta en *texto origen* de una nueva identidad cultural fuera de su marco geográfico habitual, identidad cultural que se expresará, entre otras obras, a través de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* de Óscar Hijuelos y de su traducción literaria.

Hemos comprendido al estudiar la figura de José Martí y al analizar el nacimiento de la nación cubana, cómo ésta última desde sus albores ha cristalizado flujos e influencias culturales de distinto origen. De este modo comprendemos que, aunque los cubanos se encuentren en un momento histórico y político diferente al de Martí –ya no son visitantes, sino residentes permanentes (García, M. C., 1995: 108)–, hayan creado, en relativo poco tiempo (menos de medio siglo) y con cierta facilidad (no han sucedido enfrentamientos sociales y culturales graves), una comunidad de rasgos propios que ha cambiado a la propia sociedad estadounidense: no hay más que observar la transformación social, cultural, económica y política del estado de Florida, en general, pues en él se decidieron las elecciones presidenciales del año 2000; y de la ciudad de Miami, en particular, que ha dejado de ser área de retiro para jubilados y vacaciones para jóvenes para convertirse en la capital económica que une el norte con el sur de América (continente).

Más que todo, sin embargo, la comunidad cubana en Estados Unidos, entre otros grupos de origen hispano, destaca porque, sin perder componentes esenciales de su cultura de partida, ha añadido a ésta elementos de la cultura de acogida para así dar lugar a una identidad cultural nueva, la cubanoamericana.

Como la identidad cultural es un acopio de elementos diversos y un resultado de influencias que puede, de hecho lo hace, variar en el individuo y en el colectivo, los cubanoamericanos son individuos en los que han influido e influyen la cultura cubana y la estadounidense, de modo que ambas culturas conforman, de distintos modos y en proporciones diferentes, su esencia misma. Todos son diferentes pero iguales a un

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

tiempo, iguales al tener a Cuba y su cultura como referencia siempre presente: presente en lo personal, en lo laboral, en lo psicológico, en lo social y en lo literario.

La cubanoamericana es una identidad bicultural en realidad, en cuanto que no se puede adscribir en exclusiva a ninguna de las dos culturas que la configuran. Los dos factores (culturas) que intervienen en esta operación cultural de hibridismo se encuentran en el estadio final, pero éste no depende solo de uno: tiene en sí contenidos a los dos.

En ello encontramos la esencia misma del texto traducido: éste no es el texto origen del que parte ni es un texto inmune al contexto en el que se crea. Para M. C. García (1995: 97), "preserving cubanidad then resulted in both the adaptation and invention of tradition". Es decir, la cubanidad cambia el pasado y crea un futuro nuevo en el que deja de ser cubanidad y se recibe la influencia del contexto norteamericano para, así, convertirse en cubanoamericanismo. Como en la traducción, proceso mediante el cual un texto origen se convierte en interacción con el contexto en el que se realiza en un nuevo texto, texto que en su esencia conserva el estilo y los significados del otro. No cabe duda entonces de que los cubanoamericanos son seres traducidos: en realidad, todos los somos, porque como afirma Paz (1980: 9): "Aprender a hablar es aprender a traducir; [...] y la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil" [del hijo que le pregunta a su madre por el significado de una palabra]. Su identidad bicultural es el resultado de dos textos origen (el cubano y el norteamericano), que a su vez proceden de la conjunción de anteriores y múltiples textos origen. Son parte de una serie de "traducciones" que empiezan en un texto origen que no es sino el nacimiento de las relaciones humanas y que se perpetuarán para siempre en el futuro, como ha sucedido con los textos escritos desde la Antigüedad y cómo ocurrirá con los que quedan por escribir y traducir. Aunque el texto origen mayor sea el nacimiento de dos naciones coloniales –Cuba y EEUU– y su tránsito hacia el postcolonialismo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

CAPÍTULO 2

ÓSCAR HIJUELOS: ESCRITOR

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

2.1. INTRODUCCIÓN

En artículos, entrevistas y capítulos de libros dedicados a Óscar Hijuelos –no tantos como cabría esperar a tenor de los premios y becas recibidos y del alcance editorial, de crítica y de público de sus novelas–, se sitúa a este autor a la cabeza de los escritores cubanoamericanos de EEUU. Algunas de las afirmaciones que así lo ubican son las siguientes: "Óscar Hijuelos[26] is the most well known and highly regarded Cuban American writer" (Alonso Gallo, Ochoa Fernández, 2004: 67); "The Cuban American author Oscar Hijuelos rose to become one of the United States's most important Hispanic writers" (Jaimes, 2004: 653); "Sin duda el escritor cubanoamericano más leído en Estados Unidos es Oscar Hijuelos" (Pérez Firmat, 2000a: 151).

Haber recibido el Premio Pulitzer en 1990 por la novela *The Mambo Kings Play Songs of Love,* con la cual también fue finalista del *National Book Award* y del *National Book Critics Circle Award* en 1989, sin duda, lo coloca en una situación de privilegio respecto a la crítica y a la repercusión editorial, pero no garantiza que sus trabajos sean interpretados y considerados de acuerdo con su verdadero valor cultural y literario. Por ejemplo, la mencionada obra (un trabajo de cuidado lenguaje sobre el poder evocador de la memoria y la búsqueda interior de la identidad personal sobre la base de la complejidad del individuo y de sus circunstancias) ha sido calificada a veces como un relato estereotipado sobre la inmigración cubana en Nueva York a mediados del siglo pasado, cuando en realidad no lo es en la medida en que se le atribuye, tal y como el autor defiende: "This is not an inmigrant novel, though it might seem like it" (Watrous, 1989). El propio Hijuelos reconoce:

---

[26] La escritura del nombre de Hijuelos, Óscar, con o sin acento gráfico varía según los autores y los textos: la grafía también demuestra la ambivalencia de su identidad repartida entre dos lenguas y dos culturas; nosotros optaremos por la forma con tilde.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> La mayoría de los reseñistas, me entristece aceptarlo, no entendieron *The Mambo Kings*. De las cincuenta críticas aparecidas, dos o tres en realidad, hablan del libro. Tengo una que comienza "As good as Cuchifritos, as tasty as Arroz con Pollo…", […]. Me siento orgulloso de ser el primer cubano-norteamericano en aparecer en la primera página pero el reseñista a mi gusto, no entendió nada. Habla de sociología, de la novela como "mosaico sobre la lucha de inmigrantes". Poco o nada de las emociones, del lenguaje. La gente quiere estereotipos, lo que es frustrante porque yo trabo mis frases, las pulo. (Stavans, 1993: 27)

Por otra parte, haber obtenido destacados premios y becas y ser analizado por la crítica más prestigiosa y leído por el grueso del público norteamericano parece que, además, lo aleja del grupo de autores latinos con los que se supone comparte orígenes personales y temas literarios. Algunas publicaciones que analizan y estudian la literatura cubanoamericana de los últimos veinte años pasan por alto la figura de Hijuelos como autor cubanoamericano y sus obras como reflejo de lo cubano en EEUU. Cabe preguntarse, entonces, en qué lugar literario se sitúa su creación realmente: para unos (los norteamericanos) representa los estereotipos propios de la cultura cubana, mientras que para otros (los cubanoamericanos) está demasiado cerca de "lo anglo" como para ser un verdadero cubanoamericano. La respuesta se hallará en el análisis de su vida, de sus obras y de los contextos en los que aquella y estas tienen lugar.

En muchos de los casos en los que sí se incluye la obra de Hijuelos como objeto de estudio junto con la de otros autores cubanoamericanos, los análisis se concentran únicamente en su obra más conocida, *The Mambo Kings Play Songs of Love*, sin incluir las anteriores y posteriores. Aunque nuestra investigación traductológica se vaya a centrar sólo en *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good*, creemos obligada la labor de estudiar y, al menos, comprender los temas y personajes de todas sus obras. Una novela no es material suficiente para conocer y comprender a un autor, sus repercusiones literarias y sus implicaciones culturales; para saber si hay continuidad en los temas y en el estilo, de forma que sus escritos configuren un todo que se englobe en un estilo literario y en un grupo de autores determinados; y para comprobar en qué

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

grado y formas las demás novelas pueden influir en la que se ha establecido como objeto de investigación.

Asimismo, es necesario conocer ciertos datos biográficos del autor por varios motivos:

- Para determinar en que medida su identidad cultural es cubana, norteamericana o cubanoamericana de acuerdo al momento histórico en el que su familia haya llegado a Estados Unidos, y a cómo se haya desarrollado su vida en Nueva York.
- Para averiguar las razones por las cuales escribe en inglés siempre con Cuba como tema de fondo e incluyendo palabras y expresiones en español, a veces, incluso, de forma incorrecta.

2.2. APUNTES BIOGRÁFICOS

El padre de Óscar Hijuelos, Pascual Hijuelos, nació en Jiguaní (Oriente, Cuba), de abuelo gallego llegado muy joven a la, en aquel momento, colonia española; a los quince años emigró a Nueva York y quedó prendado de la ciudad, pero regresó a la Isla y no retornó a la urbe hasta 1947, diecisiete años más tarde. Fue entonces cuando conoció a Magdalena Torrens, de Holguín (Oriente, Cuba) y cuyo padre, catalán, poeta, además de diplomático, se había establecido en la Isla en 1896. Él trabajó en el Hotel Biltmore durante treinta años y ella fue ama de casa. Óscar Hijuelos nació el 24 de agosto de 1951 en Nueva York; cuando tenía tres años, sus padres se establecieron en Cuba durante un tiempo (la última vez que estuvieron en la Isla, Hijuelos tenía cuatro años), pero, desilusionados, volvieron a Nueva York y se establecieron en el Bronx.

Cuando Óscar Hijuelos contaba con diecisiete años, su padre falleció, por lo que tuvo que comenzar a trabajar, sin dejar de estudiar. En 1975 obtiene el Bachelor of Arts en el City College de la City University of New York (CUNY) y un año después, en la misma institución, el Master of Arts. Tres de sus profesores fueron Susan Sontag, Joseph Heller y Donald Barthelme; de este último cuenta Hijuelos:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> Fue Barthelme quien me enseñó a leer. Una vez al revisar uno de mis textos, me llamó y dijo "Lee esto, y esto, y esto..." Me dio unas diez novelas y libros de cuentos. Yo no sabía quien era él, ni quien los autores que me daba... Se sintió atraído hacia mí y me dejé moldear. Me dio a Borges, a García Márquez, a Córtazar [...]. De haber tenido un maestro menos libresco, mi proceso se habría dilatado. La experiencia del Hijuelos-lector marcó a la del Hijuelos-escritor. [...] éste [Barthelme], al lado de John Barth, con su arte minimalista, fungió como puente entre mi generación en Estados Unidos y la literatura de América Latina, África del Sur y la de autores marginales como V. S. Naipaul o Czeslaw Milosz. (Stavans, 1993: 26)[27]

No se dedicó en exclusiva a la escritura como actividad profesional hasta 1984: trabajó como publicista en Transportation Display Inc. desde 1977 hasta 1984 (Jaimes, 2004: 653). Sin embargo, sus primeras publicaciones, aparecidas en *The Pushcart Prize III: The Best of Small Presses,* datan de finales de los años setenta (1978): "cosas vanguardistas que ahora detesto" (Stavans, 1993: 27). Una de ellas, "Columbus Discovering America", mereció ese mismo año una destacada cita de la editorial Puschcart Press. Recibió numerosas becas y ayudas, entre las que se encuentran las siguientes: *Oscar Cintas Fiction Writing Grant* (1978-79), *Breadloaf Writers Conference Scholarship* (1980), *Creative Artists Programs Service* (1982), *Ingram Merrill Foundation* (1983), *National Endowment for the Arts Fellowship* (1985), *American Academy in Rome Fellowship in Literature* (1985) y *Guggenheim Fellowship* (1990).

Los datos biográficos presentados permiten conocer dos aspectos principales de la vida de Hijuelos que influyen directamente en cómo y en sobre qué escribe: nace y se forma académicamente en Nueva York, pero su familia emigró (no se exilió) de Cuba hacia Estados Unidos en los años 40 del siglo XX.

---

[27]Los anteriores datos biográficos de este apartado se han tomado de esta entrevista.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Por un lado, el hecho de que no se criara y formara en Miami, por ejemplo, y no estuviera en contacto directo con el gran grueso de emigrantes y exiliados cubanos establecidos allí lo aleja en parte de la miríada de cubanos de primera, segunda o tercera generación en la Florida que siguen considerando a Cuba su país, en ocasiones todavía como parte íntima de su ser, y que miran a la Isla con enorme nostalgia. Estos sentimientos obviamente no son exclusivos de la comunidad cubana y cubanoamericana de Miami, pero no cabe duda de que esta ciudad es "más Cuba" que Nueva York por su clima, por su cercanía geográfica a la Isla, por el total de cubanos y sus descendientes que viven en ella y en el resto de la Florida y por la transformación hacia lo cubano que toda la zona ha experimentado por la presencia y activismo de aquellos, transformación que en Nueva York no se ha producido en tal grado.

Por otro, emigrar debido a causas, más que todo, económicas a EEUU desde Cuba en los años cuarenta, antes de la Revolución de 1959, como hemos visto en el capítulo precedente, no ofrecía ciertas garantías sociales, políticas y económicas de las que los exiliados cubanos sí han gozado a partir de las últimas décadas del siglo XX. Además, es importante resaltar que en aquellos momentos, lo hispano no tenía la repercusión y el reconocimiento que ha obtenido en Estados Unidos desde hace varios años. Para lograr la adaptación social y cultural se hacía necesaria una adaptación lingüística en la que el bilingüismo podía quedar a un lado: para vivir había que saber inglés, y el español no era necesario, ni admirado por la cultura de acogida.

No es de extrañar, entonces, que la madre de Hijuelos dejase de comunicarse en español con su hijo a medida de que éste le enseñaba a ella a hablar en inglés y que, por lo tanto, él acabara por olvidar la mayor parte de la lengua (Swaim, 1990) en la que comenzó a expresarse, aunque ello no signifique que la desterrase totalmente de su identidad cultural, primero, y de su creación literaria, más tarde. Ello explica por qué en sus novelas aparecen siempre ciertos vocablos y expresiones en español. La razón por la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cual en ocasiones algunos aparezcan transcritos en español de forma incorrecta[28], en nuestra opinión, se debe a varios factores, algunos relacionados con la traducción; por lo tanto, los argumentaremos en el momento de analizar y justificar la variante de traducción propuesta de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good.*

2.3. SUS OBRAS

Hasta la fecha Óscar Hijuelos ha publicado seis novelas, todas ellas traducidas al español, excepto *Mr Ives' Christmas,* la "menos" cubanoamericana; ésta no ha sido editada en España, y tampoco lo ha sido la última *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good,* origen y objeto de nuestro estudio, que en Estados Unidos sí ha sido traducida al español, por José Lucas Badué, y publicada por Rayo, editorial perteneciente a Harper Collins, la cual también edita el texto original en inglés.

2.3.1. Our House in the Last World (Nuestra casa en el fin del mundo)

Esta, la primera de sus obras, aparece en 1983. Tras relatar el origen de los personajes, narra la vida en Nueva York de la familia Santinio en catorce capítulos cronológicos desde los años 40 hasta mediados de los 70 (el trazo temporal de las historias de Hijuelos no suele ser lineal). La historia comienza en Cuba, en Holguín, alrededor de 1929, en el hogar de Mercedes (de soltera Sorrea). Este hogar sirve para presentar la vida familiar antes y después de la muerte de su padre (primer antes y después en su vida, luego vendría el antes y después de la salida de Cuba/llegada a Estados Unidos: dos rupturas con el pasado, dos saltos al vacío). Un día aparece en su vida Alejo Santinio y, poco después de contraer matrimonio, se trasladan a Nueva York. Es 1944 y ambos miran a la ciudad y al futuro con esperanza y emoción, sabiendo que si trabajan,

[28]Por ejemplo, *"guitara"* y no "*guitarra"* en *Our House in the Last World* (Hijuelos, 2002/1983: 234); "*nalgitas*" y no "*nalguitas*" en *The Mambo Kings Play Songs of Love* (ibíd., 1989: 370)*; "abeduls"* y no "*abedules*" en *The Fourteen Sisters of Emilio Montez O'Brien* (ibíd., 1993: 50)*;* "*vayate*" y no "*váyase*" en *Mr Ives' Christmas* (ibíd., 1995: 189); *"angel"* y no *"ángel"* en *Empress of the Splendid Season* (ibíd., 1999: 15); *"emborachado"* y no *"borracho"* en *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* (ibíd., 2002: 269).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

tendrán lo que deseen, y que ese será su nuevo hogar, como se describe a continuación: "Alejo was not worried. At the very least he would be able to find work in New York. As one of the Cubans on board put it, 'If you're willing to kill yourself working, you'll always make money'" (Hijuelos, 2002/1983: 33[29]); "Mercedes was tired but excited and nervously took hold of Alejo's hand and closed her eyes as they made their way up-town to their home in America" (35).

En un principio, Estados Unidos ofrece felicidad y despierta devoción; ambos disfrutan de la ciudad y Alejo comienza a comportarse como un patriota estadounidense. Así lo vemos en esta cita:

> For a time Mercedes and Alejo had their fun. On some days they rode around town, visiting the new Cubans they had met, or strolled through the park and down to Times Square for the war-bond shows. Alejo was patriotic and went to the hospital with Margarita every few months to give blood. He also bought some war bonds because it was for a good cause. (37)

Sin embargo, los problemas acaban por llegar, y luego no dejarán de aparecer. Alejo no acepta un trabajo que le ofrece su amigo Eduardo Delgado, lo cual es el inicio de una serie de fallos: "It was Alejo's first big mistake in America" (40); y Mercedes sufre el alejamiento de su marido, la inadaptación al nuevo contexto lingüístico, el desprecio y acoso de su cuñada Buita, quien también se establece en la ciudad, lo que poco a poco le convierte en una mujer insegura, humillada, aprensiva y encerrada en sí misma. De este modo lo describe Hijuelos:

> […] Buita would lead a crowd of the family and their friends out of the apartment without so much as word to Mercedes. […].
>
> But she could do nothing to Buita. She was afraid of making trouble. So she would stay home and watch the kids, cry, listen to the radio and curse their sister-in-law. She deferred to Buita because she was afraid of being alone in this new country where she did not know the language. According to Buita, Mercedes owed

[29] A partir de este momento en cada apartado, las cifras en paréntesis remitirán a páginas de la obra analizada en ese momento y citada a partir de la edición que aparece en la bibliografía.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> the family gratitude for giving her a place to live when she did not even have a job. She had no right to complain about her constant cleaning, cooking, shopping. "This is not your home"; Buita would tell her, "so if you complain, I'll make Margarita throw you into the street." And she believed that Buita would do it. Alejo never said a word to defend her. She was constantly afraid of eviction from the family… form American life… from this world into the next… How she could live without Alejo, and without knowing the English language? (45)

Buita despierta en Mercedes los miedos que los inmigrantes padecen cuando se encuentran en un país de acogida que, tras el entusiasmo inicial, parece no ofrecer sino inseguridad y temor: inseguridad y temor ante la más simple posibilidad de tener que regresar a previos espacios geográficos y situaciones emocionales de pobreza y soledad. Si nos fijamos en esta cita, comprobaremos que refleja todos los recelos de cualquier recién llegado a un nuevo espacio en el que se espera formar un nuevo hogar, porque ya no es el lugar de uno y, por tanto, no ofrece el derecho a manifestar desencanto ni tampoco la protección lingüística, cultural, laboral y personal siempre esperada y encontrada en la tierra de origen. Hay que tener en cuenta que los Santinio, como los Hijuelos, llegan a Estados Unidos en un momento en el que los hispanos, en general, no habían logrado en absoluto el reconocimiento de hoy en día, y los cubanos, en particular, no eran exiliados políticos, sino inmigrantes, y no gozaban de las ventajas políticas, sociales y económicas que años después del triunfo de Fidel Castro el gobierno norteamericano ofrecería a los que dejaban Cuba.

Alejo no logra tampoco alcanzar el sueño americano: después de varios empleos precarios –"These were jobs without a future" (48)–, consigue un trabajo duro, pero estable como cocinero que le permite seguir soñando, como se narra en la obra: "Even though he burned his hands holding pots and tore open his palm with a knife, he was working, and future was still before him" (48). No es fácil, y tampoco la situación familiar ayuda, por lo que recurre a la compañía y el alivio que proporciona el alcohol. Cuando una carta procedente de Cuba le informa de la muerte de su hermano, el alcohol no sirve sólo para aliviar, consolar y refugiarse en él, sino también para convertirlo en un hombre tosco, duro y violento para con su esposa e hijos. Y Nueva York no ofrece, como lo haría Cuba, espacio para que el hombre desempeñe adecuadamente (al estilo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cubano, a "su" estilo cubano) su debido papel como padre y esposo. Hijuelos describe cómo se educa en la Isla a los hijos: "In Cuba, they know how to raise children so that the man doesn't get involved, but in the small apartments of New York, you see the kids all the time" (62); "In Cuba, a man could truly have his way. Poor Hector used to have his way. He had Myra and the children at home on the farm outside San Pedro, and he had his nice little mistress in town. Papa had his little girl, too, so why couldn't he?" (63).

Nueva York deja de ser considerado un espacio de ilusiones y oportunidades para los progenitores; y, para los hijos, Cuba no es una realidad posible. En 1954, Mercedes y los niños, Horacio y Hector[30], visitan la Isla. La nostalgia de Mercedes y las disputas caseras son las causas del viaje, pero éste afecta, sin embargo, sobre todo, a Horacio y a Héctor.

Horacio no siente y no ve que Cuba sea el paraíso. No hay nada en la Isla que lo sorprenda, excepto la aparición del fantasma de su abuelo; de esta forma lo hace saber el autor:

> Horacio thought of Cuba as a place of small towns and hick faros. He did not see it with Mercedes's romantic eyes. Romanticism existed in the distant past and died with the conquistadors, gallant caballeros and señoritas. Almost everyone from the past time was dead, save for the ghost he saw. Most of the people he would have admired were gone, down under the ground with the worms and stone. (74)

Lo bueno, lo interesante de Cuba se encuentra en el pasado; el presente no tiene nada que ofrecerle a él, por lo tanto no tendrá nada que añorar cuando regrese a Estados Unidos. Su vida se dirigirá hacia el futuro, sin volver la vista atrás: en la Isla lo que él podría admirar está muerto; lo que él sí ve, lo vivo, es sinónimo de pobreza; y sólo lo fantasmal (lo que se encuentra entre lo vivo y lo muerto) es capaz de desconcertarlo, como se comprueba en la siguiente cita:

---

[30] Este nombre propio aparece en la novela siempre sin acento gráfico. Así lo reproduciremos nosotros.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> Horacio did not see Cuba as a place of romance. He could see under and through things. He saw Luisa's and Rina's nice houses on cobblestone streets. A farm of pigs, sheep, and flea-ridden dogs. […]. He saw the ditches, pools of stagnant water, thick clouds of flies and mosquitoes. He saw the clogged-with-shit stones toilets that were made tolerable only by the strong fragrances of the fruit trees and blossoms. Cuba was in the nineteenth century—okay, a nice place, and not anything more. There was a lot of eating going on, some belching, food everywhere, unless you were poor and then worms grew long in your intestines (75).

Por su parte, para Hector, y quizás debido a que es más pequeño y, por tanto, más inocente e impresionable, Cuba es flora y fauna, naturaleza viva, luz, color, imágenes, aromas, besos, sabores amables, dulces, vistosos, agradables… todo es nuevo para él: en Nueva York no vivía en espacios con tanta vida y candor. Hijuelos nos lo hace saber:

> And Hector? For him the journey was like a splintering film. He was so young, his memory had barely started. Impressions swooped upon him like the large-winged, white butterflies in the yard. There were quiet, floating dragonflies, star blossoms, hanging lianas, and orchids of sweet smells. The sunlight, *el señor sol,* a friendly character who came out each day. Nightingales, dirty hens, sparrows, doves, chicks, crows in the dark of the trees. Orange-bottomed clouds shaped like orange blossoms, sun in the sky, big hairy trees: acacia, tamarind, bread-fruit, banana, mango, cinnamon, mamey. Rainbows arching between trees, prism inside puddles… (78)

Cuba no sólo lo rodea, sino que fluye en su interior. Se hace consciente de ello; le gusta, lo asume y se lo recuerda a sí mismo: "'Cuba, Cuba,' repeated incenssantly, 'Cuba, Cuba…'" (78); "'You know what you are, boy? You're Cuban. *Un Cubano.* Say it'. '*Cubano, Cubano,* Cuba, Cuba…'" (80).

Al contrastar la posición desde la que los dos hermanos juzgan Cuba, comprobamos que la de Horacio, el mayor, es la opinión que puede tener un norteamericano, aunque hijo de cubanos, que distingue entre su posición aventajada respecto a la de los que se encuentran en esa Isla, no tan idílica como los demás

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

presuponen; o a la de los que, aunque en EEUU, siguen anclados a Cuba lingüística, cultural o emocionalmente. La de Hector, cuyo aspecto físico no es el de un cubano, sino el de un anglo, es la opinión de un cubanoamericano de segunda generación que quiere seguir unido a sus orígenes, porque lo que siente en Cuba es mejor, más positivo de lo que le ofrece Estados Unidos; en la Isla, la gente es como hay que ser, la naturaleza es hermosa, las familias están más unidas y son más felices. Ambos hermanos utilizan los sentidos para relacionarse con la Isla: el primero con la vista, como hemos comprobado en la cita de la página anterior; el segundo, con el gusto, como vemos en estos fragmentos de la obra:

> Taste of eating Hershey bar, taste of eating slice of pineapple, taste of eating chicken, taste of eating trees, taste of eating steak, taste of eating flowers, taste of eating sugar, taste of eating kisses, taste of eating fried sweet plantains. (78)
> [...]
>
> He loved to eat, so much so that which each day he grew a little chubbier. His legs and belly were fat. His cheeks, so, so plump, were red. In the evenings he was always happy to sit on the floor with his female cousins, eating snacks given by Luisa. Chewing fried toast covered with sugar with his eyes closed, listening to Aunt Luisa's soft pleasant voice as she sewed in the half-light of the room. [...]. Taste of sugar and bread (79).

Hijuelos recurre a la vista de Horacio para mostrar una objetividad fría sobre la situación real de Cuba, y a los sabores de Hector y a la costumbre de la identidad cultural hispana, según la cual la abundancia de alimento es sinónimo de salud para revelar una apreciación de la Isla subjetiva, pero reconfortante. A lo largo de toda la obra, se detiene más en Hector, porque él también encarna la decepción de descubrir que Cuba no sólo produce placer para los sentidos, sino también dolor y sufrimiento para el alma. La perspectiva onírica se convierte en pesadilla corporal y choque emocional; el choque emocional que, por otro lado, sufren muchos emigrantes y exiliados que no hallan paz y sosiego ni en uno ni en otro flanco de su identidad bicultural.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Así, de regreso a EEUU, Cuba se convierte en el origen de los males de toda la familia, en general, y de Hector, en particular, porque Horacio no sufre en su misma medida, porque desde un principio fue consciente de la cara amarga de la Isla. La tía Luisa le había dado una bebida que no reconoció, pero que le gustó y que no olvidaría nunca: "For some reason he would remember that drink, wondering what it could be, so Cuban, so delicious" (79). No lo haría por su sabor o por desconocer su nombre (que averiguará años después), sino porque pudo ser la causa de una enfermedad que estará a punto de provocarle la muerte y que lo marcará para el resto de su vida. No entiende como Cuba pudo causarle tanto sufrimiento si era un buen y hermoso lugar del que se había prendado y al que quería pertenecer: "But getting sick in Cuba confused him greatly, because he had loved Cuba so much" (82). Hector había abandonado la Isla orgulloso y presumiendo de sus orígenes –When we left Cuba, Hector was sick but so happy and fat that we didn't know anything. He came back saying *Cuba, Cuba* and spent a lot of time with Alejo. He was a little Cuban, spounting Spanish" (84)–, por lo que resulta muy duro y difícil sobrellevar que Cuba lo haya enfermado y sea la causa de todos sus males. Veamos:

> The origin of the disease. Cuba, as Mercedes always said. "The water made you sick". Cuba gave the bad disease. Cuba gave the drunk father. Cuba gave the crazy mother. Years later all these would entwine to make Hector think that Cuba had something against him. That made him sick and pale… and excluded from that life that happy Cubans were supposed to have. (94)

Este es el relato del desencanto que se siente cuando se descubre que la tierra de origen no es más que el lugar de donde procede la familia, el idioma y las costumbres, y no un edén que, a través del tiempo y el espacio, sea capaz de aliviar los padecimientos físicos y psicológicos que puedan tener lugar en el espacio geográfico y cultural de acogida.

Asimismo, la vida de Hector es la narración de la frustración personal que se siente cuando uno mismo cree no cumplir las características que se suponen en un verdadero cubano. Es el querer y no poder parecer cubano. No lo parece ni física ni lingüísticamente. Además, las enfermeras del hospital le obligarán a hablar en inglés:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> Hector, being a little Cuban, didn't speak much English. The nurses figured they would help him by teaching him English. After all, he was blond and fair and didn't look Spanish. […]
> "Do you know something", she said to him, "you're very stupid for not speaking in English. This is your country. You live here and should know the language."
> To teach him English she would lock him up in a closet. He would be quiet for a while then get scared and start banging on the door. She'd say, "Not until you say, 'Please let me out!'. […].
> Day after day, she badgered him with the same punishments and repeated phrases. In time she made him suspicious of Spanish. (94-95)

Después de un año internado en el hospital, alejado de su familia y de Cuba, Hector ha dejado de ser cubano y se ha convertido en estadounidense. No obstante, si antes era la cultura de acogida la que lo despreciaba y maltrataba en la figura de la enfermera, ahora es su familia, su cultura de partida, la que lo arrincona y lo convierte en objeto de burla, como se hace saber en el texto:

> But from now on, whenever Alejo's friends came to the house, they would look Hector over and make jokes in Spanish. They laughed, rolled their eyes, patted his head. Now he looked American and spoke mostly American. Cuba had become the mysterious and cruel phantasm standing behind him. (98)

Hector no logra "hallarse", no encuentra refugio en su identidad bicultural. No llega al estadio en el que puede aprovechar las ventajas psicológicas, culturales y lingüísticas que proporciona conjugar en un ser dos formas de ver el mundo, de actuar y de expresarse. Así:

> At least Alejo had his people, the Cubans, his brothers, but Hector was out in the twilight zone, trying to crawl out of his skin and go somewhere else, be someone else. But he could do nothing to change himself to his own satisfaction. Anything he did, like growing his hair long or dressing like a hippy, was an affectation, layered over his true skin like hospital tape. Hector always felt as if he were in costume, his true nature unknown to others and perhaps even to himself. He was

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

part "Pop", part Mercedes; part Cuban, part American—all wrapped tightly inside a skin in which he sometime could not move.

Aquí hemos visto que no alcanza las satisfacciones que podría obtener al ser un "híbrido" cultural porque, por otra parte, no se encuentra en un contexto social y familiar estable, sano, pacífico o, simplemente, no duro, no violento, no fracturado. Sin duda, *Our House in the Last World* es una novela dolorosa, trágica, tétrica y fantasmal –"a sense of past that haunts one like a ghost" (Alonso Gallo, Ochoa Fernández, 2004: 74)–, no sólo al tener como importante protagonista a un cubanoamericano que no logra reconocerse en su propia identidad, sino por demostrar fehacientemente que el sueño americano no se encuentra al alcance de todos aquellos que lo persiguen, que la estabilidad y la unión no están presentes en todas las familias, que las debilidades psicológicas (desemboquen bien en la violencia paterna, bien en las alucinaciones y el sobreproteccionismo materno) tienen trágicas consecuencias para la familia como grupo y para cada uno de sus miembros como individuos.

Alejo, Mercedes, Horacio y Héctor son padres e hijos de clase trabajadora que se esfuerzan en seguir con sus vidas en un país y una lengua que no son los suyos en un principio, y lo hacen intentando superar continuos desafíos lingüísticos, culturales, familiares, físicos y psicológicos, lo que los convierte no en triunfadores, sino en supervivientes de un trayecto vital que no les ha conducido por vías de éxito y reconocimiento. Y como fondo siempre se encuentra Cuba: es un fantasma que aparece en palabras, en sueños, en la memoria, en los deseos, en los enfrentamientos y que nunca ninguno de los protagonistas logra exorcizar del todo.

Para ello, el autor no recurre a imágenes poéticas y metafóricas, sino a un lenguaje directo, crudo para que su relato sea del todo real y realista. Sólo traza imágenes hermosas mientras los protagonistas se encuentran en Cuba, pero, antes y después, la violencia de Alejo, los fantasmas de Mercedes, la grave enfermedad y la dura recuperación de Hector, la indolencia de Horacio se perciben y se sienten de forma precisa y concisa a través del texto. El autor no duda en hacer sentir dolor e

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

incomodidad al lector si con ello puede lograr que entienda, al menos durante unos instantes, la crudeza de la vida de sus personajes y de otros seres humanos no ficticios.

Escrita cuando Hijuelos tenía treinta y un años, es la más autobiográfica de sus obras, según sus propias palabras (Swaim, 1990): el escritor estuvo internado varios meses en un hospital donde le enseñaron inglés y le prohibían hablar en español como a Hector (Stavans, 1993: 26); su madre es de la misma ciudad (Holguín) que Mercedes y también tenía inclinaciones hacia lo metafísico y sobrenatural; tiene un solo hermano; su padre trabajó en dos empleos precarios, y murió joven como Alejo. De este modo, el autor intenta responder a las preguntas que sus padres se plantearon en el mismo período de tiempo en el que sitúa a los personajes y en cuyas respuestas esperaban hallar guías para saber cómo sobrevivir sorteando las dificultades personales. Sin duda, se trata de un ejercicio catártico en el que la realidad vivida por el autor y sus padres plantea escenarios que la improvisación creativa rellena para, así, construir un relato con el que calmar la ansiedad provocada en Hijuelos (Swaim, 1990) por sus propios sentimientos, experiencias y sensaciones.

2.3.2. The Mambo Kings Play Songs of Love (Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor)

La segunda novela publicada de Óscar Hijuelos, retrata la vida de dos hermanos músicos cubanos (Néstor y César Castillo) con sus familias, amigos y compañeros tras haber llegado al Nueva York de los 50, el Nueva York de los salones de baile, del mambo, de las orquestas (como la de Xavier Cugat, real, o, como *Los Reyes del Mambo,* la de los dos hermanos Castillo); el Nueva York en el que los hispanos comienzan a destacar y a tener sus propios referentes de éxito y conquista del sueño americano, como Desi Arnaz, personaje real que en la novela aparece para que César y Néstor tengan acceso a los quince minutos de gloria a los que todos tenemos derecho, como diría Andy Warhol. Quince minutos, más en realidad, que ayudaron a la familia a sobrevivir ante dificultades (como la muerte de Néstor) que todo ser humano puede padecer.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Esta es la novela, ganadora del Premio Pulitzer, por la que se conoce y reconoce a Hijuelos. Algunos de los análisis y estudios que de ella se han realizado nos servirán para destacar los rasgos que consideramos principales.

Comos se comprueba a continuación, Jaimes comenta, entre otros aspectos, la estructura interna de la obra y su relación con las cuestiones substanciales que el autor trata a partir de la forma, según la cual ha ordenado su trabajo y también de los contenidos sociales, culturales y psicológicos del libro.

> The structure of *The Mambo Kings* clearly depicts the philosophical complexity of the social and psychological realities that the two brothers experience. The novel does not have chapters but internal divisions that are ungoverned by any apparent rule. In a way it is a collage that emblematically represents that broken souls of societal characters obsessed with riches and success. The journey to their goals takes away everything they have, leaving far behind from where they started and with a concrete notion of cultural displacement. Moreover, the novel carries a metaphoric message bringing together music, text, social reality, history, dreams, and struggles. (2004: 657)

Como ocurrirá en otras novelas, en esta, el orden temporal de la narración no es lineal. Comienza con los recuerdos que Eugenio (hijo de Néstor, sobrino de César) tiene del viaje que estos realizaron a Nueva York en 1949, de su aparición en *El show de Lucy*[31] y de la canción "Beautiful María of My Soul", compuesta por su padre y único gran éxito de *Los Reyes del Mambo*, su orquesta. Y concluye con Eugenio, de nuevo como narrador, para describir en primera persona su visita, años después de las muertes de su padre y de su tío, a Desi Arnaz, el protagonista de aquel programa de televisión en el que su padre y tío aparecieran y quien encarna las aspiraciones no logradas de ambos hombres. Entre ese inicio y ese final, se encuentran dos partes que se llaman y se representan gráficamente como si fueran las dos carátulas de un disco, como hace notar Jaimes:

[31] En España, se conoció como *Te quiero, Lucy.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> The description gives the reader the sense of experiencing a record. The narration's movement —spiral or even circular— also resembles a record, as mixed voices and events intertwine with memories of the past and thoughts about an evanescing present. (Jaimes, 2004: 657-658)

La música es sustento económico, pretexto para relacionarse, metáfora y estilo de vida en este libro. El libro no sólo se estructura como un disco y los protagonistas viven de la música, sino que la narración se desplaza del presente al futuro o al pasado como unos pasos de baile hacia delante y hacia atrás. El lenguaje está pulido para reproducir los ecos de las olas en el mar y de evocadoras melodías que acompañaron románticas cenas y fiestas de gala en La Habana y, de este modo, transportar al lector a otros tiempos y lugares, que luego servirán de contrapunto a la realidad norteamericana de los protagonistas. Así, se percibe desde el fragmento con el que se inicia la novela:

> ...with a flick of your wrist on your phonograph switch, the fiction of the rolling sea and a dance date on a Havana patio or in a smart supper club will become reality. Certainly, if you cannot spare the time to go to Havana or want to revive the memories of a previous trip, this music will make it all possible... (Hijuelos, 1989: sn)

También lo está para reproducir el ritmo de tambores que retumban en el alma tras haber rozado la muerte en el hospital, haciendo temblar todos los recuerdos de una vida de excesos. Es una cita extensa pero merece la pena presentar todo el texto, pues es muestra evidente de la maestría con la que Hijuelos domina el lenguaje y del poder evocador de sus frases. Es prueba clara de que se trata de un trabajo cuidado y que merece un reconocimiento por su valor literario y lingüístico, y no sólo en ocasiones como adalid de la cultura cubanoamericana.

> And now nothing but drums, a battery of drums, the conga drums jamming out, in a *descarga*, and the drummers lifting their heads and shaking under some kind of spell. There's rain drums, like pitter-patter pitter-patter but a hundred times faster, and then slamming-the-door drums and dropping-the-bucket drums, kicking-the-car-fender drums. The circus drums, then coconuts-falling-out-of-the-trees-and-thumping-against-the-ground drums, then lion-skin drums, then the-whacking-of-a-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

hand-against-a-wall drums, the-beating-of-a-pillow drums, heavy-stones-against-a-wall drums, then the thickest-forest-tree-trunks-pounding drums, and then the-mountain-rumble drums, then the little-birds-learning-to-fly drums and the big-birds-alighting-on-a-rooftop-and-fanning-their-immense-wing drums, then a-boat-down-the-river-with-its-oars-dropping-heavily-into-the-water drums, then a-man-fucking-a-woman-and-jamming-the-bed-frame-into-the-wall drums and then someone-jumping-up-and-down-on-the-floor drums and then a-fat-man-slapping-his-own-belly drums, and then a-woman-smacking-her-ass-down-on-the-floor drums and then Morse-code drums and then the sky-breaking-up-and-all-the-heavens-falling-down drums, and then a-bap-bap-bap-like-dialogue drums and a-conquistador-firing-cannons-at-an-Indian-village drums, then slaves-being-thrown-into-the-hold-of-a-ship, the-heavy-weather-worn-oak-doors-crashing-clumsily-shut drums and then the-beating-of-pots-and-pans drums and then lightning drums and then an-elephant-rolling-on-the-ground drums and then heartbeat drums and a-hummingbird-drone drums and then tick-tock-and-stop drums, then a-hurricane-through-the-shutters-of-a-hundred-houses drums, then the jalousies-flapping-in-the-wind drums and sails-pushed-by-a-sudden-gale and breasts-pumping-against-a-male-stomach, the sweat-farting-through-belly-buttons drums, rubber-trees-bending drums, forest-winds-blowing, black-birds-flying-through-the-high-branches drums, plates-and-coffee-cups-shattering-in-a-pile drums, wild-native-banging-on-a-row-of-human-skulls, bone-flying-through-the-air drums and beat-on-the-tortoiseshell drums, beat-on-a-fat-wriggly-ass drums, Chinese-chimes drums, and men-hitting-men drums, belts-hitting-faces drums, thick-branches-against-the-back drums, and then rapping-coffin drums, all drums, *batá*, conga, bongo, *quinto*, *tumbadora,* drums booming like storm clouds, beautiful-women-shaking-their-life-giving-hips drums, a-million-bells-falling-out-of-the-sky drums, a-wave-assaulting-the-earth drum, *comparsa*-lines-twisting-through-town drums, celebrational-marriage drums, firing-squad drums, a-man-moaning-with-orgasm drums, and shouting, yawing, laughing, crying drums, drums from across a field and deep in the forest, the drums of madmen onstage letting loose, good old Pito on the *timbales* and Benny on the congas for a little ten-second interlude in the middle of one of those old Mambo Ling songs. (1989: 252-254).

Luis (1997) se refiere a este destacado papel de la música en el capítulo "Master Codes of Cuban American Culture" en el que analiza *The Mambo Kings Play Songs of*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Love de Óscar Hijuelos y *Dreaming in Cuban* de Cristina García, lo que demuestra algo ya observado: es más que habitual que la primera se elija como paradigma literario de la cultura cubanoamericana. La música es protagonista fundamental de esta novela (y lo será también en *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good*). Los hermanos Castillo sobreviven y viven gracias a ella, por razones que Luis explica y que ayudan a entender cómo ella les empuja a seguir adelante como inmigrantes y también a conservar determinados lazos con su país de origen; es decir, la música es espacio de hibridismo.

> Music has been an integral part of the lives of Hispanics who, because of adverse economic or political conditions in their homelands, travel to and reside in the United States. As an artistic expression it embraces the sounds, gestures, language, beliefs, and poetry—in short, the cultural fiber of a people whether living in their native or adopted countries. For economic, social, cultural, racial, or political reasons, Hispanics residing abroad recreate an environment familiar to them, and music becomes a main pillar of immigrant life. Music is also a master code of their cultural experience abroad. It is a link with the homeland that reinforces cultural identity and slows or even redefines the immigrant's process of integration. (1997: 188-189)

Como recuerda Luis, no hay que pasar por alto que el mambo es un ritmo híbrido culturalmente en el sentido de que se originó en Cuba, pero fue en Estados Unidos, más que todo en Nueva York, donde se popularizó de la mano de músicos que le imprimieron características propias, diferenciándolo del mambo "isleño" y "original":

> The mambo was invented in Cuba and was transposed to the United States, where it was played not in the manner known to islanders but with a flavor common to other musical compositions popular in the new environment. In New York, the mambo developed a unique style. (1997: 191)

Además, el investigador subraya un aspecto principal de *The Mambo Kings Play Songs of Love*: la relación de Hijuelos con los principales autores de la literatura

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

hispanoamericana, en general, y de la cubana, en particular (Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante).

En estudios previos (Fidalgo, 2004: 17-18) reconocimos ciertos rasgos literarios y culturales de Carpentier y Cabrera Infante en la novela *A Simple Habana Melody* de Hijuelos. Luis también considera que en *The Mambo Kings Play Songs of Love* se encuentran puntos en común con los mencionados autores. En relación con el primero, señala sus paralelismos estructural y narrativo con "Viaje a la semilla":

> *The Mambo Kings Play Songs of Love* follow a narrative structure more closely associated with Carpentier's "Viaje a la semilla" and establish an intertext between the short store and the novels. Carpentier's story line begins in the present, but he narrates it backward; that is, it starts from the most recent event, proceeds to the earliest time, and concludes with the present time of the narration.
> [...]
> Like Carpentier's story, *The Mambo Kings Play Songs of Love* is a recollection of the past. Just as "Viaje a la semilla" begins with the Afrocuban going over the remains of a house he knew so well, Hijuelos's narration is opened and closed by Eugenio. (1997: 192-193)

Asimismo y como también hacemos en el artículo ya mencionado, encuentra semejanzas entre Hijuelos y Cabrera Infante en lo que se refiere a la cultura y vida cubanas, aunque a diferencia de *A Simple Habana Melody,* los personajes de uno y otro no compartan los mismos espacios geográficos (los del primero están en Nueva York; los del segundo, en La Habana):

> Of the contemporary Spanish American authors, Guillermo Cabrera Infante is most visible in Hijuelo's work, not only because the Cuban American writer may have read the Cuban exile author, but because both describe similar aspects of Cuban life and culture in two different environments. (1997: 193)

Hijuelos reconoce que entre los autores cubanos que lee se encuentra Cabrera Infante (Lambert, 2003) y afirma que busca efectos que se encuentran en *Tres Tristes*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Tigres: "[…] a novel like Cabrera Infante's *Three Trapped Tigres (Tres tristes tigres)* not only conveyed the physical world of Havana in the 1950s but he wild temperaments of his characters—it's that balance that I strive for as well." (Alonso Gallo y Ochoa Fernández, 2004: 75).

Por último, y de acuerdo con Pérez Firmat, Luis hace referencia al hecho de que la "cultura cubana es traducción" y cómo la traducción aparece en la obra de Hijuelos y en la de Cabrera Infante (1997: 194): "[…] Cuban culture is translational […]. Cabrera Infante refers to the issue of translation by alluding to the presence of North American culture in Cuba. Hijuelos does the same by considering Hispanic culture in the United States". Cuestión con la que se inició este trabajo y que supone la base sobre la que se genera el proceso de transculturización que da lugar a identidades culturales como la de Hijuelos y, por ende, a sus trabajos literarios. No olvidemos que la cultura cubanoamericana es traducción de las culturas cubana y norteamericana, como "Cuban culture is a translation of Spanish literature and culture, but it also a translation of African or Afro-Cuban culture […]" (Luis, 1997: 198).

Para Luis, el papel de la traducción es significativo, además, por cuanto al final de la obra se incluye la versión completa y en español de "Beautiful María of My Soul" y con ella pasado y presente se conjugan. Así lo expresa:

> At first sight, one appears to be a literal translation of the other; but a close reading of both the Spanish and English songs helps to reveal how Hispanic and North American cultures intersect, a theme present throughout the novel. A study of the English and Spanish affirms the Derridian concept of displaced origin, but also questions it. As in Carpentier's story, the origin is both at the beginning and at the end. And if the past is recalled from the present, Hijuelos's novel shows that both past and present occupy the same time and space. (ibíd.: 199).

En nuestra opinión, la ubicación de la letra de la canción al final del texto revela aún más si cabe la dualidad de la cultura cubanoamericana y de la vida en general. Tras decenas de páginas no se ha podido decantar por una en concreto. Las dos son posibles, como es posible vivir enamorado de María en la distancia (Néstor); como es posible

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

vivir de una gloria irreal de apenas unos minutos (Néstor y César); como es posible vivir sin amar a ninguna mujer tras haber estado con muchas en la cama (César); como es posible que dos hermanos (Néstor y César) sean diferentes y complementarios, a un mismo tiempo.

Pérez Firmat, por su parte, entronca esta novela con la tradición literaria hispanoamericana a partir de los dos temas principales que constituyen, en su opinión, el núcleo alrededor del cual se desarrolla la historia de los hermanos Castillo.

> Aunque *The Mambo Kings* ha sido calificado como "el mejor libro hispano" que se haya publicado en Estados Unidos, su relación con la cultura hispánica no es en modo alguno sencilla. En el plano literario, la novela se relaciona con algunas de las obras más connotadas dentro de la novelística hispanoamericana contemporánea, pero al mismo tiempo se distancia de ellas. En este sentido *The Mambo Kings* es menos traducción que *traduction,* una reposición engañosa de sus fuentes literarias y musicales. (2000a: 161-162)

> Si el donjuanismo es uno de los vínculos del libro con la cultura hispánica, el otro es la música, pues *The Mambo Kings* también muestra la impronta de recientes novelas hispanoamericanas inspiradas en la música popular. [...]. *The Mambo Kings* es un *latune* literario: palabras inglesas acompañadas por ritmos caribeños. El mambo y el bolero, los géneros cultivados por los hermanos Castillo, se corresponden con las discordantes emociones que vertebran la narración: la lujuria y la melancolía. (2000a: 163).

Lujuria y melancolía no son más que un comportamiento y un estado de ánimo que definen la personalidad de cada uno de los hermanos (César y Néstor, respectivamente), como lo pueden hacer el jolgorio y la introspección, la avidez y el recuerdo, la vida y la muerte. Son dos maneras de afrontar los dolores y vacíos de seres humanos que viven, sienten y padecen como tantos otros, inmigrantes o no, hispanos o no. Son personajes que representan dos formas de ser opuestas, pero presentes a un mismo tiempo en cada uno de ellos, ya que, por ejemplo, la hipersexualidad de César es producto de las ansias de amar sin encontrar a quien y la nostalgia de Néstor resulta de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

su imposibilidad de dedicarse en cuerpo y alma a aquella mujer que tanto amó y que lo abandonó en Cuba. El primero desea en la intimidad una esposa como la de su hermano, y así lo expresa: "He knew that Beautiful María was fine, but when he saw Delores naked, he thought *Dios mío!*, took a deep breath, shook his head, and decided for the sake of his sanity and family peace to keep his distance from Delores" (120); "And he'd say it to make his brother jealous of his brother's marriage to Delores" (161). El segundo quisiera no vivir apenado y sentir de nuevo la fiebre sexual del otro, fiebre que él había sentido unida al más puro amor hacia María, allá en la Isla, pero no lo puede evitar, a pesar de los intentos, como vemos: "Every day he read that book on self-improvement [...]. After six years in the United States, he was still living with a growing dread of things. It wasn't that he feared one thing in particular; he just had the sense that things weren't going to work out [...]" (141); "Poor Nestor, when they were on the road, he would suffer at night with homesickness and ardent longing for María" (161).

El autor ha aclarado (Swaim, 1990) que la intención de esta narración no es otra que llegar bajo la piel de las personas, descubrir el mundo interior de los personajes y reflejar las emociones, sea a través de la música, sea a través del sexo, sea a través de la descripción de la realidad física y emotiva del mundo. Sin duda, música y sexo se consideran partes principales de *Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor*. La primera, además de profesión de los protagonistas, es la fuente de donde surge la energía para que ellos sigan adelante (personajes ficticios) y para que el autor escriba, por la presencia que tiene en la vida de los personajes y porque la narración ocurre gracias a varios recursos literarios fónicos, sintácticos y léxicos que demuestran la musicalidad de las palabras y de las imágenes, como hemos mostrado en citas previas. En cuanto al sexo, preguntado si el abundante apetito sexual de César Castillo es reflejo del carácter latino, Hijuelos (Swaim, 1990) descubre que es tanto la balanza que este hombre utiliza para compensar el dolor como el modo de relacionase con las mujeres; tarda años en darse cuenta de que también puede comunicarse con ellas mediante la conversación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Dada la carga erótica del texto, no es de extrañar que César sea considerado como el retrato prototípico de la sexualidad masculina latina. Sin embargo, consideramos que Hijuelos ridiculiza a los hombres. Se les puede percibir como machos, como amos de un amor romántico infinito o de una potencia sexual inconmensurable, pero, de hecho son débiles, frágiles: no enfrentan la lejanía de Cuba, el desamor, los problemas laborales con entereza y con una disposición que les lleve a sobreponerse y a superar las adversidades. En un artículo sobre las masculinidades en la narrativa cubanoamericana, Alonso Gallo describe cómo los hombres se erigen en machos fríos y distantes, porque lo contrario sería femenino, no porque verdaderamente sean fuertes.

> El dominio del hombre sobre el efecto de las emociones es indicativo de su necesidad de sentirse superior –a sus miedos, a lo exterior, a los otros. La revelación de los sentimientos y la confesión del poder de estos sobre el ánimo se identifican con lo femenino. Frente al sentimentalismo y comportamiento emocional atribuidos a la mujer aquí, el ser masculino ha de mostrar invulnerabilidad; obedece a la ejecución más que a la comunicación, es decir, prefiere la acción a las palabras. (2003: 183)

Ambos hermanos son débiles ante lo femenino. El alma de Néstor vive rendida ante el recuerdo de María; no hay más que recordar el título de la canción de la que llega a escribir veintidós versiones, "Beautiful Maria of My Soul" y, como se hace saber en el texto en varias ocasiones, allí donde va él, allí le acompaña su presencia y sus eternas ansias hacia ella: "He even took his dreams about María to the meat factory where Pablo had gotten him a job, […]" (42); "He was so in love with her that he could have died in her arms happily" (101). Y el cuerpo de César persigue con constancia postrarse ante el de una mujer, tanto que como recuerda Alonso Gallo (2003: 180), "el pene de César llega a 'llorar' cuando se siente deprimido y desolado". Son tan poco hombres que mueren ante el poder que las mujeres tienen y ejercen sobre ellos: Néstor, en un accidente de coche, acosado por el recuerdo de María; César, ebrio del recuerdo de sus numerosas amantes.

> Las innumerables mujeres que han sucumbido a su canibalismo, aquellas que le han atraído como hembras y que ha devorado, parecen tomar posesión de César

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> envenenando su cuerpo. En su trágico final en el hotel Splendour admite confundir a todas dentro de su propia memoria brindándonos la imagen grotesca de un hombre ebrio de veneno femenino en quien el figurado canibalismo se ha convertido en su perdición. (Alonso Gallo, 2003: 180)

Así, llegamos a la conclusión de que esta es una novela surgida a partir de familiares, amigos y vecinos (Swaim, 1990) que en los años 50 pertenecían a la clase obrera de origen hispano, que se dedicaban a la música como *crooners* o que combinaban ambos trabajos, y que no se puede reducir a un relato sobre la inmigración cubana en Nueva York, porque como el autor ha dicho, y nosotros consideramos, su brillantez se debe a la maestría con que se profundiza en el mundo interior de seres humanos que sienten y, sobre todo, padecen cada día.

2.3.3. The Fourteen Sisters of Emilio Montez O'Brien (Las catorce hermanas de Emilio Montez O'Brien)

En esta novela, el autor rinde tributo a un mundo en el que la mujer es la figura de referencia, para lo cual se sirve de una familia cubanoamericana residente en Pennsylvania, los Montez O'Brien, en la que hay quince mujeres (la esposa y las catorce hijas) y sólo dos hombres (el padre y el único, y último hijo, varón, Emilio).

Como otros autores (García Márquez en *Cien años de soledad* o Isabel Allende en *La casa de los espíritus*), Hijuelos capta la importancia de los vínculos familiares en la cultura hispana, sobre todo en una época en la que las familias solían ser muy numerosas. Hay que señalar, sin embargo, que no todos los miembros de esta familia poseen el mismo protagonismo en la historia que se nos narra, ni todos desempeñan un papel fundamental en la vida de los demás. Las principales voces del relato son Margarita, la primogénita, y Emilio, el benjamín; los padres –Nelson O'Brien y Mariela Montez–, y el resto de las hermanas –Isabel, Maria, Olga, Jacqueline (estas tres trillizas), Helen, Irene, Sarah, Patricia, Verónica, Marta, Carmen, Violeta y Gloria– aparecen a lo largo del relato en menor medida por lo que, aunque se ofrecen bastantes detalles de su vida, no se les conoce con la misma profundidad.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

El autor ha dividido la obra en cinco partes. La primera es un adelanto cronológico al resto de la historia familiar, que comienza, en la segunda parte, en 1895 en Irlanda, de donde es oriundo Nelson. Como es habitual en Hijuelos, a lo largo de toda la novela hay saltos en el tiempo hacia delante o hacia atrás para avanzar lo que sucederá a los protagonistas o para recordar lo que ya vivieron. De hecho, la última parte se sitúa en 1902, durante el trayecto en barco que realiza el matrimonio entre Cuba, de donde es Mariela, y EEUU, a lo largo del cual nace Margarita.

En nuestra opinión, la narración se podría dividir en tres segmentos principales sobre la base de tres temas predominantes en cada una de esas partes. En primer lugar, y coincidiendo con la primera división realizada por Hijuelos, se describe la sensualidad femenina, en concreto con la ayuda de la figura de Margarita, y el poder arrollador de todas las mujeres. En segundo (que abarcaría las cuatro partes siguientes de Hijuelos), se describe la vida de la familia como conjunto y también la de cada uno de sus miembros, aunque, como dijimos, con mayor protagonismo de Margarita y Emilio. Finalmente, en la última división (también la última de Hijuelos), se rescata la figura de Margarita para reconocer a la familia como un todo que permanece unido y que se mueve hacia delante por el poder y fuerza de las mujeres, y de ella en especial, pues asume el papel de matriarca cuando sus padres envejecen y mueren. Esta segmentación no significa que cada uno de los asuntos destacados no estén presentes en las otras partes, de hecho lo están: esta novela (la más extensa del autor) es un amplio e intenso tributo a la mujer y a la familia.

En contraposición a la sexualidad masculina y arrolladora de los hermanos Castillo en *The Mambo Kings Play Songs of Love,* en esta obra se presenta una sexualidad femenina, llena de deseo y dispuesta a no subyugarse al falocentrismo masculino. Coincidimos, entonces, con lo que expresan Alonso Gallo y Ochoa Fernández (2004: 70): "sexuality is also explored, but in contrast to the male's perspective prevailing in *Mambo Kings*, Hijuelos focuses on the feminine sexual appreciation and desire"; y Jaimes (2004: 661):

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> Hijuelos skilfully juxtaposes the chapter about Miss Convigton with the chapter about Margarita's disappointing experience of selfish, phallocentric sex with her husband. […] Margarita never again allows herself to be simply used for sex or to be in a sexually dissatisfying relationship.

Ya antes de casarse, Margarita, la hermana elegida por el autor sobre todas las demás para demostrar/mostrar la sexualidad femenina, había sentido el placer físico como una fuerza impetuosa y liberadora con las fantasías que despertó en ella el piloto que por accidente había aterrizado en la finca de la familia, placer que en ocasiones obtenía en soledad. El sexo para ella es una fuente de energía que le ayuda a salir de sí misma ante la presión que supone ser la hermana mayor en una familia tan numerosa, y así se hace saber en esta cita:

> […] Margarita was locked up in the bath-room, just off the back porch, taking one of her twice-weekly baths. […] always aiming the hot water in a certain direction—that is, between her legs—its lick of heat slipping down over the matted, sea-orchid-like opening of her pubis, the young woman luxuriating in the flow, the sensation of bodily pleasure, a way of getting of herself. The room was one of the few private places in that house where she could remain alone, to read, to hum, to do whatever she liked, without anyone seeing her, tranquilly floating in the bathwater. (33)

Al mismo tiempo, la sexualidad es considerada como algo que une a las personas física y mentalmente, como una comunión que ha de tener como resultado alegría y jovialidad, y catorce hijas, ya que la prole Montez O'Brien y su felicidad no es más que el resultado de la unión física de Nelson y Margarita, como vemos:

> Margarita would tell herself, the existence of all half-Cuban, half-Irish females much indebted to their mother and father's bedroom conviviality and the fact that, for all their conservationism, practiced in many other areas of their life, they delighted in and felt enlivened by the act of love. They were in such good spirits that afternoon, laughing and speaking affectionately—he in English and she in the music of her Cuban Spanish—that, were it not for the pilot's presence in their parlor, Nelson and Mariela might have escaped upstairs immediately to the canopy

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

bed of their room (with its door that often squeaked open at the most inopportune times) for a "nap". (19)

El punto de vista masculino aparece en la persona de Emilio, que crece en un mundo en el que lo femenino lo ocupa todo. A él no le hace falta buscar la compañía de las mujeres, porque desde su nacimiento ellas lo rodean e influencian por todas partes:

> […] Emilio, who would love women too much, and not always in the most fraternal way. The world seemed quite simply a female invention intended to bring him affection and pleasure. From the time he was little, his sisters' love for him riddled the curtains of the house, whipped and breathed through every piece of linen and cloth; it had radiated in the glassware, in vases, in the tulip-shaped electric lamps, in the scent of their dresses, slips, and underdrawers, […]. Their love was in everything, […]. (194)

Sin embargo, en un momento dado de su vida, tanta feminidad le arrolla y necesita demostrar su masculinidad y dominio, y para ello recurre al sexo.

> […] and wanting very much to be a man and get the hell away from the female influence, for as much as he loved his sisters, loved the tenderness of their hands and how it was nice always to have someone pretty to look at and someone to take care of the trivial chores of the day, he had felt, over the years, softened and pampered by all this. […]. He'd sometimes swear that his bones and limbs and organs were somehow softer—and thanked God for the healthy recourse of the bordello, where he could prove himself, the ladies always impressed. (238)

De un modo u otro, las mujeres siempre están presentes en la vida de Emilio, aun cuando sea de modo tan frívolo y pasajero que llega a olvidarse de las verdaderas mujeres de su vida.

> He bedded down so many women in that time—actresses, extras, stand-ins—that on many a night he not only forgot his fourteen sisters. Though he had been conscientious about writing and calling his sisters, the very fact that he missed them so made him, on bad days, feel resentful. Slowly, his contact with them

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> faded—partly because of his work schedule and partly because he had become quite an active man about Hollywood—dwindling to the occasional late-night telephone call and then, for months at a time, nothing at all. (310)

Sin embargo, el amor hacia su familia prevalece, y a ella regresa tras un matrimonio fallido y un retiro voluntario en Alaska, donde conoce a la que sería su segunda esposa, con quien compartiría la mayor felicidad de su vida: ser padre, es decir, crear su propia familia. Así, lo expresa Hijuelos: "Her brother's greatest moment of happiness would have nothing to do with the movies but came when, a year later, in 1960, his wife Jessica gave birth to a little girl [...]. A more devoted father or husband could not be found." (371) Una vez más, el autor muestra a la familia como el contexto en el que se obtiene la mejor y mayor felicidad.

Tal y como suele ser habitual en las obras de este autor, las desgracias reales y posibles aparecen en la vida de los protagonistas: Emilio sufre el terrible infortunio de perder a su esposa y a su hija en un incendio. Solo el regreso a Cobbleton, al regazo materno y a la tradición familiar, tras el fallecimiento de su padre, logra sacarlo del abismo personal en el que se encontraba: allí rehace su vida dedicándose a la primera profesión de su padre, la fotografía. Se cierra así un homenaje a la familia como motor de vida y bienestar.

Los Montez O'Brien, al contrario que los Santinio en *Our House in the Last World*, son una familia unida y feliz, a pesar de que sus miembros puedan vivir alejados durante largas temporadas o a pesar de las desgracias que puedan ocurrirles. De hecho, en los momentos de zozobra o desconsuelo, la vida familiar encarna la imagen de la felicidad ansiada. Así le sucede a Margarita cuando el fracaso de su matrimonio es evidente:

> The unhappiness of their marriage only strengthened her love for the family. She'd look forward to her visits with them, and began to live for those moments when she could return to the house, turning up with some books and sitting out in the yard with the young sisters gathered about her, contentedly teaching them to read. Those visits were often the only events in her life that made sense to her. (188)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

La felicidad de esta familia se debe, en gran parte, sino en toda, al poder arrollador de tantas mujeres: "[…] for the sisters were forever trying to make the household a more pleasant place in which to live" (13). Lo femenino es algo hermoso y magnífico que hace del mundo un mejor lugar en el que permanecer. De hecho, el padre y el hijo poseen personalidades más melancólicas, típicas de los hombres de Hijuelos: "Despite the birth of a son and the love his daughters, his father, Nelson O'Brien, had failed to find within himself a feeling of real contentment." (215-216):

> Furthermore, Nelson O'Brien had gone through the entire day in a state of unusually good cheer—no sadness or moodiness about him—and had remained completely sober, thanks in part to the Volstead Act of 1919, but also because he, in order to, please her, had refrained from imbibing his usual substitute, a medicinal concoction called Dr. Arnold's Relaxation Heightener which helped this kindhearted but sometimes doubting and frightened man through many a hard copy of spiritual torpor and bone-aching depression. (17)

No obstante ese cierto grado de abatimiento, creemos que Nelson y, como hemos visto, su hijo Emilio, no se dejan vencer por la tristeza o el desánimo e intentan eliminar o disimular las aflicciones y dificultades: "He'd always have to battle against his own worst instincts—as he truly did love this world, for its flaws—and he would seek diversion, losing himself in the various hobbies" (87); "Later, when they'd moved across the horizon, he thought that all things went forward, why couldn't he?" (107). Hay que decir que es sobre todo el ánimo de sus hijas lo que le causa verdadero bienestar, aunque ese buen ánimo no siempre esté al alcance de su comprensión:

> Nelson O'Brien, photographer and the owner of the Jewel Box Movie Theather in town, sometimes notices the effects of their feminine influence on himself: this gentleman would move through the rooms of the house feeling a sense of elation and love that sometimes startled him; on other days, he had the air of a lost sailor looking out toward the edges of the sea. Struggling with his thoughts, he'd try to understand just what his pretty girls were thinking, and he, a brooding man, aware of life's troubles, did not know what to make of their gaiety. (3-4)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

El poder femenino no solo influye en el padre y en el hermano, sino también, incluso, en la casa y en quien se acerque a ella. Así se afirma en el principio mismo de la obra:

> The house in which the fourteen sisters of Emilio Montez O'Brien lived radiated femininity. Men who passed by the white picket fence—the postman, the rag seller, the iceman—were sometimes startled by a strong scent of flowers, as if perfume had been poured onto the floorboards and ground. […] when their door opened on the world, the power of these females, even the smallest infants, nearly molecular in its adamancy, slipped out and had its transforming effect upon men. (3)

Con ello comprobamos que, en esta obra, Hijuelos, sin lugar a dudas, considera que lo hermoso, lo apetecible, es lo femenino, y que lo masculino no es tan maravilloso, tan anhelado, tal y como piensa Emilio: "What was ugly in life, he thought male. Even the most winsome-looking men—like himself—he considered crude in appearance […]." (290)

Esta dicotomía entre lo femenino y lo masculino no es la única que aparece en el relato que afecta la identidad de los personajes. Recordemos que el padre es irlandés y la madre, cubana. Así, el hogar recibe influencias de las dos culturas de las que proceden los progenitores: "In that house, with its many cluttered rooms, they could sometimes sense that there was a great difference between their mother and their father, as if two atmospheres, one Irish and one Cuban, emanated from them" (83). Es más, los quince hijos son el fruto que encarna la constante fusión de culturas que se ha venido produciendo desde los albores de la humanidad:

> Every year, during the autumnal sessions of love, performed with vigor, the house would fill with a scent of altar wax and butter, and soon enough rivulets of Irish sperm would join a Cuban ovum (continents of blood and memory—from Saracen to Celtic, Scythian to Phoenician, Roman to pagan Iberian, African to Dane, a thousand female and male ancestors, their histories of sorrow and joy, of

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> devastated suffering and paradisiacal pleasures linked by the progression of the blood) and a new Montez O'Brien sister would come into the world. (152-153)

Por un lado, se encuentra el ascendiente irlandés paterno, pero Nelson no tiene interés en hablar de sus orígenes a sus hijas ni a su hijo; no pretende que haya una continuidad cultural, que su pasado esté en su presente y en su futuro: "Very little else from that distant place" (51):

> There was also, at the same times, the Irish influence of their father, which certain of their sisters, most particularly the younger ones, more closely identified with. It was a more understandable mystery, as they had very few ideas what Ireland was like. Though his father was not a talkative man, at least the nature of his language English—they knew nothing of the Gaelic tongue—did not mystify them the way the Spanish spoken by the older sisters wit their mother did, falling upon the ears like the nearly Babylonian chitchat of songbirds. (86)

Por otro, la madre sí intenta transmitir a sus hijas (a Margarita más que a ninguna) sus orígenes: "She tried to keep the notion of it [Cuba] alive in her daughters, especially the oldest, describing to her with true love sweetness the substance of her family's life there before the war in 1895 had disrupted it [...]" (85). El poder de la identidad cultural maternal transciende la mera transmisión de recuerdos para ejercer cierto poder seductor en la casa, en los hijos y en el marido, poder paralelo al de las mujeres, como ya se ha comentado:

> Even though they were living just off a road called Abelmyer, some few miles outside of a small Pennsylvania town, the notion of Cuba, like their own feminita, exerted a powerful pull. Sometimes at night they would think about their mother's Cuba and they would have the sensation that the rooms of the house had been turned into a rain forest, that orchids were budding out of the walls, that lianas were hanging off the ceiling beams, that one could hear in the distance the ocean and smell the sea foam [...] Cuba in the air [...]. (85-86).

Resulta meritorio que Mariela hay podido transmitir parte de su cultura a sus hijas, aunque sólo sea a las mayores, pues hay que tener en cuenta que no habitan en un

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

contexto en el que lo hispano, en general, y lo cubano, en particular, sean elementos habituales en la vida diaria, como podría suceder si residieran en Nueva York, incluso en esa misma época histórica: "During her days in Cobbleton, she rarely came across anything about Cuba: […]." (84). Por lo que no es de extrañar su obstinado uso del español y el rechazo a abandonarse por completo a la lengua de su marido y de su país de adopción:

> […] whose [el de Mariela] dogged "foreignness" and absolute determination to remain Cuban in an all-American town, the other Spanish-speaking inhabitants of which could be counted on the fingers of one hand, prevented her from caring in the slightest about the way she spoke English, which she did only in snippets […]. (40)

Dado el lugar y tiempo en el que crearon su familia los Montez O'Brien, tampoco es de extrañar que Nelson advirtiera a su hija Margarita sobre la conveniencia de hablar en inglés, más que en español:

> I'd been noticin'lately that you're always talking in Spanish, a fine language, and that's all right with me, but so as you don't get confused, I want you to know that I expect you to address me always in my tongue, and that's English, you understan'? And that's for your own good, 'cause in this country it's been my observation that Spanish will be of little use to you, certainly useless as far as gainful employment and one day finding yourself a husband. I won't snap your head off if I hear you speaking it, but just remember it might hurt my feelings to think that you aren't respecting my wishes. (82)

Las costumbres femeninas y el uso emocional del español se ven restringidos por el orden masculino y por la utilidad práctica del inglés, y como mostramos en el primer capítulo de este trabajo, la lengua es parte fundamental de la identidad cultural del individuo. Dejar de hablar un idioma supone perder el vehículo por el cual se transmiten ciertos elementos de una cultura, pero no todos: recordemos que la expresión de una cultura no se agota en los límites de una sola lengua (Bravo Utrera, 2004: 157). En contextos en los que conviven dos lenguas, como en el hogar de los Montez O'Brien,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cada una de ellas, y cada cultura, implica determinadas sensaciones y actitudes tanto para quien escucha el idioma, como para quien lo habla: "[…] his wife's tongue, Spanish, sounding to his ears like the forest twitter of birds in the trees, noisy, lively, melodious, and territorial." (82); "[…] saying to him in Spanish, as was her habit in moments of emotional agitation: […]" (92); "He'd speak to her tenderly and in her language, no matter his errors, when he wanted to calm her down." (381)

Los esfuerzos de Mariela por conservar su idioma y su cultura alcanzan su mayor recompensa con los años. Margarita, si en la adolescencia "she would be happy to inform her mother of such things [cómo se dicen algunas palabras en inglés], but at the same time she would feel annoyed at having to relay such "common" information again and again, tired of being the teacher of her own mother" (50), en la madurez regresará a sus orígenes gracias a un viaje a España, al hecho de que se enamora de un cubano y a que se dedica a enseñar español. Como Emilio había regresado a su familia tras alistarse en el ejército y vivir en Nueva York y California para recuperar la tradición profesional de la familia, ella vuelve a su madre, a su idioma y a su cultura al traducir al inglés y editar en una publicación bilingüe los poemas que durante años Mariela había escrito en soledad.

> She read, and passed hours with a Spanish-language dictionary, translating the poems from her mother's notebook, which she read a half dozen times, and made copies in English for the sisters who never learned her mother's language, so they would know a little more about their mother's heart. (432)

Como comprobamos en esta cita, gracias a la traducción, puede que algunas de sus hijas lleguen a conocer a Mariela realmente, porque las barreras lingüísticas entre ella y aquellas que menos hablaban español no pudieron romperse nunca. Ella se abandonó en el intento de enseñarles la lengua a todas: "She had not bothered to teach the babies Spanish; like a grandmother, she'd delegated that work to the oldest daughters, if they so liked" (40). Con los años, Margarita, quien más unida estaba a ella y quien más hablaba español, será la que se preocupe de mantener el legado materno no sólo con la edición de los poemas, sino siendo el lazo que una a todos los hermanos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Emilio también, como su hermana, llega a valorar la figura materna gracias a la lengua y a la cultura. En un momento trascendental de su vida; cuando está a punto de participar en la guerra, se da cuenta de que la distancia lingüística entre su madre y él le había impedido conocerla como merecía:

> […] in the days when he thought he might see action and the possibility that he might be killed had come to him […], he started to feel regret that, for all the years he shared the same roof with his mother, he had never really gotten to know her, no in the same way as he'd known his sisters, or in the way he knew his father. (248)

Durante un viaje a Cuba para visitar a su hermana Isabel (la única de la prole que vive en la Isla), será consciente de la realidad del país, de ciertas costumbres culturales y de que, además de tener un aspecto irlandés, y que es una satisfacción ser medio cubano: "[…] it should be a source of pride for him that his mother was Cuban." (350). Es de destacar este reconocimiento final a sus orígenes y a su madre, ya que varios años antes, su opinión y sensaciones eran las contrarias: "That he was half Cuban (behind that thought, his mother's words, "Being half Cuban is better that not being Cuban at all") meant little to him." (213); "[…] in those days, he was getting along well in life without that language [el español], even if he was never certain that his mother truly understood him […]." (215)

Así, mientras que desde el principio de la novela Hijuelos se inclinó ante la fuerza femenina, es al final cuando hace que los principales personajes sean verdaderamente conscientes de la necesidad de valorar, conocer y aprovechar los elementos culturales y lingüísticos que se encuentran en el principio de la identidad personal. Del mismo modo que Margarita y Emilio buscaron a la familia o regresaron a ella para ser felices, ambos reconocen que debieron prestar mayor atención a su madre (a sus orígenes) y no dejar que las barreras lingüísticas se interpusieran entre ellos.

En este punto, se podría afirmar que el escritor concluye una trilogía de novelas sobre la inmigración cubana en Estados Unidos. Es cierto que Hijuelos retrata las experiencias de protagonistas nacidos en Cuba o de padres cubanos y que viven en EEUU, pero es necesario reflexionar sobre si todos los acontecimientos cotidianos o

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

extraordinarios que ocurren a esos personajes de ficción no son más que elementos habituales de la existencia de cualquier ser humano que no se encuentra cómodo, que no vive de acuerdo a sus expectativas, que fracasa, que triunfa, que duda, que recuerda, que sufre, que resiste en un espacio que puede ser el de origen o no. Es cierto que los efectos del transcurso del tiempo y del recuerdo de todo pasado se intensifican si, además, se producen desplazamientos en el espacio de desarrollo vital; no obstante, ello no impone per se una "etiqueta" que destaque sobre los demás aspectos que intervienen en el día a día de cada ser humano. Como se comprobará con el estudio de las demás novelas de Hijuelos, la cuestión de la inmigración cubanoamericana, o cubana, y de la búsqueda de la identidad es un vehículo al que recurre para mostrar caracteres cuyos esfuerzos y ánimos se concentran en afrontar las dificultades y sobreponerse a ellas en mayor o menor, en peor o mejor medida.

No hay que desdeñar en ningún momento la importancia de estas tres obras, en particular, y de todas las de Hijuelos, en general, como marco para tratar la cuestión de la inmigración cubana, más que el exilio, en EEUU. Compartimos las opiniones de Bravo Utrera sobre su valor de retrato sociohistórico de los vínculos entre Cuba y EEUU desde el final del siglo XIX y de las consecuencias que ha tenido en miles de familias como las que protagonizan estas tres obras:

> [...] constituyen, a juicio nuestro, un peculiar acercamiento socioliterario a la descripción de los procesos de comunicación entre Cuba y los Estados Unidos desde 1898 hasta nuestros días, a partir de la visión del cubano emigrado y sus descendientes. Con ello, el escritor se acerca estética y sociológicamente al siglo XX en la historia cubana y estadounidense desde su comprensión del fenómeno y propugna factores que hemos denominado de autoconocimiento, como, por ejemplo, la visión que de sí mismas (problemas de identidad) van teniendo las diferentes generaciones de emigrados desde los albores de nuestra centuria hasta la década de los noventa. Es un enfoque diferente, porque *desde allí* el autor mira *hacia allá* en un corte sociohistórico que trata de describir los procesos de comunicación entre dos naciones, dos pueblos, y que muestran con claridad las diversas vías por las que transcurre la formación de identidades híbridas. (2004: 141)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Así, los textos de Hijuelos son como dibujos precisos, bien perfilados y sombreados de sensaciones, sentimientos y estados de ánimo habituales en el ser humano como pueden ser la sensualidad, la frustración, la bondad, la duda, la pasión y el amor; y el contexto social e histórico en el que se sitúan esas imágenes es siempre el de los cubanos en EEUU.

2.3.4. Mr Ives' Christmas

En esta ocasión, Hijuelos se sitúa en el Nueva York en el que las comunidades hispanas ya son un sujeto social determinado en la vida de la ciudad. Sus protagonistas no son hispanos, pero sí sus mejores amigos y valores: la familia como corazón y fuerza de toda existencia humana para aliviar los malos recuerdos con el paso del tiempo y el afecto y para determinar el fluir de los días, etc. Calificada por la crítica y por él como un cuento de Navidad (Suárez, 1996), se concentra en la vida de Edward Ives sobre todo a partir del asesinato de su hijo, que iba a ser sacerdote. Hombre católico, familiar y de moral firme, Ives lucha por recuperarse espiritualmente y busca consuelo en la religión y la bondad.

Los orígenes de esta novela se hallan claramente en las historias de Dickens. Hijuelos (Suárez, 1996) explica que, del mismo modo en que el autor inglés describió la pobreza y los esfuerzos del Londres de mediados del siglo XIX, él trata de reflejar los temas que definen la vida en Nueva York de mediados y finales del siglo XX; en esta ocasión, el amor por la Navidad y por la bondad (Suárez, 1996), pilares de los cuentos de Navidad de Dickens.

Dickens aparece, además, en la narración. Ives colecciona con esmero y devoción ediciones ilustradas o firmadas de este autor, lo que le une a su esposa por la pasión de ella hacia la literatura:

> He did not worry about burglaries, because the only things he had of value, to Annie's delight were some old editions of Charles Dickens' books, several signed by the author himself, which he adoptive father had come by years before as

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> payment for some job. He kept the books, wrapped in layers of shipping paper, in boxes, hidden in a closet. He had first-class editions of *A Christmas Carol* and *A Child's History of England,* and signed copies of *Oliver Twist* and *The Pickwick Papers,* the latter of which he'd admired since childhood for its engravings by Hablot Knight Browne, […] (52)

La colección y conservación de ejemplares del autor inglés muestra que Edward Ives no es un hombre materialista, preocupado por las riquezas materiales, sino que, por encima de un valor económico, otorga a los bienes físicos un valor sentimental y familiar:

> He knew the signed editions were valuable—a book dealer said the "family edition" of *Pickwick* was worth about five hundred dollars. And although Ives could count on making good money from selling them, in the event of a financial emergency, he had no plans to, and considered them heirlooms, as it were, from a family line that never existed. (52-53)

Para comprender el grado de importancia que Ives otorga a la familia, hay que tener en cuenta que Ives fue adoptado, que no conoce sus orígenes familiares, como si fuera un personaje de Dickens. El deseo de crear historia, aun la de una sencilla familia, sustenta la gran ilusión y las muchas expectativas que despiertan en él y en su esposa el nacimiento de su primer hijo, y así se hace saber al lector:

> Long before she had become pregnant with Robert, she and Ives had gone through a phase of exaltation, like the angels who expected the coming of the baby Jesus. The boy or girl would be a reflection of their love and carry forth into the world the very best of their qualities. His kindness, quietness, his artistic talents, and his small measure of faith; her intelligence, strong-mindedness, her versatility. He would have a history: […] (49).

Esta novela es una ofrenda de amor de padres a hijos: estos son para los primeros su mejor fruto, una fuente de luz y un motor que despierta lo mejor que cada uno lleva en su interior:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> Ives was twenty-eight when Robert was born, and from the start Ives had been surprised by his paternal instincts; it was almost inconceivable that some so good and pure could have come from him. […].
>
> It was as if he, and later Caroline, were meant to bring more light and cheerfulness and love into a family that was, in its way, very small and closed off from the world. (70-71)

De ahí que se entienda el profundo dolor y la crisis moral que provoca el asesinato de Robert, quien había recibido de su padre una sólida formación religiosa, hasta el punto de que había decidido consagrar su vida al misterio de la fe:

> Determined to show Robert the same kindness that his father had shown him, Ives would teach his son about religion, for which the boy truly seemed to have a talent. They would go off to church together, and they boy learned how to put his hands together in prayer, to kneel, to bow his head, and to make the Sign of the Cross. […] he told him about how tongues of fire and soaring doves symbolized the spirit. He told him about the notion of a soul and guardian angels, and about the Holy Trinity. (72-73)

Esa misma fe, esa espiritualidad que él había transmitido a su hijo es lo que le ayudará a sobreponerse en los momentos más duros, aquellos en los que duele el alma y la tentación de venganza o simplemente de renegar de las creencias acechan su mente. Ives llega a sentir la presencia de Dios en el mundo, en concreto entre la Avenida Madison y la Calle Cuarenta y uno, en una experiencia mística que no cuenta a nadie y que despierta en él profundas reflexiones sobre la figura de Dios, sobre la fe y sobre la vida después de la muerte. Y, sin embargo, a causa de la muerte de su hijo y como los místicos Santa Teresa o San Juan de la Cruz, Ives también atraviesa por momentos de desconcierto y pesadumbre, que Hijuelos manifiesta claramente:

> He went to church and prayed for guidance, begging God to bring forgiveness into his Herat. He would kneel before the crèche, the crucifix, and wonder how and why all these things had happened. At night he would dream of black threads twisting in the air and slipping into his body from afar. Though he bowed his head and trembled at the funeral, though he spoke kindly with the priests and repeated

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> himself a thousand times that God was good and that the manifestations of evil that come to men are ultimately explicable in some divine way, His wisdom greater that what any of them would ever know, Ives felt a great numbness descending over him. (141)

No obstante, la bondad, la fe en el futuro y el deseo de hacer lo correcto prevalecen sobre las tentaciones y los momentos de duda y de venganza: "Revenge was a subject that he did not care for, it would not bring his son back. In those moments, he would pray for guidance, for wishing death upon another seemed so ugly that each time it occurred he felt a blackering of his soul." (172). Igual que se titula una de las secciones de la novela ("In the Spirit that Life Goes On"), Ives sigue con su existencia personal y familiar, hasta el punto de llegar a extremos de bondad y perdón extraordinarios al preocuparse por la reconciliación con la familia del asesino de su hijo o por su reinserción.

Mr Ives' Christmas no es una novela con la dureza de *Our House in the Last World,* ni con la pasión y musicalidad de *The Mambo Kings Play Songs of Love,* ni con el amor familiar de *The Fourteen Sisters of Emilio Montez O'Brien.* Es un relato sobre el esfuerzo moral, sobre las luchas internas para seguir una vida recta y coherente a pesar de las dificultades y tentaciones que empujan a tomar el camino contrario. En este caso, Hijuelos escribe sobre la base del espíritu fraternal que rodea la Navidad: en esta época del año asesinan al hijo de Ives, a quien habían abandonado en un hospicio en esa época del año y quien fue adoptado por un viudo con tres hijos también en esa misma época del año. Y lo hace sobre la base de lo que él mismo ha observado en su ciudad natal y de lo que esa época del año significa para la gente que vive en este contexto moderno. Además se pregunta por qué a las buenas personas como Ives les suceden terribles tragedias; y describe cómo se puede recuperar la fe, no en términos religiosos, sino de humanidad (Suárez, 1996) y cómo, cuando la vida pone a prueba la fe, la religión, la felicidad y la existencia diaria, se ha de elegir el buen camino y dejar a un lado la venganza y el resentimiento, sin que ello signifique que no sea difícil ser bueno durante todo el año. De hecho, como Hijuelos explica (Suárez, 1996), el protagonista precisa de toda la vida para recuperar el equilibrio.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

No es de extrañar, entonces, que el lenguaje ya no sea musical, poético, sensual o evocador y que los recursos literarios que otorgan riqueza estética al relato no sean frecuentes, aunque el autor sí recurre a ellos en los momentos más místicos de la trama, como cuando Ives siente la presencia de Dios en medio de la calle a la hora del almuerzo. Existen también en esta obra saltos en el tiempo hacia delante y hacia atrás para explicar el pasado de los personajes (la infancia de Ives) o lo que sucederá en sus vidas (la muerte de Robert). Las comparaciones y metáforas poéticas habituales en otras obras no son útiles, porque suavizarían la sensación de dureza y sacrificio que se pretende. Aún así, no se alcanza la severidad de *Our House in the Last World,* no se siente el dolor y la tristeza que deben embargar a los protagonistas, sino que se admira la elección del bien ante el mal que realiza el protagonista.

De nuevo, la voz principal es la de un hombre. El dolor que provoca la muerte de un hijo se conoce y vive a través de la figura del padre, no de la madre, ni de la hermana. Con toda certeza, ellas también sufrieron y tuvieron momentos de desconcierto y debilidad, pero el autor no se detiene en ello. Es más, Caroline, la hija de Edward y Annie, aparece ya avanzada la historia y son escasos los momentos en los que adquiere protagonismo. Éste llega para ella, solo y no en gran medida, cuando se relaciona y posteriormente se casa con Pablo, hijo de Ramirez, el mejor amigo de su padre. No obstante, no es éste hecho baladí para el estudio de la novela y su valor cultural en cuanto que dicho matrimonio es cubanoamericano: Ramirez es cubano y su hijo, cubanoamericano.

Así, aunque los protagonistas no son cubanos o cubanoamericanos, lo hispano está cerca de sus vidas. Para empezar, lo único que ofrece algún indicio sobre el pasado de Ives son sus rasgos físicos, que lo acercan a los hispanos, lo que se expone varias veces en el texto; he aquí una de ellas:

> Looking in the mirror, as if at a map, certain of his features revealed a bit of ethnic identity, startling him. His almond eyes and the darkness of his own countenance were such that different people often took Ives to be one of their own. With his unknown beginnings he might well have had Spanish blood; perhaps his mother was Puerto Rican, Cuban, or from the Dominican Republic. But even without

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

knowing the truth, he had gravitated toward that culture simply out of curiosity and affection. (11)

Los hispanos se mueven alrededor de él y se interesan por él, como lo hacen los empleados de su padre, como vemos:

> […] his father had in his employ a dozen or so Spanish-speaking workers—some from Puerto Rico, some from Spain or Cuba. Most were machine workers, but because he published many magazines and books in Spanish (there were many Spanish-language publishing concerns in New York before the depression put most of them out of business), he had a Spaniard working as a compositor and a Cuban proofreader at the plant, and they had taken an interest in the young Ives. He would always remember a certain Mr. Domínguez, an elderly Cuban, who ran one of the press machines. From the times Ives was a little boy, Dominguez always regarded him with a kind of familiarity, and would often say, "You know, you're so much like a brother I once had, when he was your age." Or "If no one has told you before, I will now. You like a Spaniard. Did you know that?" (21)

Comprobamos, de este modo, que Hijuelos y sus protagonistas no pueden "escapar" del influjo hispano. Existe una atracción mutua entre lo más angloamericano de sus obras y la cultura y ambientes hispanos y cubanos. No sólo lo hispano se acerca a Ives a través de su apariencia y las gentes que lo rodean, sino que él se interesa por ello, por ejemplo, soñando con ser español –"He'd liked the idea of being a Spaniard, even if it was a fantasy" (21)– o aprendiendo la lengua en la cual se expresa principalmente la cultura hispana: "Working alongside Dominguez, he got into the habit of learning, little by little, something of the language" (22); "Ives never perfected his Spanish, but continued to study it, on and off, when he could visit Dominguez at his home […] and have rudimentary conversations with Dominguez's family" (22).

> For years he would stop by Juanito's barbershop and speak a Spanish that, while imperfect, was affable and diverse; the Spanish of a man who never formally studied but had related and loved the language. For years he had read *El Diario* and the *Desportes* columns, just he could participate in conversations about baseball

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

and boxing; and he used to enjoy leaning back in the barber's chair and listening to the Spanish-language radio and its sweet *canciones*. (11)

Tampoco prescinde Hijuelos del tema cubanoamericano y de las cuestiones (dificultades y ganancias) relativas a la emigración y al nacimiento de identidades híbridas. Ramírez, y su esposa, Carmen, son cubanos; Pablo, quien en muchas ocasiones busca refugio junto a Ives por la dura relación que mantiene con su padre, se reconoce cubanoamericano y con los años se convertirá en su yerno, por lo que sus nietos tendrán sangre cubana; el asesino de su hijo es puertorriqueño. Así, en el libro se reflejan los conflictos generacionales entre cubanos emigrantes y cubanoamericanos, Ramírez y Pablo; la interpretación que éste hace de Cuba y los cubanoamericanos; el papel de las abuelas en las familias hispanas; Ives se acerca y conoce a la familia del asesino de Robert y comprueba de primera mano los peligros sociales, los aprietos económicos y laborales y los desgarros familiares contra los que tienen que luchar las familias de hispanos más desfavorecidas que deciden emprender una nueva vida en EEUU.

Indica entonces esta novela que Hijuelos necesita tener cerca lo hispano, lo cubano. Se puede afirmar que *Mr Ives' Christmas* también ejemplifica la necesidad del autor de tener siempre presente lo cubano, porque, siendo la obra que menos contiene esta cuestión, no deja de reflejar la experiencia cubana en EEUU, aunque lo haga en menor medida: hay palabras en español en el texto origen (a veces en correcto en español, a veces, no, como en el resto de sus novelas); hay marcas de identidad cubanas y cubanoamericanas; y, como hemos mencionado, hay una perfecta caracterización de los personajes cubanos y cubanoamericanos, aunque sean los secundarios, y de sus emociones y sentimientos.

2.3.5. Empress of the Splendid Season (La emperatriz de mis sueños)

En esta obra Hijuelos vuelve a tratar la vida de los cubanos y sus descendientes cubanoamericanos en Nueva York a partir de los años 50 (tampoco de forma totalmente lineal, sino con saltos temporales hacia el pasado y el futuro), pero, en esta ocasión, desde el punto de vista de una mujer. Tras *The Fourteen Sisters of Emilio Montez*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

O'Brien, la visión femenina de la existencia, de los sufrimientos, de la identidad fuera de su contexto físico primigenio y en transformación vuelve a marcar el eje de la obra, pero ahora la protagonista es una sola mujer, Lydia España, que, tras abandonar Cuba, se dedica a limpiar casas en Nueva York. Es una heroína trágica que, primero, se ve obligada a dejar Cuba y a su familia (de clase acomodada: su padre era alcalde), porque éste ni aprueba, ni permite su relación con el hombre que la ha seducido; y después, debe cargar con el peso de sacar adelante a su marido, Raul[32], y a sus hijos, por la enfermedad cardiaca de su esposo. Lydia tiene, entonces, que reiniciar una nueva vida en una lengua, una ciudad y una cultura ajenas y dejar a un lado sus orígenes privilegiados, que nunca olvida, para sobrevivir limpiando casas de la clase acomodada.

> On her way home she found herself clicking her tongue and shaking her head, as if to ask, "How did a woman of my background end up doing this?" She had such thoughts because in her other life, before she had arrived in New York, she had been the spoiled, hard-to-reach daughter of a businessman who was also the *alcalde* —or mayor—of their small town in Cuba, by the sea. She had her own maids and servants and a carriage driver/chauffeur back then, and she had never given the idea of work or the suffering of others much thought; but that was before her family, turning unfairly against her with a nearly Biblical wrath, had banished her, unprepared to contend with an indifferent world. (4)

Tras la saga de los Montez O'Brien[33] y con esta narración, Hijuelos elimina toda posibilidad de comentario alguno en el que se le pueda definir como autor que retrate la posición masculina y latina de superioridad respecto al sexo opuesto, y supuestamente más débil, es decir, el machismo y donjuanismo habitual de los estereotipos sobre las relaciones de género entre los hispanos. Si bien en el total de sus obras, las mujeres no ocupan un gran número de los puestos de mayor protagonismo y si bien, excepto en estas dos novelas, suelen estar "relegadas" a los roles de esposas, madres, hijas, amantes, amores platónicos que no siempre intervienen directa y decisivamente en la vida de los hombres, no cabe duda alguna de que los personajes femeninos son el

[32] En el texto original, este nombre propio aparecer sin acentuar gráficamente. Así lo reproducimos.

[33] En realidad, deberíamos decir "las" Montez O'Brien por número y por su importancia.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

sustento oculto de los hombres, hombres que muestran grandes debilidades físicas y psicológicas.

Lydia España, como antes Margarita Montez O'Brien, Delores Fuentes (esposa de Néstor Castillo), Annie MacGuire (esposa de Robert Ives)[34] e incluso la hija de esta, Caroline, demuestran fortaleza en los momentos más críticos y apenas manifiestan atisbos de incertidumbre cuando se trata de tomar decisiones o de sobreponerse a las dificultades personales y familiares que se les presentan a ellas y a los hombres que las rodean: en realidad, ellas los rodean, los abrazan, los sostienen, los empujan a ellos.

En absoluto son mujeres retraídas o acomplejadas. Ejemplo de ello lo fue Margarita Montez y ahora lo es Lydia España, cuyo apetito y deseo sexual se dan a conocer en el relato. Lydia no se cohíbe ni se avergüenza en demostrar la importancia que tiene el sexo para ella, en reconocer que suple sus carencias afectivas, en rememorar momentos de ardor o pasión con su marido o con antiguos amantes, como harían (o deberían hacer) César Castillo o Israel Levis (protagonista de la siguiente novela de Hijuelos); de hecho, fue la relación pasional con un hombre mayor lo que hizo que su padre la apartara de la familia y de Cuba:

> […] like the fellow named Ramón who bedded her on a rooftop in the Bronx (a mattress, a rooftop picnic, after a festive birthday party) and she had confused his tremendous passion with love. […]. Their sex life was spectacular, undisciplined, and "modern." […] Then there was a sweet fellow named Fulgencio […]; but in the end, he was too formal, too timid around her physically, his lack of amorous behavior leading her to decide that he was not worth the trouble.
>
> There were others, mainly Cuban and Puerto Rican fellows, not an American among them, […]. On occasion, she "gave herself" to a man, one could suppose, as some kina[35] of distant vengeance against her father. But sex was something she considered a salvation in those days, an escape from some inward terror, or loneliness, which she never like having to bear for long.

---

[34] Nótese que para identificarlas es necesario explicitar la relación de estas mujeres con los personajes masculinos.

[35] Se reproduce tal y como aparece en el texto citado.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> *... Then she met Raul, and as the years passed, she cleaned apartments, and while performing the most mundane of tasks, like beating a stranger's doormat to death outside his courtyard window, she daydreamed about sex and her earlier life of privilige ...* (54-55)

Coincidimos con Alonso Gallo (2003: 173-174) en la idea de que Lydia reúne cualidades femeninas y masculinas:

> En *The Empress of the Splendid Season*, además, el escritor logra combinar cualidades típicamente femeninas con otras que se asocian con la masculinidad. Lydia, la protagonista, es voluptuosa, sensual y dotada de una pujante sexualidad pero también es recia de espíritu, disciplinada y estoica.

Es más, ella se contrapone a los protagonistas masculinos psicológicamente y los supera en estabilidad mental y en disposición para atajar problemas y hacer lo que debe hacer por su bien y el de su familia. Hijuelos lo hace saber con claridad:

> And she went to work because she didn't want her kids to feel poor or disadvantaged. She wanted to make sure that even if neither she nor Raul knew how to read or write English in any educated way, Alicia and Rico would learn what they had not. There would be no shortages of pencils or notebooks or school books if they needed them. She embraced her profession for the family's sake, for the future; [...]. (18)

Ella sabe lo que debe hacer en todo momento, ella es la que recuerda a sus hijos de dónde vienen y la que los insta a que se mantengan firmes y con la cabeza bien alta en cuanto que cubanos y en cuanto ciudadanos con los mismos derechos y las mismas lícitas aspiraciones de progreso que esos para los que ella trabaja:

> Even though she was raising he ever-American children with the notion that they had come from good stock, *gente refinada,* that they were "somebodies", that their maternal grandfather had been the mayor of a small town in Cuba and that she had once been a member of local society—to which they would say, as trains rumbled

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

past their windows, "Yeah. Yeah, yeah"— she began to notice an air of resentment about them. (34)

Esta cita, además, adelanta el distanciamiento que se producirá entre Lydia y sus hijos (Rico y Alicia), porque ellos no pueden evitar americanizarse: "Part of it was that Rico and Alicia were from different worlds" (99); y lo hacen, sobre todo ella, apartándose de Cuba, no combinando ambas culturas en su identidad:

After all her attempts to give her children glimpses of a better world, after all her and Raul's *sacrificios* on their behalf—after all that she was forced to call her own daughter "*una desgraciada*", a malcontented ingrate, and to wash her mouth out with a concoction of Lavoris and baking soda. The punishment did not work. Tell her to walk east and she walked west; Lydia's position —"I am your mother and I am to be obeyed"— countered by "And what is this, Cuba 1942?

"If you don't respect me, Alicia, then you cannot be a daughter of a Cuban."

And to this, Alicia, already deep into another world, had answered, "And if to be a Cuban's daughter is to be put down for no reason, then you can keep your Cuban this-and-that."

So said the girl who once used to sit on her lap and, cuddling, ask, with sweetness in her eyes: "Mommy, tell me, what was Cuba like?" (120)

La distancia y el enfrentamiento entre madre e hija que muestra este diálogo se debe quizás a la insistencia de su madre en mantener presente a Cuba, al idioma español y a los comportamientos cubanos, pero también al poder arrollador de la ciudad de Nueva York. Incluso Raul se "neoyorkiza":

Generally speaking, Raul had *New York* written all over him: years in the restaurant business around all types of citizens had not only given him a grasp of Italian, a little French, Greek, and German, as well as Yiddish, but he had, like Mario, picked up a "mid-New Yawky" accent, half out of Brooklyn, as it were, with Spanish inflections. Baseball, pizza, Sen-Sens cigarettes —first Chesterfields, then "Luckies", then Winstons— and, as with everybody else in the world, movies became part of his life. (124)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Como menciona Klinkenbourg (1999) en su crítica a la novela en *The New York Times*, es éste el retrato de una parte de Nueva York (Upper Broadway, Morningside Heights) "where the vocations men and women announce when they introduce themselves have nothing to do with the way they make money". La lucha personal de los personajes se centra en poder vivir sabiendo que no pueden desarrollarse plenamente, porque no se encuentran en un espacio que reconozca su verdadero valor y porque los acontecimientos que les suceden no se lo han permitido. Aún así, tampoco se sienten frustrados en alto grado: Raul cumple sus deberes con sus dos familias; Rico obtiene el doctorado en Psicología y es un profesional de prestigio; Alicia contrae matrimonio y crea su propia familia, a su estilo americano; y Lydia está harto satisfecha de lo que ha logrado con su trabajo y sacrificios; se enumeran sus frutos:

> And for other amenities? Years of perseverance and fruitful, discreet scavenging had yielded her an elegant wardrobe. She had an inexpensive apartment, her television, her telephones, a phonograph console, pretty furniture, a wall full of family photographs, a mouthful of healthy teeth, her own good health, and most of all, the love of her children, even if it did not always come so easily. (331)

Lydia "descendió" a la clase baja trabajadora, pero no dejó de recordar a sus hijos el nivel de dónde ellos realmente proceden. Se relacionó con familias de clase más pudiente (si bien como limpiadora de sus casas) y se reconoció en los valores, principios y cualidades necesarios para vivir, progresar y ser como ellos, si la vida le hubiera deparado el destino que realmente ella se merecía. De hecho, su trabajo al fin acaba por ser "pagado", cuando el señor Osprey, al final de su vida y de la novela, le envía un cheque de diez mil dólares.

El dinero, y con él la concepción más materialista de la vida, es el eje en torno al cual se mueven e incluso se separan los personajes de esta historia. El mundo no se divide entre bondad y maldad, como sucede en *Mr Ives' Christmas*, si no entre los que tienen y no tienen poder económico o, más en consonancia con el espacio vital en el que se mueven los personajes, entre los que tienen clase y los que no, como se deja ver en el texto:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> People in the neighborhood always found Lydia a little aloof and arrogant, for early on she had made certain conscious choices about whom her family would consort with. It had nothing to do with money—few in that part of the city had money. But she made distinctions between people without money who had class and refinement and those who did not. (4)

Mientras que en *Mr Ives' Christmas* se describe la voluntad de elegir el camino más correcto, por difícil que pueda resultar, sobre la base de una estricta moral, en esta obra el progreso social y laboral impulsa y guía las acciones de los personajes, sin que ello signifique que sean seres del todo materialistas y superficiales. Así, Raul es presentado en un apartado titulado "The Kind of Cuban Who Lived Mainly for Work" (10); el acceso a bienes materiales ofrece cierto grado de alegría, y esos bienes materiales definen quién es quien: "she almost began to enjoy her access to other people's homes and the *cositas* that defined their lives" (16); se busca la belleza externa, la corrección en las formas y la riqueza: "Glamour and money, cleanliness and good manners everywhere she looked" (40); las máximas que se repiten no tienen que ver con la búsqueda de la verdad, la bondad o la felicidad espiritual, sino con la división del mundo sobre la base de las diferencias económicas: "*The poor crave wealth, and the wealthy crave inmortality*" (82); los modelos y sueños se relacionan con alcanzar determinado status social, no con la paz interior:

> Often, as she dallied with her dust cloth in hand and paused in the window light as if she were the *dueña* of Osprey's *casa,* she daydreamed about having her own large walk-in closets and art deco vanity, or of traveling with Osprey on a transatlantic ocean liner to Europe. That she, like a Cuban Cinderella, could ring a bell and that Mr. Chang would wait on her, that her friends like Mireya and Concha would visit and eat lunch in her well-appointed living room, that her own children, whom she would call "my darlings", would be sent off to the best schools, to learn to read French books with pretty covers. (64)

Rico, el hijo de Lydia, supera a sus padres económica y socialmente, y entonces se da cuenta de que lo importante no es el poder adquisitivo que se alcance, sino el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

poder compartir los bienes materiales con los seres queridos y, sobre todo, dedicar su tiempo y vida a ellos:

> *Years later, when his son, Rico, charging his patients one hundred and fifty dollars per forty-five-minute session, would have a bank account big enough to choke a horse, and more than enough money to buy a dozen color TV sets if he liked, it would kill him to think that it had all come too late for him to take care of his father.* (126)

De nuevo, por razones materialistas (en principio), los protagonistas de Hijuelos han de luchar contra las adversidades que alteran el verdadero camino que deberían haber seguido en la vida. Sin embargo, no desfallecen, su orgullo no se ve afectado (y si se afecta, se deja atrás enseguida: hay que superarse) y trabajan y luchan para seguir adelante y para ofrecer un futuro a sus hijos: "For she wanted to have something to pass on to her children when she died, some reminder that throughh hard work, loyalty, and caprice, she had come to something after all." (332)

2.3.6. A Simple Habana Melody: From When the World Was Good (Una sencilla melodía habanera: De cuando el mundo era un buen lugar)

Con la última novela, Hijuelos da dos pasos atrás: uno en el tiempo, al situarse a finales del siglo XIX y a principios del XX; y otro, en el ambiente, pues retorna al mundo de la música, esta vez con un compositor habanero de zarzuelas que llega ser víctima del nazismo.

Esta obra es la historia ficticia de Israel Levis, creador (con su mejor amigo Manny Cortez) de *Rosas Puras*, canción que lo hará conocido internacionalmente gracias a Rita Valladares, la cantante cubana más famosa y amor platónico de Levis, amor que inspira la canción y que nunca fructificará no por el desinterés de ella, sino por la timidez y la falta de decisión de Israel. Esta falta de decisión sumada a su inconsciente interpretación de los acontecimientos que suceden a su alrededor y a su incapacidad para observar la maldad y la tragedia detrás de esos hechos, hacen que abandone Cuba y emigre durante catorce años a Francia por motivos profesionales y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

políticos cuando la dictadura de Machado ya ha causado importantes desgracias en su vida (el asesinato de Manny y el asalto a la casa familiar donde vive con su madre); que en París sea detenido, acusado de judío (en realidad es católico practicante y afín a movimientos espiritistas) y enviado a un campo de concentración nazi, experiencia no relatada en la novela, pero que le provoca padecimientos cuyas consecuencias físicas y psíquicas sí se describen. Para construirla, Hijuelos partió de un hombre real, Moisés Simons, autor de la famosa canción cubana *El manisero,* quien pertenecía a una familia de músicos de La Habana, de ancestros catalanes, y quien no sólo tenía un nombre bíblico, sino que con mucha probabilidad descendía de una comunidad sefardí. Simons abandonó Cuba en los años 30 y se estableció en París, donde vivió y padeció la invasión alemana.

Vuelve Hijuelos a tratar en esta obra otro tema sobre el que ya había escrito (en *Mr Ives' Christmas*): por qué las buenas personas sufren enormes tragedias que les marcan para el resto de sus vidas y de las que tienen que intentar sobreponerse día a día. A Israel Levis no le sucede nada peor que el encierro en el campo de Buchenwald, pero sus sufrimientos ya habían comenzado cuando su pequeña y adorada hermana Anabella falleció siendo una niña, cuando su padre murió al poco de comenzar él su vida artística, cuando asesinaron a su amigo Manny Cortez por su activa oposición al gobierno dictatorial de Machado. Todos sus seres queridos han sufrido mucho: su madre, Doña Concepción, no sólo perdió a Anabella, sino también a sus dos primeros hijos, gemelos, Olivia y Leandro; su amiga y amor, Rita Valladares, ante la falta de iniciativa amorosa de Israel hacia ella, se aventura en dos matrimonios fallidos y dolorosos (el primer esposo no acepta los compromisos de sus vida como artista; el segundo, más joven, le es infiel). Como vemos, todos los personajes han de luchar contra adversidades.

Para sobrellevarlas, como Robert Ives, Israel Levis se refugia en la religión católica, aunque también en las supersticiones de las religiones afrocubanas y en varios grupos espiritistas que conoce durante su estancia en Francia. No deja de buscar qué puede haber más allá y cómo reconfortarse sobre la base de que su sufrimiento no es más que un elemento más de la existencia humana que desde el mismo Jesucristo todos padecen. Su fe ayuda a que la tristeza inherente a su carácter le permita seguir creyendo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

en la bondad del mundo y de la gente, que en demasiadas ocasiones parece haber desaparecido, aunque él mismo llegue a niveles de inconsciente ingenuidad impropios de un adulto al que los acontecimientos han puesto tanto a prueba.

Al mismo tiempo, se encuentra Israel Levis encerrado en un cuerpo con desbordante pasión y erotismo, que excepto en el período en el que se enamora de la joven francesa Sarah Rubenstein, desahoga en los burdeles de La Habana y París. De nuevo, como en *Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor*, el protagonista busca consuelo, desahogo y compañía a sus dudas, inseguridades, complejos (lo llaman *El Gordo*) y soledades personales en las relaciones sexuales. En el sexo, en la oscuridad de los cuartos de los prostíbulos intenta consolar esas carencias que no es capaz de suplir por su tendencia al retraimiento, por su fracaso amoroso con Rita, por la ausencia de esa familia que le hubiese gustado crear.

La sexualidad vívida del protagonista se convierte en sensualidad narrativa no sólo en la descripción de sus encuentros, sino en la pasión con la que se describe la ciudad de La Habana, la música y los demás elementos principales de esta novela, en cuyo estudio, por ser esta obra el objeto de nuestra investigación, nos detendremos más y con mayor profundidad en el momento de realizar el análisis de la traducción de las marcas de identidad; entonces volveremos a señalar y observar sus características literarias y culturales más relevantes. Sin embargo, desearíamos comentar ahora algunas otras cuestiones relativas a esta obra.

Los principales elementos culturales que dibujan esta historia son la música, Cuba (sobre todo La Habana) y la emigración a Europa (Francia principalmente). EEUU no aparece en esta enumeración, porque el protagonista, y por extensión su vida, apenas tiene relación directa con este país y su cultura (visita Nueva York en una pequeña escala durante su viaje hacia Europa); sólo en la figura de su sobrino y de su amor platónico aparecen referencias a la vida de los cubanos en EEUU. No por ello este país deja de ser importante para el estudio de la obra, pues en él vive el autor, allí fue publicada y de allí son sus primeros lectores, factores todos que se han de tener en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cuenta tanto en el análisis del texto origen (TO) como en la realización del texto meta (TM).

A lo largo de cinco novelas, se han retratado diferentes contextos en los que se han movido miembros de la comunidad cubanoamericana. En esta sexta obra de Hijuelos, no obstante, éste se aleja cronológica y culturalmente del entorno más cercano a los cubanoamericanos y a los propios norteamericanos para situarse en los antecedentes cubanos de esa identidad bicultural: no se desliga totalmente, sólo se aventura en su pasado, que tuvo lugar en Cuba y Europa. "[...] I wanted to do something sort of like a prequel [...] to go back a little bit and go to the roots. [...] what I'm interesting in is going back in the time and looking at our sources and where we come from [...]", afirma Hijuelos (Suárez, 2002). Con esto, demuestra que el paso del tiempo no supone el abandono automático de la cultura en principio más débil o la pérdida de interés por ella; al contrario, el paso del tiempo parece provocar una mayor necesidad de rebuscar en el pasado[36].

Este paso atrás hacia una sociedad y cultura en español habanero se realiza en inglés por la lógica de que éste es el idioma de su autor. Este hecho no le resta valor a la intención de rescatar la cultura solo cubana, porque "la cultura no se agota en estructuras de una sola y única lengua" (Bravo Utrera, 2000: 37). El que un cubanoamericano de segunda generación hable de sus posibles antepasados en otro idioma no es sino una demostración más de que las culturas, como hemos visto, pueden atravesar fronteras geográficas, temporales y lingüísticas.

Asimismo, la obra es un reflejo ideal de la búsqueda de la identidad que tanto persiguen los cubanoamericanos. Sobre la base de Ainsa (1996), apuntamos que en esa búsqueda existen dos movimientos fundamentales, uno centrífugo y el otro centrípeto. El primero se dirige "de América hacia Europa [...] en términos de búsqueda de raíces y modelos culturales que se pretenden prestigiosos [...]" (369-370) y es el trayecto que sigue Levis cuando decide abandonar su querida Habana, en la que gozaba de prestigio

[36]Otra escritora cubanoamericana, Cristina García, en la novela *El cazador de monos* trata el tema de la emigración china a Cuba en un tiempo incluso anterior, la mitad del siglo XIX.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

y bienestar, por Europa para poder desarrollar su carrera (frenada en la Isla por la dictadura de Machado) en los grandes teatros y con los prestigiosos músicos del Viejo Continente. Este fragmento introduce una de las secciones del libro:

> A ship to México across the gulf, a ship from México to Europe, to Marseilles, or to Vigo, or up to New York, trumpets blaring, the sun burning red over the horizon... and a man of immense size leaning over the railing, whistling a tune, composing in this head, searching for mermaids and the unseen wonders of this existence. (Hijuelos, 2002: 198)

El segundo es una "especie de viaje iniciático de despojamiento de lo fútil y encuentro de la auténtica identidad en el 'corazón' del continente americano" (231). Esto es lo que persigue el protagonista mientras, en sus atribulados momentos de dolor en Europa o de soledad tras el regreso a La Habana, se desplaza con la memoria al interior de la Isla en la figura de su padre o acompañándolo con su hermano durante sus excursiones por el campo o en las visitas que, como médico, realizaba a los bohíos de los ingenios azucareros y a las plantaciones de tabaco:

> From time to time, he would summon a lovely memory of his father. He would remember how to his father was sometimes contracted by certain large plantations as a visiting physician, these trips taking him far away from Habana to the eastern end of the island, where he would often assist in minor surgeries at the United Fruit Company hospitals in Preston and Banes. His father relished those journeys, for as an amateur naturalist who loved to roam the forests and gardens of the island's most distant provinces in search of rare species of flora and fauna, and knew Cuba's riches by heart [...]. (Hijuelos, 2002: 34)

Estos desplazamientos tienen su contrapunto en la casa:

> La casa es en sí un elemento unitivo con fuertes poderes "integradores" [...] es un cuerpo de imágenes que dan el hombre razones o ilusiones de estabilidad. [...] la casa ayuda a integrar la conciencia de "centro", fundamental en la estructuración de la identidad. (Ainsa: 422)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Por ello, entendemos el deseo del protagonista de regresar a su casa natal y encerrarse en ella con los recuerdos de la infancia y de su familia tras haber recorrido Europa, vivido en París durante catorce años y visto y sufrido en un campo de concentración los mayores padecimientos que se pueden imaginar. "This is where I will spend the rest of my days" (Hijuelos, 2002: 25). Por "casa" podemos entender tanto el inmueble donde se habita como el espacio sociopsicológico de pertenencia (Bravo Utrera, 2004), que en Israel Levis se identifica con un único punto geográfico: La Habana. Esta ciudad representa para los cubanos y para los cubanoamericanos el lugar al que siempre volver, es algo que se añora como a un familiar. "I miss my children, and Habana. I can't wait until I get home" (9). Gracias a la realidad o la ficción, La Habana se conoce y reconoce como un ser humano al que se añora, al que se quiere ver –"[...], Levis was so filled with joy at seeing Habana again [...] that he nearly wept" (17)– y casi se ama, que se recorre y describe una y otra vez con todos los sentidos:

> The sight of familiar storefronts and cafés, the splendid architectural flourishes, the arcades and colonnade galleries, balconies and high doorways and windows of the buildings, and the very smells of that city, of flowers, beer, perfume, fried foods and burning fuels a tonic to this soul. (22)

Comenta Hijuelos (Suárez, 1996) que aunque escribió *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good,* antes de un viaje a La Habana, luego de ello se sintió orgulloso de la representación del tiempo y el espacio de esa novela, porque los paseos por La Habana no defraudaron las fantasías de su imaginario, al contrario: incluso encontró en el Vedado una casa que perfectamente podía haber sido el hogar de Israel Levis.

Como dijimos, el protagonista es cubano, no cubanoamericano, pero tiene contacto con la sociedad norteamericana, un contacto que no le satisface en absoluto. Ni él quiere lo que EEUU le ofrece, ni este país tiene lo que él busca; así se expresa:

> And thought he loved the diversity of the people there, and the sense that the world has poured through its port, he found that he preferred the quietude of Europe. Even when there was much money to be made in New York City, as so many had

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

told him [...] he found the maddening and rather noisy life of that city too frantic for his taste. (200)

Sin embargo, años más tarde, su sobrino Víctor si encontrará lo que desea en Nueva York, completar sus estudios de Medicina. Aunque, por lo que se explicita en el texto, Víctor abandona la Isla por estas razones profesionales y no por cuestiones políticas, además lo hace antes de la Revolución de 1959, lo cual no impide que acabe convirtiéndose en un inmigrante, y sus hijas en cubanoamericanas, como Hijuelos.

[...] his own nephew, the future Doctor Victor Levis, would leave Cuba in the mid-1950s after getting an advanced degree in internal medicine at Johns Hopkins University, eventually to settle down in New York City, where he would have a Park Avenue practice; nor that he would spend certain of his evenings with his American wife and two daughters listening to recordings of Cuban music, among them his uncle's more famous compositions, for which he would scour the shops of the city on the weekends. He listened to this music with both affection and an exile's sadness in his heart, remembering his uncle with fondness. (329)

Citamos este fragmento, porque nos conduce a dos de los rasgos fundamentales que sustentan la obra y que, además, son, como ya se ha sugerido de páginas precedentes, pilares de la cultura cubana, trasmitidos a la identidad cubanoamericana: la familia y la música.

Gregori y Valdés (2001) apuntan que el alto porcentaje de monolingüismo entre los cubanos en EEUU se debe a que "el 85% de los cubanos nacieron en Cuba, [...] así como a la existencia de un fuerte enclave étnico económico con fuentes de empleo que les permite trabajar y vivir en español en el sentido más amplio de la palabra". En nuestra opinión, existe una razón más: el peso emocional, social y psicológico que para el emigrado de segunda generación tienen los abuelos y padres, con quienes se suele hablar en español, la lengua familiar. La significación de estos vínculos nos hace comprender cómo muchas de las obras cubanoamericanas reflejan las distintas respuestas de una saga familiar a la llegada a EEUU; ejemplos son *Soñar en cubano* de Cristina García; *Nuestra casa en el fin del mundo*, *Los reyes del mambo tocan*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

canciones de amor y *Las catorce hermanas de Emilio Montez O'Brien* de Óscar Hijuelos, *Raining Backwards* de Roberto G. González. Por lo tanto, tras haber estado lejos de la familia durante años (o tener que estarlo para siempre como muchos cubanoamericanos), los lazos familiares de Israel Levis se hacen más íntimos y perennes todavía y busca "[...] the afable and secure trust of the blood bond" (313). Desde la infancia hasta la muerte, en los buenos y en los malos momentos, la familia no deja de ser añorada, recordada o imaginada como el mejor de los apoyos, de las compañías cuando el amor verdadero no ha podido triunfar, cuando se pasea por el Paseo del Prado, cuando el mundo ha dejado de ser un buen lugar, cuando se prepara para estrenar una de tantas melodías, etc., en fin, la familia es un referente cardinal para el bienestar personal.

> [...] You see, when I was young I always knew that my family was never far away, just a few steps beyond my door, sleeping peacefully in their rooms, so that even in the midst of my worst dreams —[…]— I knew that my family would be my salvation, their love flowing me […]. (31)

La música es un aspecto vital de la cultura cubana y también de la identidad cubanoamericana. En el texto la música es filosofía de vida: "[...] without emotion there would never be music, and without music his life would be a living death [...]" (24); es concepto existencial: "[…] he dreams of a concept that is so much a part of Cuban life —that music is good!—" (305); es genética: "[...] you probably have that talent in your blood, too [...]" (313); es segundo término de la comparación para describir personas y personalidades:

> Some women were like glorious sarabands, their dark and intense eyes mysterious as the deepest tones of an operatic aria; others more lustily disposed —the cheap women whom he had often cherished in his youth— were like jaunty rumbas, the wild gyrations of the Charleston. And men? Some were as graceful as the tango, or surefooted and capricious in their movement through life as the habanera —while he lumbrous, awkward and ever careful, had always been the equivalent of a waltz or a simple box step. (7)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Hasta aquí, hemos podido comprobar que el autor ha construido una historia y unos personajes más cubanos que nunca, en realidad son absolutamente cubanos, y, por lo tanto, el texto está lleno de marcas de identidad cubanas externas e internas, unas veces en inglés y otras en español, porque entre ambos idiomas se mueve el autor, no el protagonista, quien lo hace entre el español y el francés. Es por este doble bilingüismo por lo cual la novela resulta tan interesante para la traducción.

Esta síntesis de las novelas de Óscar Hijuelos es suficiente para comprobar que utiliza la historia real para crear nuevas ficciones: la historia posible de un cubano o un cubanoamericano cualquiera, de manera que nos muestra "how history could become dramatized in this literature [la cubanoamericana en general, y la suya en particular]" (Álvarez, 1998: ix). Son vidas caracterizadas en relación con Cuba, pero que la sobrepasan por la distancia, temporal o geográfica, o simplemente porque los anhelos de dejar atrás los sufrimientos que todos los personajes (todos absolutamente) los conducen hacia delante, aunque nunca se desligan del todo de ella, ya que la constante visión del y hacia el pasado, como elemento irremediablemente unido al presente, se los impide.

2.4. SUS TEMAS, ESTILO, ESCRITURA

Ha dicho de sí mismo Óscar Hijuelos: "I consider myself a New York writer of Cuban parentage with different influences [...]" (Fein, 1993); "Although I am quite Americanized, my book [*Our House in the Last World*] focuses on many of my feelings about identity and my 'Cubanness'. I intended for my book to commemorate at least a few aspects of the Cuban psyche (as I know it)" (Ryan, 1991: 256); "[...] when I write I am always mindful of both my Cuban and New York City roots [...]" (Alonso Gallo y Ochoa Fernández, 2004: 73). A partir de estas definiciones entendemos claramente que él se considera estadounidense, al tiempo que es consciente de su origen cubano, y lo asume y trabaja sobre esa base; además afirma, como ya hemos citado, "me siento

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

orgulloso de ser el primer cubano-norteamericano[37] en aparecer en la primera página [de *The New York Times*]" (Stavans, 1993: 27).

Es interesante recordar, como hace Pérez Firmat, las palabras de Ortiz que definen qué es ser cubano: "La cubanidad plena no consiste meramente en ser cubano por cualquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones; son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser" (en Pérez Firmat, 1999a: 38). Pérez Firmat interpreta que el investigador cubano opina que es cubano quien desea serlo: "defines a Cuban simply as someone who wants to be Cuban: Cuban is he (or she) who is aware and desirous of his or her *cubanidad"* (1999a: 38). Entonces, sobre la base de la cita anterior en la que Hijuelos confirma poseer "Cubanness" y de sus declaraciones: "Me hubiera gustado ser un músico cubano" (Stavans, 1993: 26), podríamos afirmar que, en lo personal, asume lo cubano en voluntad y espíritu.

Literariamente, los asuntos que trata, los contextos que construye, los personajes a los que da vida, las marcas de identidad que incluye, los recursos lingüísticos a los que acude en sus novelas lo sitúan cercano a la cultura cubana, porque Cuba aparece siempre en distintas proporciones y modos en todos los elementos enumerados en esa relación. No puede desprenderse de sus ascendientes familiares y del mundo urbano en el que creció (el Nueva York de los hispanos) y los convierte en el eje en torno al cual giran las historias de sus obras: es, en fin, un autor de tema cubano, en lo cual coincidimos con Bravo Utrera:

> Se puede abordar la obra narrativa de Óscar Hijuelos (New York, 1951) como literatura de tema cubano en la estructura más amplia de la literatura norteamericana. Podría también, dados algunos de sus puntos coincidentes, analizarse como parte de la literatura de minorías y/o étnica y, a la vez, permitiría someter a discusión problemas tan polémicos como el que ya hemos tratado acerca de si esta literatura es o no parte de la cultura cubana propiamente, o sin tan solo

[37] Esta cita pertenece a una entrevista traducida, por lo que la utilización de este término, y no de "cubanoamericano" o de "cubano-americano", ha dependido del traductor.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> muestra *marcas de identidad cubana*. Lo cierto es que el propio Hijuelos, hijo de padres cubanos y nacido en New York, ha aceptado la impronta cubana en su *estilo* y la ha circunscrito al *tono*. (2004: 140)

No cabe ningún género de dudas en la presencia e importancia de la Isla en su obra: Cuba aparece una y otra vez en el pasado de los personajes, en su imaginario (sólo es presente y futuro de Israel Levis), lo cual se relaciona, como el propio Hijuelos reconoce, con la costumbre hispana de relacionar pasado y presente, conservando lo ya obtenido y asumiendo lo nuevo: "take the new, keep the old" (Swaim, 1990); de que la memoria sea parte de lo experimentado hoy: "memory is as vivid and relevant as things happening in their lives" (Suárez, 1996); de no romper vínculos con los orígenes geográficos, culturales y lingüísticos. Para él es de naturaleza cultural (hispano, cubano, en su caso) ese hábito personal que hace que la memoria sea algo vivo e importante: " [...] to some kind of people [suponemos para los cubanos e hispanos] as vivid and relevant to them as things actually happening in their lives" (ibíd.); y de ahí que, en sus novelas a cada personaje le sea difícil dejar el pasado atrás: "All the caracters have a real hard time letting go the distant past" (ibíd.). Sin embargo, no sólo sus personajes poseen una memoria con tanto poder e influencia en el presente: por muy lejanos en el tiempo que hayan podido encontrarse sus recuerdos reales de Cuba (todas sus novelas fueron escritas antes de su último viaje a la Isla en 2002), él mismo recurre a asociaciones emocionales con su pasado para describir sentimientos, sonidos, lugares y momentos evocativos de la vida en Cuba o en Nueva York de su familia cubana. Un claro ejemplo de ello es el sincretismo religioso cubano y de su familia (Suárez, 1996) que se refleja, sobre todo, en Israel Levis, en cuyas creencias se combinan las religiones afrocubanas, el catolicismo y el espiritualismo.

El rasgo "inmigrante" de sus obras destaca en cómo se utiliza la distancia a la que se encuentran los personajes inmigrantes de su lugar de origen para retornar ahí de modo evocador, sentimental, onírico a veces. La experiencia del traslado geográfico y cultural es la base sobre la cual se sustenta el autor para describir sentimientos y elementos universales y escribir sobre ellos: el amor, la tristeza, la melancolía, el sacrificio, el sexo, la música, el trabajo, etc. Esta circunstancia diferencia a su literatura de aquella que narra el hecho migratorio en sí y sus circunstancias.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Ello no es óbice, no obstante, para que la búsqueda de la identidad sea el eje sobre el que pivotan muchos de sus personajes (identidad de naturaleza cultural, porque ninguno de ellos tienen reales y verdaderas inquietudes nacionales), ya que todos intentan responder o pretender que se les facilite la respuesta a las habituales preguntas: ¿quién soy yo?, ¿qué hago?, ¿cómo sobrevivo? El mismo Hijuelos lo busca, por eso escribe y por eso lee (Alonso Gallo y Ochoa Fernández, 2004: 77; Swaim, 1990) no sólo literatura inglesa o norteamericana (Conrad, Twain, Hemingway), sino también a los principales escritores cubanos: José Martí, Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, quienes le ayudan a averiguar las consideraciones básicas de cualquier identidad: "Who I am?, How do I set?" (Swaim, 1990).

Así, la búsqueda interior del autor se realiza por medio de, y gracias a, las búsquedas interiores de sus personajes (búsquedas de respuestas culturales, morales, psicológicas, sexuales y sociales): se pretende reflejar todo el rango de sus emociones (emociones universales, compartidas por todos), su mundo interior. Hijuelos (Swaim, 1990), de hecho, ha explicado que, cuando comienza a pensar en un nuevo libro, lo primero que se plantea es qué emociones va a tratar. Así, por ejemplo, antes de escribir *The Mambo Kings Play Songs of Love* y *Mr. Ives' Christmas,* habia decidido que trataría el amor por la música y por la Navidad, respectivamente (Suárez, 1996).

Esa intención de describir emociones no se puede entender, en absoluto, como una descripción almibarada y sentimentalista: no son las suyas "sweet stories" (Swaim, 1990). Como vimos, los dramas personales y familiares son habituales y trágicos, son constantes a las que hay que sobrevivir con la fuerza del espíritu, con el apoyo de la familia y los amigos, con el ímpetu de la música; el dolor, la debilidad, el sacrificio están en la vida de los personajes y los persiguen.

Para ver todos estos sentimientos detalla el mundo exterior de los personajes paso a paso: "My number one rule when I write is to try to convey a world, step by step, brick by brick […]" (Alonso Gallo y Ochoa Fernández, 2004: 73). Los contextos en los que se desarrollan sus personajes son reales, se sitúan en tiempos y en espacios

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

concretos; se pueden imaginar, creer en ellos, porque los describe, los relaciona con fechas y territorios no ficticios. No es nada difícil imaginarse la fisonomía, los lugares donde habitan, trabajan y se divierten Lydia España, Israel Levis, Edward Ives o los hermanos Castillo, aunque, como el autor confiesa (Swaim, 1990), no se encuentren en los libros.

El poder evocador del que hablábamos es el instrumento por el cual se llega a ese mundo descrito al detalle. Y para crear realidades del todo verosímiles, Hijuelos mezcla realidad y ficción. Ayuda a la caracterización de los personajes y de las historias el hecho de que tome de la realidad, de su entorno, variados y múltiples sucesos, contextos y experiencias que se mezclan con la ficción. En todas las obras aparecen hechos, personas y lugares no ficticios, de la vida y la historia de Nueva York, de La Habana, de Cuba, de Estados Unidos, de España, de Francia, etc. que se pueden reconocer fácilmente (desde Desi Arnaz a los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, pasando por la Academia Julliard, Machado, Xavier Cugat, José Martí, Holguín, La Habana, la Torre Eiffel, etc.), que afectan a los personajes de ficción, que interactúan con ellos o que forman parte de sus vivencias. Así, el lector equipara con más facilidad realidad y ficción, puede llegar a creer que los personajes existieron y, sin duda, entiende sus padecimientos, sus sacrificios, sus dudas, sus sentimientos y por donde se mueven. De hecho, dos de las principales protagonistas de las novelas de Hijuelos son las ciudades de Nueva York y de La Habana. La afirmación "You walk New York, you dream Havana" (Gordon, 2002) describe a la perfección como el autor se relaciona con estas ciudades y las dos razones por las que están presentes en todas sus novelas, aunque en distintas proporciones.

La vida y las aficiones y gustos de Hijuelos son fuente de inspiración, tal y como él mismo hace saber:

> I seem to include many of my favourite things in my books: *Mr Ives* reflects the world of advertising in New York, as it once existed; *The Mambo Kings* relishes all the imagery from the great mambo age; *Our House* owes it ambience to a fairy

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

tale-like childhood bound vision of Cuba. (Alonso Gallo y Ochoa Fernández, 2004: 74)

Por ejemplo, la música, elemento primordial en dos de sus novelas (*Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor* y *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good*), pero también muy presente en el resto, llega a estas obras porque primero llegó al propio Hijuelos: en su casa en los años 50 se oía música cubana en el tocadiscos (música como la que tocarían los hermanos Castillo), en las calles de Nueva York, en las que se crió y en las que vive, es del todo habitual escuchar a músicos callejeros (Swaim, 1990), la academia Julliard está cerca de dónde estudió, tuvo familiares y amigos músicos, Bach y Mozart le fascinaban cuando asistía a misa.

La música está en su vida, de ésta parte para llegar a la obra y en la obra se convierte en instrumento de creación y emoción. La música es para Hijuelos estilo de vida, arte, imaginación, emoción: "life style", "imaginary and suggestion", "an emotional device" (Lambert, 2003), "the most perfect art form in the sense it directly appeals through emotions" (Gordon, 2002). El mundo se puede ver a través de la música (así vive Israel Levis) y la literatura se crea como se toca música –"you have a premise and you persuade"–, a veces hay unos caminos marcados y en otras ocasiones se improvisa (la mezcla de realidad y de ficción que mencionamos). Este papel tan importante que desempeña la música no es más que una marca de identidad cubana que ha traspasado las fronteras geográficas de la Isla y se ha insertado en la identidad cubanoamericana, en general, y en la de Hijuelos, en particular.

Para comprender como Cuba y su música, por ejemplo, pueden seguir influenciando y apareciendo en la obra de Hijuelos, es necesario obtener una perspectiva de las distintas maneras en las que la Isla permanece e influye en autores que han nacido, vivido y estudiado allí o cuyos orígenes familiares (unas veces más cercanos que otras) parten de la Isla.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

2.5. ÓSCAR HIJUELOS Y LOS ESCRITORES CUBANOAMERICANOS

Ante cualquier empresa de estudio sobre una obra literaria en la que se involucre, o no, la traducción, el investigador precisa conocer, entre otros elementos, el sistema literario en que se enmarca la obra, ya que, con el tiempo y el análisis, descubrirá sus características ideoestéticas y su papel en la CO; a partir de entonces, estará en disposición de establecer las pautas de su trabajo, que influirán directamente en el TM y en el papel que éste desempeñará en la CM. Afirma Tymoczko que la investigación en traducción y en literatura están ampliamente relacionadas:

> Investigation of the way any particular type of rewriting functions also potentially illuminates other types of recreation, rewriting, or refraction. Translation theorists, notably André Lefevere, have stressed that translation is very obvious form of rewriting. Investigations of translation and translations have much to teach about the nature of literature as a whole; conversely investigations of retellings and rewritings have much to teach about translation as a process and translations as products. (1999a: 42)

No resulta sencillo, sin embargo, fijar el marco literario de las obras de Óscar Hijuelos, en particular, o de la literatura cubanoamericana, en general: para comenzar, no existe una terminología establecida y definitiva. ¿Es *A Simple Habana Melody* cubanoamericana, cubano-americana, latina en inglés o cubana en inglés, norteamericana de origen cubano? ¿Pertenece a la literatura cubanoamericana? ¿Es esta una literatura étnica o una literatura del exilio? ¿Acaso es literatura cubana en inglés o estadounidense en el amplio sentido del término?

Varios académicos que investigan la literatura creada fuera de la Isla por autores nacidos en ella o que descienden de inmigrantes cubanos en EEUU proponen distintas clasificaciones a partir de diferentes criterios.

Isabel Álvarez Borland reconoce las diferencias lingüísticas, ideológicas y metodológicas de los escritores cubanos actuales en el exilio –"Presently Cuban writing oustside Cuba" (1998: 6)– y los ubica en dos grupos dependiendo de la generación a la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

que pertenezcan. El primero estaría compuesto por la primera generación de escritores formados en Cuba y que la dejaron de adultos; su literatura posee un abierto contenido político que expresa sentimientos de furia y traición que no reflejan, sino la proximidad cronológica de los hechos sobre los que se escribe: "most of them write from the sometimes bitter and nostalgic perspetive of exile" (1998: 7). El segundo grupo está compuesto por los hijos de la primera generación y se escinde en dos subgrupos: estos son, de una parte, la generación uno y medio de escritores –"one-and-a-half generation" (ibíd.: 7)– que dejaron Cuba a principios de la adolescencia y, por lo tanto, han vivido una infancia cubana y una madurez norteamericana; de otra, los escritores étnicos cubano-americanos, que llegaron a EEUU de niños o que nacieron fuera de la Isla. Los primeros consideran que los contenidos y sentimientos de sus obras los convierten en escritores cubanos; son cubanos y americanos, o tal vez ni lo uno ni lo otro, y sus novelas se unen a un corpus de literatura norteamericana de herencia cubana, explica Álvarez Borland. Los segundos crean una producción que mezcla las dos tradiciones literarias, una cultura y otra lengua:

> At this best is a mix of Latin American and North American literary traditions, a production that borrows from both, a writing of Cuban culture in English. Such works have merged the Cuban culture and the English language, and in some cases, the writings produced have contributed to an English writing with a Latin American spirit. (1998: 155)

En un trabajo posterior, Borland (2003), basándose en la obra anteriormente citada como explica en nota al pie (2003: 38), no presenta la literatura cubanoamericana como "fruto de la confluencia de olas migratorias y de generaciones distintas" (ibíd.). El vínculo en esta ocasión es "una sensibilidad literaria compartida" (2003: 39), y así distingue entre narraciones exílicas, híbridas y étnicas. Las primeras, obras de sensibilidad exílica, son escritas por autores de distintas generaciones que dejan la Isla adultos, ya formados literariamente y expresan "nostalgia y [...] la pérdida del país natal" (ibíd.), por ejemplo, Reinaldo Arenas. Sin embargo, "no todos escriben explícitamente sobre la experiencia del exilio", por ejemplo, Antonio Benítez Rojo. Como se formaron en español, éste es el idioma principal de este grupo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

La sensibilidad híbrida se encuentra en autores que llegaron a Estados Unidos en la infancia o adolescencia, con lo que se desarrollan entre dos lenguas y dos culturas y "regresan al pasado, no para confrontar la historia o lamentar la pérdida como lo habían hecho los escritores del grupo anterior, sino para buscar una manera de balancear las dos culturas que viven simultáneamente en ellos" (2003: 41). Los que escriben en inglés principalmente, por ejemplo, Roberto Fernández, "reconocen la disrupción del exilio y tratan de inventar un nuevo *yo* que corresponda a la realidad anglosajona" (2003: 42) y se expresan formalmente mediante "la autobiografía y las ficciones de cruces geográficos e históricos" (ibíd.) con la idea principal de "la comunicación entre las variadas comunidades cubanas". Los que escriben en español, por ejemplo, Lourdes Gil, utilizan esta lengua por "sus deseos de lealtad hacia su pasado y raíces cubanas" (2003: 43) para escribir poemas y ensayos sin el recurso frecuente a la autobiografía. Para ambos grupos, el reto es "saber cómo acoplar culturas tan distintas" (íbid.).

Los escritores como Óscar Hijuelos y Cristina García nacieron en EEUU o llegaron a este país durante la infancia, y su relación con Cuba es de índole cultural, pero "principalmente se sienten parte de los EEUU" (2003: 44). Sus textos "tienen que ir más allá de una tradición lingüística y cultural única; tienen que extenderse y llegar hasta esa otra cultura [la cubana] para sólo así adquirir un sentido pleno" (2003: 45); de hecho, "una de las obsesiones temática de estos autores es la de recrear en sus obras el pasado de los padres, es decir el pasado cubano nunca vivido por ellos".

William Luis (1997), por ejemplo, no se ciñe sólo a los escritores de procedencia cubana, sino de todo el Caribe, a los cuales otorga un carácter hispano a la vez que norteamericano. El movimiento literario que producen acerca dos grupos culturales y dos literaturas, da sentido a sus inquietudes y expresa sentimientos frecuentes en las identidades biculturales: "gives meaning to postmodern and postcolonial concerns and expresses the aspirations, disillusions, and sense of acceptance and rejection felt by Puerto Rican Americans, Cuban Americans, and Dominican Americans" (1997: ix). Estos autores se expresan sobre todo en inglés, pero se dirigen a lectores no sólo norteamericanos, sino también latinos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Para él, por un lado, se encuentra la literatura hispana[38], que agrupa a los escritores criados y formados en sus países de origen y que, posteriormente, emigraron o fueron obligados a trasladarse a EEUU, donde continuaron escribiendo en su lengua materna sobre temas relacionados con su isla de procedencia; como ejemplos, relaciona a Reinaldo Arenas, Luis Rafael Sánchez, Luisa Valenzuela, Laura Esquivel e Isabel Allende (1997: ix). Por otro, se halla la literatura de los escritores latinos, nacidos o formados en EEUU, que forma parte de una literatura étnica que trata de responder a las preocupaciones propias del aislamiento dentro de la cultura dominante, que les ha denegado una identidad y el acceso a las corrientes principales de la sociedad estadounidense: "They compose a literature that searches for their own identity and origins in the United States" (1997: xi). Autores que responden a esta definición son Óscar Hijuelos, Cristina Garcia (cubano americanos), Rodolfo Anaya y Gary Soto (chicanos), Nicholasa Mohr y Tato Laviera (puertorriqueño americanos) y Franklin Gutiérrez y Julia Álvarez (dominicano americanos). Es de comentar que el autor no utiliza el guión ni une los adjetivos que forman el gentilicio. Se refiere a ellos como "Puerto Rican Americans", "Cuban Americans" y "Dominican Americans" (1997: ix), lo que se entiende como una interpretación que no ha llegado al punto de considerar la híbridez y transculturización de sus identidades.

Gustavo Pérez Firmat discrepa absolutamente de la tendencia actual de incluir en un mismo conjunto y bajo una misma denominación a todos los hispanos de EEUU, pues considera que los arquetipos, estereotipos, norteamericanos conducen realmente al "impulso aplanador de la etnicidad" (2000b: 142), como ya señalamos. Por tanto, estudia sólo la literatura de los emigrados cubanos y la divide en tres categorías:

- la literatura de inmigrantes, "[...] aquel que ha decidido que su *patria* no puede seguir siendo su *país* [...]. Sus obras [...] van alejándose del idioma de partida y acercándose al idioma de llegada." (Pérez Firmat, 1993: 19);

[38] Luis distingue como "latinos" a quienes nacieron o se criaron en EEUU y como "hispanics" (hispanos) a quienes lo hicieron en su el país de origen de sus padres.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

- la literatura del exilio, en la que el exiliado intenta "[...] mantener su otredad con respecto al nuevo medio [...]" y "[...] lucha por su tierra con el alma, en un combate de palabras cuyos lances son casi siempre más personales que políticos" (ibíd.);

- la literatura "étnica", "que se define por su otredad con respecto a ambos puntos, el de partida y el de llegada", que ya no es literatura del exilio, sino que "reside en cohabitación no conflictiva de elementos dispares, se caracteriza por su dualidad e incluso su duplicidad" (ibíd.: 21).

Esta última será para Pérez Firmat la verdadera literatura cubanoamericana, la que "ha dado el paso que lleva del exilio a la etnicidad, [...]" (ibíd.: 20), la que escriben Óscar Hijuelos y Cristina García.

Aunque fue Rubén Rumbaut (1991: 61) quien acuñó el ya mencionado término *generación 1,5*, encontramos en Pérez Firmat (2000a: 18) su explicación:

> [...] pertenecen a esa generación intermedia de emigrados cuya niñez o adolescencia transcurre en el extranjero, pero que llega a la madurez en Estados Unidos. [...] este grupo se ubica en el intervalo entre la primera y segunda generación de emigrados [...]. Si a la primera generación pertenecen aquellos que nacieron y se formaron en un país extranjero, y si a la segunda pertenecen los hijos de la primera generación que nacieron en el nuevo país, la generación 1,5 comprende a esos individuos, como Arnaz y Estefan, que nacieron "allá" pero se criaron "aquí", y que al no integrarse plenamente a ninguno de sus dos países, se sienten marginales respecto a ambos.

De acuerdo con esta definición, Hijuelos pertenece a la segunda generación, pues nació en Nueva York en el seno de una familia que ya había emigrado a EEUU años antes: "Aun cuando Hijuelos es coetáneo a la generación del medio, su perspectiva lo acerca más a la segunda generación, ya que la patria de sus padres le da un tema, pero no define su compromiso vital ni su elección lingüística" (Pérez Firmat, 2000a: 151). Si embargo, podemos decir que Hijuelos se relaciona con esa generación en cuanto que si

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

"la cultura cubanoamericana es en gran medida un logro del grupo 1,5" (ibíd.: 18), él, sin duda, ha coadyuvado a ese logro. Por otro lado, aunque quizás no en la medida de otros autores, la ubicación de Hijuelos también "lo hace proclive a los convenios y las transacciones propios de una cultura híbrida". Prueba de ello son sus obras, que, en inglés y con la ayuda de marcas de identidad cubanas y cubanoamericanas, son historias para describir sentimientos, sensaciones, hechos que en su mayor parte no sólo se circunscriben al contexto social y cultural cubanoamericano.

En otros trabajos, Pérez Firmat pasa a distinguir entre dos grupos: los que se afanan en seguir siendo cubanos (como ciudadanos y escritores); y los que se han ido adaptando al *mainstream;* lo que creemos que no supone abandonar el pasado cultural aunque sí el lingüístico, que quizás, incluso, nunca se llegó a tener (Hijuelos). Así, Pérez Firmat establece la diferencia entre la literatura del exilio cubano (en inglés o español), según la generación y considera que no es americana porque intenta ser cubana: "afirma negando, pero niega con ansia de afirmación" (Pérez Firmat, 1999b: 135) y así la literatura cubanoamericana propiamente dicha ya no es del exilio, sino un "producto criollo" (ibíd.).

> La voz en torno a la cual se construye el relato [...] en ningún momento registra su extrañeza al verse expresada en inglés. [...] construye lo cubano en torno a la sensibilidad de un personaje que se identifica plenamente con su cultura de origen, la norteamericana. (ibíd.).

Sobre la base de las acertadas clasificaciones y términos propuestos por estos estudiosos (acertados en cuanto se sustentan en criterios válidos) y de nuestras propias ideas, lecturas e investigaciones, hallamos que la generación (primera o segunda) a la que pertenezca el autor es un factor importante para definir su literatura, porque, conforme a ella, variarán el uso del idioma, los temas de la narración y la consideración literaria de la obra. Sin embargo, agrupamos de modo general, a estos escritores en función de cuál ha sido su desarrollo intelectual y personal una vez fuera de Cuba, ya que creemos que, de este modo, se definen a partir de sus trabajos y no por sí mismos. Así, proponemos la siguiente clasificación:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

A) Autores cubanos en el exilio. Han abandonado la Isla como adultos (son cubanos de primera generación), por lo tanto cuentan con una experiencia vital y una formación cubanas. Su lengua de trabajo es el español, y no tienen porqué encontrarse sólo en Estados Unidos. Sus temas están relacionados con la nostalgia del pasado dejado atrás, con emprender una nueva vida en otro país, cultura y lengua, o con ambos para buscar una identidad nacional perdida, de "arraigar en el desarraigo" (Tomás, 2000: 87) o de realizar la transición de una a otra fase.

B) Autores cubanoamericanos. Se distinguen según el grado de trasculturización o aculturación en el que se encuentren, lo que conlleva diferentes grados de bilingüismo y biculturalidad. Todos ellos pueden haber nacido o no en EEUU, haber crecido en familias bilingües o monolingües, pero lo que sí es invariable es que han recibido una formación académica en inglés.

1) Los "aculturados" son bilingües y están en tránsito hacia la biculturalidad (o ya la han alcanzado). La duplicidad de idiomas les permite elegir uno u otro en función de cual se adapte mejor a sus necesidades. Sus obras oscilan entre las ventajas y desventajas que les ofrecen una y otra cultura, con el perjuicio de que pueden no encontrar su espacio, ni en una, ni en otra, y, por lo tanto, sufrir crisis de identidad cultural al sentir que no pertenecen a ninguna de las dos orillas.

2) Los "transculturizados" son biculturales absolutos y, casi siempre, bilingües. Saben que pertenecen a una nueva cultura producto de circunstancias geográficas y lingüísticas estadounidenses y de un bagaje familiar cubano. Continúan la tradición de los cronistas de Indias, es decir, sirven para narrar un nuevo ciclo de las mutaciones continuas que caracterizan al mundo latinoamericano en particular, es decir, narran historias ficticias aunque posibles de los nuevos criollos de América, los "híbridos".

Así, como vimos, Hijuelos no es cubano, pero Cuba y su cultura están en su literatura y en él, porque él quiere y porque no lo puede evitar: es resultado de un

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

proceso cultural comenzado con el traslado de sus padres a Nueva York a finales de los años 40. Resulta importante señalar este momento histórico, porque coincide con el tiempo de la historia de Cuba y de los cubanoamericanos en EEUU sobre el que pivotan las vidas de sus personajes. Antes de ese período sitúa *A Simple Habana Melody.* Quiere estar en contacto con esa época de la Isla en la que existía una sociedad "sophisticated" en sus palabras (Suárez, 1996), lo que entendemos como altamente desarrollada culturalmente sobre la base de lo que muestra la novela; y en paralelo, al resto de sus obras, porque sus padres y él mismo han vivido la experiencia de la inmigración de la generación anterior a la Revolución Cubana, experiencia que pretendía una vida diferente, no por razones políticas, sino para experimentar un mundo del que los cubanos se habían enamorado gracias a la música y el cine norteamericano, según sus propias palabras (Lambert, 2003). Su experiencia personal le aleja de las generaciones que han vivido y viven el exilio, que no es, pues, una motivación para él (Lambert, 2003), con lo que también no comparte ciertas características de novelistas como Cristina García, Robert Rodríguez o Ana Menéndez, quienes sí reflejan dicho proceso vital.

Pérez Firmat (2000a: 150) dice de Hijuelos que "escribe 'desde' Cuba, pero hacia 'Estados Unidos'. [...] La voz narrativa de sus novelas [...] pertenece a alguien que, si bien aún está vinculado a la cultura de la isla, no se ve a sí mismo como cubano". Esto nos llevaría a situarlo dentro de las corrientes literarias actuales dentro del grupo de autores postcoloniales que son de un lugar y que tienen fuertes reminiscencias de otro, con lo que sus obras podrían clasificarse como cubanoamericanas.

2. 6. ÓSCAR HIJUELOS Y LA LITERATURA POSTCOLONIAL

Como ya hemos mencionado, Óscar Hijuelos no trata de aferrarse a sus raíces cubanas, ya que, más que a todo, pertenece a Nueva York; pero, su bagaje cultural familiar es cubano, por lo que tampoco la cultura norteamericana domina en su creación literaria. En palabras de Pérez Firmat (1993: 19) "no está interesado ni en la asimilación ni en el regreso; de hecho su obra trata de explorar el sentido de lo que significa rechazar ambas opciones". Aunque quizás sea más acertado afirmar que, para crear sus novelas, intenta

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

sacar provecho de las ventajas que proporciona ser bicultural. Hemos hallado ya, por tanto, un rasgo ideológico de Hijuelos –se basa en su biculturalidad para crear una literatura cultural que, a su vez, refleja ese dualismo– que ha de tenerse en cuenta en la traducción, pues, una vez reflexionado acerca de si el traductor tiene la potestad (si las editoriales así lo admiten) de establecer una función y un encargo para el TM diferente al del TO o no, habrá de determinar los instrumentos necesarios para llevarlo a buen término.

Creemos oportuno señalar que definimos la literatura de Hijuelos como cultural y no como étnica, para no contradecir lo afirmado con anterioridad acerca de la naturaleza cultural, no simplemente étnica, de la identidad cubanoamericana. Si la identidad que escribe y sobre la que se escribe es cultural, cultural será la literatura creada.

La culturalidad de este autor no implica contraponer civilizaciones, ni corrientes de influencias, ni ideologías políticas, sino mostrar el resultado de la conjunción de dos culturas producto, a su vez, de la fusión de otras; simplemente, en sus libros y en él confluyen culturas. La forma en que esto sucede es no sólo una propiedad estética para ser estudiada en relación con la traducción, porque, de hecho, es de carácter ideoestético: al examinar cómo convergen esas culturas (la cubana y la estadounidense) en la identidad cubanoamericana y en el propio Hijuelos y cómo se muestran en su literatura, comprobaremos que este autor es el resultado de la conjunción del supuesto conquistado y del supuesto conquistador. Estos papeles, de acuerdo con las teorías postcoloniales de la traducción y, como analizaremos en el próximo capítulo, determinan la relación Autor (CO)-Traductor-Lector (CM) y, en consecuencia, el TM. Tarea a la que, en este caso, se añade la dificultad que entraña establecer quién es el colonizado y quién el colonizador.

Hemos analizado la relación entre EEUU y Cuba desde su inicio, antes, incluso, de que ambos territorios fueran estados independientes y soberanos, y hemos comprobado que los vínculos no eran, en exclusiva, unilaterales y de dominio (o intento de) de Norte a Sur, sino que suponían un fluir bidireccional en los planos demográfico, cultural, lingüístico, económico, etc., dado lo cual los nexos de poder entre una y otra

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cultura, la cubana y la norteamericana, no tendrán las mismas significaciones culturales que, por ejemplo, las que pueden existir entre la cultura india y la inglesa, entre la irlandesa y la inglesa o entre la argelina y la francesa[39].

Así, la relación cubano-estadounidense que dio lugar a la literatura cubanoamericana no se adentra en espacios abiertos gracias al colonialismo: "the way opened by conquest" (Vismanatha y Simons, 1999: 162), sino que, al contrario, los cubanoamericanos son producto del traslado (frecuente desde hace siglos e intensificado en las últimas décadas) del potencial colonizado al espacio geográfico del supuesto colonizador, supuesto en cuanto que EEUU no tiene ahora el objetivo de "colonizarlos" en el sentido habitual del término, ni fue antes la metrópoli política (si lo fue económica) de Cuba. Tampoco se da la circunstancia de que estas relaciones postcoloniales sean el resultado de vivir en la periferia: "life on the ghetoo" (Luis, 1997: 20), si entendemos el gueto como la periferia geográfica ("el patio de atrás" en términos geopolíticos), sino que la identidad cubanoamericana surge por su situación en el centro: "the presence of the periphery in the center" (Luis, 1997: xvi); no han sido colonizados, sino que han sido recibidos en un país colonizador que no ha colonizado a la Cuba que sus padres o ellos dejaron atrás –no, al menos, en la forma habitual de colonialismo con tropas y asentamiento, sí económicamente durante un tiempo en el pasado–, por lo tanto, los autores cubanoamericanos se diferencian en ciertos matices históricos de otros escritores postcoloniales que escriben desde la antigua colonia o que, procedentes de ésta, desempeñan su labor creativa en la metrópoli.

En este punto, es oportuno detenernos brevemente en cómo el postcolonialismo se relaciona con la literatura cubanoamericana, en general, y con la de Óscar Hijuelos, en particular.

---

[39] EEUU ha sido, y es, potencia colonizadora militar, económica (sobre todo), social y cultural de toda América Latina, y de todo el mundo, pero sólo ha asumido la soberanía de Filipinas (desde 1898 hasta 1946) y de Cuba (desde 1898 hasta 1902) a partir del Tratado de París firmado el 10 de diciembre de 1898, tras vencer en la guerra contra España. Si bien es cierto que no ha sido una metrópoli propiamente dicha, con un imperio colonial como lo fueron España, Francia, Portugal o Inglaterra (Puerto Rico es un Estado Libre Asociado).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Los estudios postcoloniales o el postcolonialismo como teoría o corriente crítica surgen, como se sabe, a finales de los 70 vinculados a campos como el pensamiento político, la antropología, la sociología, el arte, la literatura, la lingüística o la traducción y sobre la base de experiencias tan diversas como las migraciones, la opresión, la esclavitud, la resistencia, la representación, las diferencias, el género o el territorio (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1995: 2). El postcolonialismo comparte con el postmodernismo, el postestructuralismo y los estudios culturales (campos con los que se le suele relacionar) la dificultad de su definición, su eclecticismo, sus posiciones críticas e, incluso, la doble escritura[40] (con o sin guión: post-colonialismo, postcolonialismo[41]), según nos indica Quayson (2000: 1).

Resulta complicado hallar una definición del postcolonialismo, entre otras causas, por la disparidad de criterios que se encuentran en la literatura especializada respecto, por ejemplo, al periodo de tiempo que cubre y, en relación directa con éste, al objeto de estudio; se podría decir que sus propias fronteras[42] temporales y temáticas no están demarcadas por igual.

Dado su propio nombre, se puede entender que nace tras el colonialismo. No obstante, las diferentes formas, tiempos y espacios de colonialismo que han existido a lo largo de la historia no facilita concretar su nacimiento. Se suele relacionar el postcolonialismo con el hecho histórico del imperialismo británico y la descolonización de sus antiguos territorios. Sin embargo, creemos, por una parte, que el concepto no se puede ceñir sólo a cuestiones relacionadas con los países de la Commonwealth, porque no han sido los únicos ni los primeros en ser colonizados; y, por otra, que el postcolonialismo no comienza como respuesta al poder colonial tras el fin de éste, sino

---

[40] Como sucede con el término *cubanoamericano*, como hemos visto.

[41] Reproduciremos el término con o sin guión según el uso de cada autor. Nosotros nos decantamos por *postcolonialismo*, por razones lingüísticas: ya es lo suficientemente habitual como para aceptarlo; y, por razones conceptuales: no abarca sólo el período temporal después del colonialismo.

[42] Término habitual en los estudios culturales y postcoloniales, para señalar la diferencia entre "yo" y "el otro", entre el colonizador y el colonizado.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

desde su principio (Ashcroft, 2001: 29) y que continúa después de él, ya que sus consecuencias empiezan con él y persisten tras él. De ahí, la afirmación de que las teorías postcoloniales son anteriores a la creación del propio término "postcolonialismo" (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1995: 1).

No reducir el postcolonialismo al tiempo y espacio del colonialismo británico conlleva que tampoco su objeto de estudio, de crítica o de investigación se restrinja a lo sucedido en ese espacio y durante ese tiempo.

Slemon (1994: 16) menciona varios de los campos adscritos al postcolonialismo y varias de las posiciones adoptadas a su abrigo, como la crítica al historicismo occidental, las reivindicaciones de grupos nacionalistas tras la independencia de las colonias, el marcador cultural de la intelectualidad del Tercer Mundo, la otra cara del discurso colonial, etc:

> 'Post-colonialism', as it is now used in its various fields, de-scribes a remarkably heterogeneous set of subject positions, professional fields, and critical enterprises. It has been used as a way of ordering a critique of totalizing forms of Western historicism; as a portmanteau term for a retooled notion of 'class', as a subset of both postmodernism and post-structuralism (and conversely, as the condition from which those structures of cultural logic and cultural critique themselves are seen to emerge); as the name for condition of nativist longing in post-independence national groupings; as a cultural marker of non-residency for a Third World intellectual cadre; as the inevitable underside of a fractured and ambivalent discourse of colonialist power; as an oppositional form of 'reading practice'; and – and this was my first encounter with the term – as the name for a category of 'literary' activity which sprang from a new welcome political energy going on within what used to be called 'Commonwealth' literary studies. (Slemon, 1994: 16-17)

A pesar de esta amplitud de definiciones, encontramos en la cita de Slemon las limitaciones a las que nos referíamos con anterioridad: reducir los estudios (literarios o de cualquier otro tipo) postcoloniales al ámbito geográfico y político de la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Commonwealth. Spivak (2000: xv) también recoge la opinión de otros autores al señalar que el postcolonialismo yerra cuando se concentra en un círculo cerrado: "The worst of postcolonilism, according to some, is its overemphasis upon the South Asian model". Compartimos este punto de vista, y nos acercamos a Aschroft, Griffiths y Tiffin (2002/1989: 2) cuando incluyen en sus estudios las literaturas de países africanos, Australia, Bangladesh, Canadá, el Caribe, India, Malasia, Malta, Nueva Zelanda, Pakistán, Singapur, los países del Pacífico Sur, Sri Lanka y EEUU, dado que todas ellas tienen en común, por encima de sus diferencias, ser el presente de una experiencia colonial pasada y reafirmar sus características sobre las impuestas por el poder imperialista. Además, los mencionados académicos consideran que los estudios sobre los pueblos colonizados por el Imperio Británico también poseen interés y pueden ser aplicables a los territorios que pertenecieron a otras potencias europeas como Francia, Portugal y España.

Aschroft (2001: 3) llama la atención sobre cómo el Imperio Británico ha dominado los análisis culturales y literarios postcoloniales en los últimos años, olvidando zonas como Iberoamérica, que fue colonizada y descolonizada con mucha anterioridad. Participamos de su idea de que el postcolonialismo resulta ser un discurso anglocéntrico; a lo cual añadimos que puede llegar a ser "colonial", en cuanto que reproduce los esquemas coloniales de inclusión/exclusión, yo/el otro, centro/periferia, y no tiene en cuenta en la debida medida cuestiones políticas, sociales, culturales y literarias producto de las relaciones entre otras metrópolis y colonias (como España e Iberoamérica), o entre otros *yo* y *el otro* (como el estadounidense y el hispano) anteriores o posteriores a la colonización y descolonización británica, y con características propias.

Reconocemos que el postcolonialismo como corriente de pensamiento, crítica e investigación nace como respuesta política, artística, intelectual y académica al dominio de unas naciones sobre otras (ante todo, tras la experiencia británica de descolonización). No obstante, no cabe duda de que los movimientos migratorios que suceden a lo largo y ancho de todo el planeta y sus consecuencias culturales han ampliado los contextos en los que se puede hablar de postcolonialismo. Por ello,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

opinamos que no sólo abarca las posiciones críticas ante cualquier tipo (político, social, económico, cultural, literario) de colonialismo europeo (español, francés, portugués, holandés, italiano, británico), sino también el nacimiento y desarrollo de nuevas identidades como respuesta a un orden mundial que se construye más allá de las fronteras políticas; de hecho, más que orden sería un desorden, porque no se siguen las pautas tradicionales y duales de relación entre culturas y sociedades (inclusión/exclusión, yo/el otro, centro/periferia). Repetirlas sería repetir los parámetros coloniales: hay que transcenderlas. Superarlas y reconocer que la presencia cercana del otro hace que desaparezcan gradualmente las diferencias y que el yo cambie. Si el colonialismo hizo que el yo se descubriera y definiera a partir del descubrimiento y definición del otro, el postcolonialismo fomenta el acercamiento entre el otro y yo para desembocar en nosotros. Aschroft (2001: 27) recuerda como la Europa moderna se concibió a sí misma cuando se expandió por el mundo y conoció otras sociedades y culturas:

> […] the process of European expansion, which begins in its modern form with the invasion of America, is an enabling condition of the 'worlding' of Europe itself. Imperial expansion, the engine of modernity, gave European societies a sense of their distinction from the traditional pre-modern societies they invaded, a difference which was taken to superiority, a status which propelled the continuing discourse of empire itself.

El caso cubanoamericano nos revela que el yo (el cubanoamericano) es dual (cubano y estadounidense); ello se debe a que el yo primigenio (el cubano que llega a EEUU) se ha acercado tanto a los otros (los estadounidenses) que forma otro yo (el cubanoamericano) que no olvida su pasado, ni se desprende de él, de ahí su identidad dual. Así, la identidad cultural cubanoamericana nos enseña cómo, en el estudio de las identidades y las literaturas, ya no se puede aplicar siempre la oposición tradicional de colonizador/colonizado (yo/los otros), porque los movimientos migratorios no discurren sólo por los caminos establecidos entre la metrópoli y la colonia. Así lo considera también Grossberg (1996: 170):

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> [...] the traditional binary models of political struggle – simple models of coloniser/colonised, of oppressor/oppressed – seem inapplicable to a spatial economy of power which cannot be reduced to simple geographical dichotomies – First/Third, Centre/Margin, Metropolitan/Peripheral, Local/Global – not, at least in the first instance, to question of personal identity.

Recordemos también que la emigración económica (antes de 1958) y el exilio político (después de 1958) han llevado a los cubanos a recalar en EEUU. Aunque en este caso no haya una relación colonia-metrópoli entre los puntos de partida y de llegada, ambos fenómenos (la emigración y el exilio) son de naturaleza postcolonial, por cuanto conducen a que individuos de una cultura o sociedad se desplacen, asienten y desarrollen en un espacio distinto al propio; espacio que les hará enfrentarse a relaciones dialécticas sociales, económicas, culturales y lingüísticas que transformarán su identidad hasta el punto de que ésta se desdibuja respecto al pasado, pero sin llegar a equipararse por completo a su nuevo presente. Los límites, la frontera, entre los otros (cubanos y estadounidenses) y el yo (el cubanoamericano) no son fáciles de señalar; esto sucede en todas las sociedades postcoloniales, en general, y en la relación entre Iberoamérica y EEUU, en particular, según Aschroft (2001: 35):

> The world does not divide simply into 'us' and 'them' as Edward Said remarks [...]. 'We' are in 'them' and 'they' are in 'us'. In the case of Latin America 'we' are also 'in the US'. The 'paranoid' border between the USA and Latin America, both geographical and cultural, is demonstrably one of the most porous in the world. Though the empire may have changed hands, the transcultural strategies of Latin American cultures offer a clear example of the transformative energies of post-colonial societies.

Hemos visto, con anterioridad, como en Hijuelos se mezclan elementos procedentes de dos culturas diferentes que se traducen en una identidad cultural híbrida, distinta a esas dos culturas y que se expresa en una escritura que reproduce sentimientos universales mediante descripciones ficticias de posibles historias de esa identidad real. Esta identidad, explicamos, es consecuencia de dos fenómenos directamente

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

relacionados con el postcolonialismo: el multiculturalismo y la transculturización derivada del mestizaje.

Es cierta la afirmación de Spivak (2000: xvi) de que el multiculturalismo no es más que la última fase del postcolonialismo en cuanto que es una actitud de acogida y aceptación de un *yo* hacia unos *otros* que han de acomodarse a ese *yo*. Asimismo, como señala Mignolo (2000: 181), el mestizaje y la transculturación han dejado de aplicarse en la explicación de las configuraciones nacionales para pasar a abarcar cuestiones identitarias trasnacionales:

> From a long time, 'mestizaje' and 'transculturation' were used in the context of national configurations. More recently, they have begun to play a role in redefining the transnational locations of cultures […], that is, the movable borders of nations and the fuzzy domains of continental and subcontinental configurations.

La identidad cubanoamericana es prueba de ello, por lo tanto, sería aconsejable adoptar una terminología que se adapte a esta situación concreta. Nosotros optamos por *cultura de partida* y *cultura de acogida*, que no han de confundirse con la cultura origen (CO) –la que recibe el TO– y la cultura meta (CM) –a la que se dirige la traducción. La cultura de partida (CP) sería la cubana, de la que surge un movimiento social y cultural que se desplaza de su espacio geográfico habitual por razones económicas, políticas o por ambas; y llega al espacio de la *cultura de acogida* (CA), que le permite establecerse; de la convivencia entre ambas nace una nueva identidad bicultural, híbrida, que no se identifica plenamente con ninguna de las dos. Pérez Firmat acuña el término *biculturation* y lo define como el espacio en el cual dos culturas se encuentran sin que una predomine sobre la otra: "a situation where the two cultures achieve a balance that makes it difficult to determine which is the dominant and which is the subordinate cultures" (citado en Álvarez, 1998: 57).

Sin embargo, el que esta nueva cultura también derive directamente de la cultura de acogida, que no deja de ser la dominante, no impide que pueda sentirse desplazada o no integrada del todo. Así, es lógico que aparezca una "ethnic literature that responds to concerns about their isolation within a dominant culture that has denied them [latinos]

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

an identity and access to mainstream U. S. society" (Luis, 1997: xi), ya que gracias a la literatura "the colonized can find their identities and can recognize their diaspored condition" (Álvarez, 1998: 4). Esto no se contradice con lo expuesto antes: el recibimiento por la cultura de acogida y la aparición de esa cultura híbrida no implica el reconocimiento automático por el resto de la comunidad ni la identificación plena con el espacio y lugar en el que se habita, que, por cierto, al menos al principio, suele provocar más desasosiego que satisfacción. En esta situación, los escritores crean una literatura que busca su identidad y espacio: "compose a literature that searches for their own identity and origins in the United States" (Luis, ibíd.) y lo hacen, porque existe la necesidad de ello, necesidad que, a su vez, se ve satisfecha gracias a la literatura: "[…] the need for the authors to reinvent themselves through autobiographical and testimonial literature and their need to confront issues affecting their minority communities within their fictions" (Álvarez, 1998: 1).

Esta necesidad surge por el contexto sociohistórico en el que Hijuelos, los cubanoamericanos y los hispanos se encontraban hasta hace poco años en EEUU. En dicho contexto, la mayoría de la población no conocía la realidad diaria y humana de los hispanos así que se podía hablar de cierta ignorancia cultural –"cultural ignorance" en palabras de Huggan (2001: 71). De ahí que se pueda entender por qué la literatura de Hijuelos y de otros autores en situación semejante es clasificada en ocasiones como exótica. Recordemos que Huggan (ibíd.: ix) define el exoticismo ("exoticism") como un proceso estético mediante el cual la otredad cultural se traduce a través de lo familiar: "exoticism may be understood conventionally as an aestheticising process through which the cultural other is translated, relamed back through the familiar".

Las obras de Hijuelos tratan sentimientos comunes en los seres humanos y experiencias frecuentes de ciudadanos de Cuba que llevan décadas llegando a EEUU; por lo tanto, para este autor, lo que escribe no es exótico, sino familiar. Sin embargo, para el crítico sin conocimientos profundos del tema o para el lector medio estadounidense sí es exótico, porque no es conocido verdaderamente, a pesar de la cercanía real. De este modo, aunque la literatura de Hijuelos y de los cubanoamericanos no se produzca en el territorio de antiguas colonias, sino en el seno del *mainstream*, se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

puede considerar postcolonial, porque retrata los esfuerzos personales, psicológicos, sociales y culturales de una identidad cultural que no es la predominante en el contexto en el que se encuentra, además parte de ella procede de otra cultura.

Como todos los autores postcoloniales, los cubanoamericanos mueven culturas, no textos solamente, con todos los elementos sociales, históricos e, incluso, legales, que ello supone:

> […] are not transposing a text. As background to their literary works, they are transposing a culture –to be understood as language, a cognitive system, a literature (comprised of texts, genres, tale types, and so on), a material culture, a social system and legal framework, a history, and so forth. (Tymoczko, 1999b: 20)

Para ello, se suelen servir de su biculturalismo, que les permite elegir "which cultural elements to attempt to transpose to the receiving audience" (Tymoczko, 1999b: 21). Si además conocen en cierta media la lengua de su cultura de partida (más aún si son tanto bilingües como biculturales), la utilizan para introducir elementos concretos de esa cultura en la cultura de acogida como una forma de no plegarse a las normas discursivas impuestas por la cultura mayoritaria y dominante. Afirman Bassnett y Trivedi sobre Salman Rushdie, escritor postcolonial por excelencia, que se traducido a sí mismo con el uso de palabras y expresiones en otros idiomas:

> […] he has already translated himself into becoming an English-language writer, through a transformation of which signs are deliberately and transparently […] strewn all over his work in the form of Hindu/Urdu words and phrases. This is the magic bilingualism which paradoxically authenticates him as a post-colonial writer. (1999: 6)

Lo que coincide con lo que Brooke-Rose (1992: 139) escribe sobre el mismo autor: "Si bien Rushdie escribe en inglés, y escribe muy bien, renovando la lengua con palabras indias y expresiones muy idiomáticas, afirma claramente escribir como un emigrante".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Es decir, la literatura postcolonial se puede escribir en la lengua del país dominante (sea cultura de acogida, sea antigua metrópoli), aunque persiga reivindicar las identidades culturales híbridas y minoritarias o las tradicionalmente apartadas, para lo cual los autores se valen de su bilingüismo y biculturalidad e introducen en los textos términos, expresiones o técnicas narrativas de las culturas de partida que de ser traducidos perderían sus connotaciones culturales; o, incluso, crean híbridos lingüísticos como hace Esmeralda Santiago en *When I Was a Puerto Rican* (1994a) o en su propia traducción, *Cuando era puertorriqueña* (1994b), al transcribir el español con acento americano –"la bueyna nutrichon is muhi importantei para los ninios" (Santiago, 1994b: 72)– o el inglés con acento puertorriqueño –"Now gwee estody about de Jun-ited Estates gee-o-graphee" (Santiago, 1994a: 63).

Con ello se intenta, por un lado, hacer ver que no se pertenece del todo a la cultura mayoritaria y, por otro, enriquecer la lengua de esta última, ya que el hibridismo lingüístico no es perjudicial, sino beneficioso para la lengua: "linguistic creolization, too, long seen in monocultural terms as the 'bastardization' of language, is now increasingly considered to be a cross-cultural enrichment of language […]" (Robinson, 1997: 26). Se trata de una situación, sin embargo, de gran tensión, ya que poner a prueba la apertura de la CO a otras lenguas y culturas y su generosidad para aceptar nuevas estrategias literarias no es cuestión baladí por dos razones expresadas por el mismo Robinson. La primera es que "language is hierarchized by empire. [...]. The deep-seated notion that some languages are intrinsically better than others, better suited by nature to government, or science, or culture, does not die easily" (ibíd.: 102). La segunda es que las jerarquías se mantienen, lo que mudan son los grupos: "both the hierarchy and the terms by which it is justified remain the same; only the groups occupying the various levels in it, and the values associated with their occupancy —whether it is good or bad to be mystical, for instance— are different" (ibíd.: 91). Para evitar esta continuación de las jerarquías lingüísticas y culturales es lógico, entonces, que los escritores postcoloniales produzcan híbridos, por ejemplo, los fragmentos de Esmeralda Santiago que hemos citado anteriormente: "It is not a question of simply overturning cultural influences, of reversing the tide of influences, but of creating a new idiom through the encounter of language and traditions." (Simon, 1999: 63). Si

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

aplicamos esta máxima a las culturas, entonces la identidad bicultural cubanoamericana es un buen resultado del postcolonialismo, porque, además de hacer realidad la utopía de que el potencial colonizado encuentre su espacio en el del colonizador con la connivencia de éste, no aprovecha ese logro para ocupar posiciones de dominio y así continuar con las desigualdades que había creado el colonialismo, sino para situarse en una posición equidistante, equilibrada, que intenta poner fin así a las disparidades e injusticias entre culturas.

Volviendo a la literatura postcolonial en general, no cabe duda de que, en ella, la lengua híbrida es mensaje y medio con importancia propia: "the message as well as the medium, and is important in itself" (Prasad, 1999: 42), por lo que renunciar al bilingüismo, a veces multilingüismo, en aras de la pureza lingüística supondría no sólo eliminar el medio fundamental que tienen los escritores de las nuevas identidades culturales de expresarse –ya que para expresarse se recurre a la transgresión: "[…] while submission may be a form of behaviour, trangression becomes the form of expression" (Ribeiro, 1999: 98)–, sino también privar a la literatura de su razón de ser: esto es, servir de lugar de creación. Asimismo, la comunicación existe cuando hay algo nuevo que decir diferente a lo dicho hasta ahora y que, en esta ocasión, ha de ser dicho por voces que quizás nunca antes han podido expresarse. Y no lo han podido hacer, porque no dominaban la hasta ahora lengua de prestigio, el inglés, la lengua con la que se accedía a la información y, por tanto, al conocimiento y, entonces, a un posible reconocimiento.

Este reconocimiento de las obras literarias y de sus autores hace que se estudie y conozca el contexto cultural y sociohistórico en el que viven los autores y en el que se producen las obras.

* * *

Las distintas etapas de las relaciones entre Cuba y EEUU y las motivaciones que han provocado que se haya dejado la Isla para residir en Nueva York o Miami, por ejemplo, influyen para distinguir varios grupos de autores dentro de la literatura

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cubanoamericana, porque los temas y enfoques no serán los mismos. Óscar Hijuelos, nacido en Nueva York de padres inmigrantes por razones económicas, no políticas, es entonces un autor que no trata el exilio, sino la experiencia de ser cubano en EEUU antes de 1959, o la de ser cubano simplemente en Cuba o en Europa (Israel Levis). A ello y a profundizar en la obra narrativa de Hijuelos nos hemos dedicado en este capítulo.

Ya habíamos comprobado que, en cuanto cultural, la identidad cubanoamericana no se encuentra definida en ningún espacio físico concreto, por lo que halla en la literatura el marco idóneo en el que moverse entre dos contextos geográficamente distantes. La literatura es el lugar donde los cubanoamericanos pueden expresar sus dualidades: el "apego a los antepasados y a las tradiciones del país de origen" (Burunat y García en Fornet, 1995) como a la vida real y actual en EEUU. Así el pasado, el presente y el futuro de las relaciones y los consiguientes vínculos entre Cuba y Estados Unidos y la identidad cultural fruto de ambos se plasman en la literatura cubanoamericana, y en la de Hijuelos.

Como la propia identidad cubanoamericana, el conjunto de las obras de Hijuelos es un compendio bicultural y en parte bilingüe por la relación de palabras y expresiones en español que se incluyen en todas sus novelas. La lengua tiende a ser híbrida, como la cultura que refleja y como los textos que se producen. Estos son híbridos lingüísticos y culturales, pero también emocionales, porque mezclan experiencias propias de una situación personal determinada (la inmigración cubana en EEUU) con sentimientos universales. Hijuelos habla "de lo cubano, de lo cubanoamericano y de lo humano" y, así, convierte sus obras en discursos que nacen de lo cultural, excediendo lo nacional, para alcanzar lo universal. Las historias y el estilo de Hijuelos van más allá de la representación literaria de meros estereotipos: se centran y concentran en representar sensaciones, sentimientos, morales, comportamientos que no son propios y exclusivos de una sola cultura. De este modo, logra eliminar las barreras que imponen los estereotipos, las diferencias, las lejanías y los desconocimientos culturales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Ello no resulta tarea fácil, sin embargo, por el alto número de marcas culturales cubanas y cubanoamericanas y por el grado de importancia del tema cubano de sus textos. El lector del TO puede entender los relatos como la enumeración de vivencias de los inmigrantes cubanos en Estados Unidos o como el retrato habitual de un cubano, de La Habana y de Cuba en *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good*, lo que se puede deber a que Hijuelos parta de una perspectiva en la que la cultura cubana y la cubanoamericana no son observadas como realidades paralelas a la cultura norteamericana desde hace siglos. Sin embargo, no por ello se puede restar importancia a la intención estética del autor de igualar ese desequilibrio, intención que lo acerca a la literatura postcolonial, lo que provoca que el traductor de sus obras haya de tener en cuenta la teoría postcolonial de la traducción, en lo que nos detendremos en el siguiente capítulo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

CAPÍTULO 3

DE LA TRADUCCIÓN Y EL TRADUCTOR

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

3.1. INTRODUCCIÓN

En los capítulos precedentes, hemos repasado, en primer lugar, las raíces históricas y sociales de la identidad cubanoamericana desde el siglo XVI. A continuación, hemos estudiado la trayectoria vital y, sobre todo, literaria de Óscar Hijuelos hasta su última novela, *A Simple Habana Melody: From When the World is Good.* Del mismo modo, creemos adecuado repasar la historia de la traducción desde las primeras reflexiones hasta las últimas teorías, antes de ofrecer nuestra propia selección y análisis de ideas, conceptos y teorías pertinentes para nuestra traducción de *A Simple Habana Melody: From When The World Was Good* de Óscar Hijuelos.

No nos detendremos en cada autor que haya disertado sobre traducción o en cada una de las teorías que haya analizado esta esfera del saber en las últimas décadas, porque ello, de por sí, ya supondría todo un trabajo de investigación. Queremos obtener un conocimiento adecuado de estudios que han supuesto importantes cotas de reflexión e innovación sobre la investigación y la práctica de la traducción dado que ello nos ayudará, con posterioridad, a estudiar y analizar la traducción al español de la literatura cubanoamericana escrita en inglés, en general, y la traducción propuesta de *A Simple Habana Melody: From When The World Was Good* de Óscar Hijuelos, en concreto.

Además, como afirma Moya (2004: 14-15), "[…] un poco de información no viene mal. […] El conocimiento de las teorías de la traducción puede servir, además, para saber cómo funciona la traducción […]". Compartimos también la idea de Bassnett (1991: 30), según la cual siempre que se pretenda realizar un estudio de la traducción debe considerarse lo dicho con anterioridad: "No introduction to Translation Studies could be complete without consideration of the discipline in an historical perspective" (Bassnett, 1991: 30). Para ello, nos serviremos de varias publicaciones que ya han

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

repasado la historia de la traducción; importantes académicos han reunido y analizado lo dicho sobre este campo, con distintos objetivos y sobre la base de diferentes aproximaciones diacrónicas, sincrónicas, y temáticas, lo que nos servirá para conocer los principales aspectos de la teoría y la práctica de la traducción.

Afirmar que la labor del traductor consiste en hacer traducciones puede parecer un hecho absurdo por su innegable evidencia. Sin embargo, conocer la certeza de esa realidad no conlleva saber y ser consciente de cuáles son los aspectos intrínsecos a la realización de una traducción, los factores que en ella influyen, los hechos ineludibles (o los eludibles) relacionados con la tarea de llevar a cabo una traducción (nada más y nada menos, y ni más ni menos).

A priori, pensamos, por ejemplo, en la íntima relación que debe existir entre el traductor y sus lenguas de trabajo; en las diferentes acciones inherentes al proceso de traducción; en el papel, o papeles, que el traductor (como individuo y como profesional) desempeña a lo largo de dicho proceso; en la influencia de las culturas implicadas sobre la traducción y sobre el traductor, etc. Son cuestiones de naturaleza lingüística, discursiva, literaria o cultural que se relacionan directamente con la traducción y que pueden demostrar su condición de fenómeno lingüístico, discursivo, literario[43] y cultural.

Las palabras de los clásicos (escritores, santos, filósofos que han *vivido* la traducción y han reflexionado sobre ella) y de académicos y traductólogos modernos ayudarán a examinar y comprender qué implica realmente traducir. Gracias a unos y a otros ha habido sentencias, debates, discusiones, acuerdos, polémicas, entendimientos y controversias de valía universal y perdurable, a pesar de que todos ellos han estado condicionados por el tiempo y el espacio en los que han vivido y en los que han expresado sus opiniones, del mismo modo que nuestras observaciones están y estarán influidas por el momento y el lugar en el que nos encontramos.

---

[43] No toda traducción es un fenómeno literario (de ficción): depende del texto. En esta ocasión, dado que se acompaña de una traducción literaria, muchas de las premisas y reflexiones estarán condicionadas por este hecho y serán consecuencia directa de él, sin pretender que sean aplicables a todo tipo de traducción.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

3.2. APROXIMACIONES A LA HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN

Las razones que justifican comentar algunos de estos trabajos son varias. No pretendemos repetir lo ya dicho por otros, sino obtener distintos puntos de vista sobre lo reflexionado hasta ahora a lo largo de la historia de la traducción, porque, con ello, su presente y su futuro se pueden comprender más y mejor. Por otra parte, estos estudios plantean ideas, reflexiones y cuestiones fundamentales sobre la teoría y la práctica de la traducción que luego se concretan y aplican en nuestro estudio; es decir, nos abren las puertas de la traducción y la traductología para adentrarnos en el caso específico de la traducción de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good.* Asimismo, muchos de estos trabajos, al tiempo que presentan ideas sobre traducción, las contextualizan en tiempo y en espacio, con lo que se puede llegar a entender los motivos por los cuales se opinó sobre la traducción de una determinada forma en un determinado momento. Además, al tiempo que los estudiosos han clasificado textos e ideas, han aportado perspectivas y han destacado variados aspectos sobre los que detenerse cuando se realiza una investigación sobre teoría o práctica de la traducción.

Steiner, en su libro *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (1980: 272-275), divide las obras sobre traducción en cuatro períodos, que no se pueden separar de modo absoluto. El primero abarca desde Cicerón en el año 46 a. C. hasta Scheleiermecher en 1813 y se caracteriza por su orientación empírica, pues los autores opinan sobre la traducción a partir de sus trabajos como traductores. El segundo período se extiende hasta Larbaud en 1946; es una época de teoría e investigación hermenéuticas, en la que se confiere a la traducción "categoría francamente filosófica" (ibíd.: 273) y en la que se ofrecen destacadas definiciones de la actividad del traductor.

Los dos períodos siguientes son difíciles de separar. El tercero ocupa la corriente moderna: aparecen los primeros artículos sobre traducción automática en la década de los cuarenta del siglo XX; se aplican elementos de métodos estadísticos y de teoría lingüística a la traducción; y, se forman las primeras asociaciones de traducción y también aparecen las primeras publicaciones especializadas. Algunos de los puntos de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

vista (lógico, contrastivo, literario, semántico, comparativo) que caracterizan este momento todavía se estudian hoy, por lo que no se puede afirmar que este período haya concluido. El último segmento temporal comienza en los años 60 con las "investigaciones hermenéuticas casi metafísicas sobre la traducción y la interpretación" (ibíd.: 274) y destaca porque tanto la teoría como la práctica de la traducción sirven de punto de contacto entre distintas disciplinas (psicología, antropología, sociología, etnolingüística, sociolingüística, etc.).

Es de destacar la reflexión que Steiner realiza tras esta división temporal, reflexión que repetirán, con otras palabras, otros estudiosos: "a pesar de una historia tan rica y a pesar de la talla de quienes han escrito sobre el arte y la teoría de la traducción, el número de las ideas originales y significativas sigue siendo muy limitado" (Steiner, 1980: 275).

Por otro lado, Bassnett, en *Translation Studies,* recuerda (1991: 40) la dificultad de estudiar la traducción diacrónicamente, pero destaca que es fundamental para la historia literaria y cultural. Intenta seguir unas líneas de aproximación temporal que pueden identificarse con unas épocas determinadas o no y que no tienen un comienzo y un final concretos: los romanos, la traducción bíblica, la educación y las lenguas vernáculas, los primeros teóricos, el Renacimiento, el siglo XVII, el siglo XVIII, el Romanticismo, el Post-romanticismo, la época victoriana, los arcaizantes y el siglo XX. Comienza con los romanos, Cicerón y Horacio, quienes, en su opinión, marcan claramente la distinción entre la traducción palabra por palabra y la traducción sentido por sentido. La traducción es un proceso de enriquecimiento natural y deseable del sistema literario y, por extensión, de la lengua. Bassnett (ibíd.: 44) recuerda que en aquel momento el griego era la lengua de la cultura y que se leían textos en su lengua origen, con lo que el texto traducido era considerado un metatexto del texto origen: traducir era un ejercicio de estilística contrastiva, ya que se presuponía que el lector del texto meta ya conocía la forma y contenido del original.

La traducción de la Biblia debida la expansión del Cristianismo marcó el comienzo de otra época para la traducción y para la cultura occidental que se prolongó

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

hasta el siglo XVII. El traductor debía conjugar criterios estéticos y evangélicos en un principio, con lo que debía tener cuidado con la delicada línea que se trazaba entre opciones estilísticas e interpretaciones heréticas; más adelante, además, se añaden problemas dogmáticos y de identidad nacional con el surgimiento de la Reforma.

El tercer apartado propuesto por la investigadora llama la atención sobre el papel de la traducción como ejercicio de escritura y como vehículo del desarrollo de las lenguas europeas. Estas consideraciones no son posteriores diacrónicamente a los retos que planteaba la traducción bíblica, sino que se encuentran ya en Quintiliano en el primer siglo después de Cristo, pero ahora Folena las plantea de otro modo: esto es, marcando la diferencia entre la traducción horizontal, en la cual la lengua origen y la lengua meta tiene un valor semejante, y la traducción vertical, en la que la lengua origen posee determinado prestigio.

A continuación, Bassnett presenta los primeros intentos teóricos sobre traducción, que surgen en el momento histórico de expansión nacional y cultural de la época de los descubrimientos. Dichos intentos pertenecen a Dolet, quien en 1540 presentó un pequeño esquema de principios para la traducción en el que destaca, en primer lugar, la importancia de entender el texto origen.

El siguiente periodo, el Renacimiento, supone la afirmación del uso del estilo y la lengua del momento; los textos se actualizan gracias a la traducción con adiciones, omisiones o alteraciones conscientes. De este modo, la traducción deja de ser una actividad secundaria y el traductor, un siervo.

En el siglo XVII, con el trasfondo de la Contrarreforma, aparece la metáfora que presenta al traductor como a un pintor que debe hacer un retrato lo más parecido posible al original; se coloca al mismo nivel que el autor, aunque en contextos sociales y temporales distintos. En este momento, Dryden formula tres tipos de traducción (metafrasis, paráfrasis e imitación).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En el siglo XVIII, más allá de la discusión entre fidelidad y libertad, surge la responsabilidad moral del traductor para con los lectores, de modo que el texto origen y el texto meta deben identificarse a la perfección, lo que se logra fusionando la singularidad del original con una nueva forma y estructura, sin olvidar que se ha dar la misma fuerza y lograr el mismo efecto del original.

En el Romanticismo se encuentran dos líneas que se oponen en su definición de la traducción. La primera eleva la traducción a categoría del pensamiento, mientras que la segunda la considera sólo una operación mecánica que da a conocer un texto o un autor. Esta división puede responder a la búsqueda de los teóricos ingleses y alemanes de una definición de la traducción como una tarea creativa o como una tarea mecánica.

En el Post-romanticismo, Bassnett señala la sugerencia de Schleiermacher de crear una lengua para ser usada en la traducción literaria, idea compartida por más traductores de la época. Es un momento en el que los textos se arcaízan, sin tener en cuenta que el texto meta pueda alejarse del lector, quien, en consecuencia, tendrá dificultades de lectura y comprensión.

La época victoriana presenta una paradoja: por un lado, existe un gran respeto hacia el original por considerar de gran valía a su autor; por otro, se crean traducciones arcaizantes, porque se opina que el lector pertenece a una minoría intelectual, y así la traducción se devalúa: ya no sirve para enriquecer las lenguas, literaturas y culturas nacionales, sino que se acerca al texto origen de forma servil, sin dar importancia al estilo y excelencia del traductor como escritor.

Bassnett (ibíd.: 71) señala cinco corrientes de traducción que se pueden encontrar desde esta época hasta la Primera Guerra Mundial. En la primera, la traducción es vista como una actividad académica que otorga preeminencia al texto origen; en la segunda, es un medio para animar al lector con un nivel intelectual alto a acercarse a la lengua origen; también, la traducción sirve para convertir a su lector en un buen lector del texto origen gracias a que se realiza un texto lo más parecido al original; en la cuarta, el traductor utiliza la traducción para ofrecer su propia versión del texto al lector meta; en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

la última, la traducción es un medio por el cual se mejora el nivel del texto origen, porque procede de un nivel cultural inferior. En paralelo, durante un periodo de cambios sociales, la traducción se convierte en un método para rescatar el pasado, intentando recuperar el original, hasta el punto de que las traducciones podrían considerarse adaptaciones o versiones.

Por último, Bassnett llega al siglo XX y señala la dificultad de abarcar toda la literatura de este período. Para ella, la primera mitad supone la continuación de la práctica victoriana de realizar traducciones literales y arcaizantes, de rango inferior al original, para una élite minoritaria. Sólo a partir de los años cincuenta comienzan a aparecer en inglés trabajos más centrados en la traducción como esfera del saber, algunos de ellos desde el punto de vista pragmático de los propios traductores.

Bassnett (ibíd.: 74-75) concluye este repaso a la historia de la traducción señalando que el concepto de traducción cambia según las épocas, igual que lo hace el papel del traductor. Los efectos que suponen estos cambios abren un amplio campo de investigación, que no se debe abarcar desde posiciones fijas y superficiales.

Lefevere[44], en el libro *Translation/History/Culture. A Sourcebook* (1992), abarca la historia de la traducción desde Cicerón hasta Von Willamowitz-Moellendorff. Su objetivo es mostrar los aspectos que deben tratarse en cualquier discusión y reflexión actual sobre traducción literaria y, para ello, elige fragmentos fundamentales sobre traducción, que no presenta de forma cronológica, sino temática, aunque en cada apartado sí aparezcan cronológicamente para señalar su continuidad histórica.

El primer tema tratado es el papel de la ideología en la creación de la traducción. Destaca Lefevere (1992: 14) que los traductores no trabajan en un vacío, sino en una cultura determinada y en un momento determinado; y cómo se ven a ellos mismos y a su cultura son factores que influyen en su forma de traducir, sin olvidar, que la ideología

[44] En el artículo "Translation: Its Genealogy in the West" (1990), este autor analiza históricamente el valor de la traducción en Occidente y los cambios que en ella han sucedido desde la producción de la Sepatuaginta.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

a veces viene impuesta por quien encarga la traducción. El segundo tema (ibíd.: 18) tratado se encuentra en relación directa con esta capacidad de influencia y decisión sobre la traducción: el poder de los editores, que hace que los traductores en ocasiones cuenten con una libertad limitada, si desean que su trabajo sea publicado.

La poética, el siguiente tema, sirve para hablar de la influencia que los traductores pueden ejercer al rehacer, de acuerdo a ésta, un texto origen para que el texto final se acerque al lector meta. El equilibrio que el traductor debe encontrar entre el original y su propia cultura muestra de forma muy interesante los procesos culturales que se pueden desencadenar (la aculturación) y cómo una poética determinada puede dominar a otras.

El traductor también ha de buscar el equilibrio entre los universos del discurso (los conceptos, ideología, personas y objetos de una cultura) implicados en la traducción, que pertenecen al autor del original, al traductor y a sus lectores. El traductor re-escribe el contenido y el estilo, pero en un ejercicio que implica decisiones relacionadas además con la ideología, la poética y los universos del discurso (Lefevere, 1992: 35), con lo que la fidelidad no es una cuestión solamente de ajustes lingüísticos.

Tras este tema, aparece la traducción, el desarrollo de las lenguas y la educación, cuestiones ya relacionadas en el análisis realizado por Bassnett. En este caso, también se recuerda que la traducción ha enriquecido las lenguas y ha servido como instrumento pedagógico desde el primer siglo de nuestra era hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

Dado que la traducción, no se reduce a la búsqueda de equivalentes lingüísticos, entonces la enseñanza o la formulación de técnicas de traducción no se pueden incluir entre lo objetivos de los Estudios de traducción, porque con ello se negaría la complejidad del proceso, así como las muchas vías para estudiar las culturas (Lefevere, 1992: 59).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Tras las técnicas de traducción, se tratan textos y culturas en relación directa con los universos discursivos citados con anterioridad. El papel que la obra desempeña en su cultura, o como ésta es considerada por la cultura meta, son factores que influyen directamente y en gran medida en cuestiones tan importantes como la ideología, la poética y los universos discursivos (ibíd.: 71).

Por último, Lefevere recurre a textos más extensos para estudiar los principales aspectos de la producción y recepción de las traducciones y que ya habían aparecido a lo largo del volumen. Entre otros puntos, se pretende dejar claro que un estudio sobre traducción literaria que busque ser productivo debe ser de naturaleza socio-histórica. Ello se debe a que, en traducción, la importancia no radica en cómo se combinan las palabras, sino en las razones sociales, literarias e ideológicas que hacen que se traduzca de una manera y no de otra. A su vez, también es importante saber qué se espera lograr con la traducción y si se puede afirmar que el traductor alcanza los objetivos pretendidos o no.

El trabajo de Lefevere sirve para demostrar que a lo largo de la historia son pocas las ideas discutidas en torno a la traducción. Él mismo afirma que no varían los temas, ino la forma en cómo se dicen: "much of what we are saying has been said already, albeit in a different jargon" (ibíd.: xiv). Asimismo, coincide con Bassnett en destacar la importancia que tiene conocer la tradición traductológica no sólo para la traducción como tal, sino para los estudios culturales en general: "[…] knowledge of the tradition, the genealogy of our thinking, help us to focus not just on problems concerning translation as such, but also on ways in which the study of translation can be made productive for cultural studies in general" (ibíd.).

De igual modo que Lefevere para analizar la traducción literaria en un determinado periodo de tiempo se ha concentrado en la labor de los traductores (sus contextos de trabajo, limitaciones y logros), Delisle y Woodsworth (1995) repasan el trabajo de los traductores a lo largo de la historia. Como se menciona en el prefacio, a pesar de haber llevado a cabo tareas florecientes y efectivas para la comunicación y entendimiento entre culturas, sociedades, literaturas y naciones, los traductores, sin

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

embargo, han sido objeto de subestimación y duras críticas. Esta obra relaciona los ingentes logros de hombres y mujeres, como traductores e intérpretes en todo el mundo (no sólo en Europa y los EEUU, como habíamos visto hasta ahora) desde varios siglos antes de Cristo hasta finales del siglo XX, éxitos que no sólo han repercutido en la traducción, sino en la historia misma de la humanidad. Así lo describen Delisle y Woodsworth (1995: 1):

> The scope of the project was enormous: the proposed study was to cover no less than twenty-five centuries, encompass every continent and deal with hundreds of languages. Studying the history of translation in this way would be tantamount to rewriting the history of the world, the history of civilization –but from the perspective of translation (Van Hoof, 1991: 7).

Los editores (Delisle, Woodsworth), en *Translators through History* (1995: 2), declaran que no se trata de un estudio exhaustivo, sino selectivo y temático. Estas características, no obstante, le otorgan gran interés, porque incluye a traductores no muy conocidos y aspectos de su trabajo que no se tienen en cuenta, por lo general.

El primer logro de los traductores coincide con el nacimiento de la escritura y, por tanto, de la historia: "With writing, history was born. Translation, too" (Delisle, Cloutier, 1995: 7). Los escribas de las antiguas civilizaciones (aquellos que, por primera vez, ponían por escrito los acuerdos alcanzados de palabra) no sólo se dedicaban a la escritura, sino también a la enseñanza y a la traducción. Delisle describe las figuras de cuatro inventores de alfabetos que, a su vez, eran traductores; aunque, quizás, se les debería definir al revés, como él hace al final del capítulo (ibíd.: 19), es decir, como traductores que inventaron alfabetos, y así, extendieron las fronteras del conocimiento, ayudaron en el nacimiento de identidades nacionales, e importaron ideas y valores espirituales (ibíd.).

De nuevo, aparece la figura de los traductores en el desarrollo de las lenguas (se describe los casos del inglés, el alemán, el francés, el sueco, el hebreo y el gbaya). No se puede pasar por alto que las obras cumbre de una literatura llegan a influir en otras literaturas una vez son traducidas, y, en ocasiones, para ello, es necesario remodelar la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

lengua meta. Aquí se menciona (Atanga et al., 1995: 25) el papel de aquellos que por motivos políticos, religiosos o ideológicos financiaban traducciones para expandir su radio de influencia. A su vez, existía la necesidad de mejorar todo lo posible la expresión en la lengua propia para reforzarse ante las influencias extranjeras.

También se recuerda el papel de los traductores en el nacimiento de las literaturas nacionales. No hay que olvidar que el latín fue la lengua vehicular y de prestigio de gran parte de Europa durante siglos, y que las distintas literaturas del continente surgieron en la medida en que se traducía del latín a las lenguas vernáculas, de forma que, a veces, la traducción precedía al acto de escribir en esas "nuevas lenguas" (Woodsworth et al., 1995: 68); en otros casos, redirigía esa joven literatura hacía nuevos caminos de desarrollo (ibíd.: 69). No obstante, la traducción no sólo impulsó la literatura europea medieval y renacentista; por ejemplo, Borges y otros escritores e intelectuales argentinos del siglo XX, familiarizados con el inglés y el francés y sus literaturas, contribuyeron al éxito de una literatura moderna y vanguardista.

Los traductores han contribuido a la difusión del conocimiento no sólo en la medida en que han traducido los avances técnicos y científicos de una determinada cultura o sociedad para que otras los conozcan, sino que han ayudado a que esos nuevos saberes se conviertan en un motor de progreso real y efectivo. "Translation is a source of inspiration, rather than an end in itself" (Salama-Carr et al., 1995: 101). Es el caso del trasvase mutuo de conocimientos matemáticos, astronómicos, médicos, filosóficos, etc. entre Al-Andalus, Escandinavia, India y China, por un lado, y el centro de Europa, por otro.

En el siguiente capítulo, se muestran ejemplos de cómo, a pesar de sus importantes cometidos, por ejemplo, en las relaciones entre las culturas, sociedades y naciones como son las lenguas, las literaturas y el conocimiento, los traductores, por lo general, no han contado con el favor o el respaldo de las esferas de poder.

> Translators are thought to have little alternative but to respect the powers that be – especially if those powers hold the pursue strings. The translator's *droit à la parole*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> is, after all, the right to render someone else's ideas for the benefit of a third party. The translator is even more constrained by obligations to remain trustworthy, keep official secrets and remain employable for repeat performances. Thus, translators have power only by delegation, and only for as long as they can be trusted. Theirs is a second-hand authority that remains circumscribed. In the final analysis, translators are excluded from the power relationships that really matter. (Lefevere, 1995: 131)

No obstante, Lefevere (1995: 153), como autor principal de este capítulo ("Translators and the reins of power"), concluye que la traducción no puede desligarse de los centros de poder de las sociedades tras examinar casos de traductores e intérpretes, mujeres y hombres, que a lo largo de la historia y en diferentes lugares del mundo han trabajado en importantes actividades políticas e intelectuales, como las Escuelas de Traductores de Toledo y de Bagdad, el descubrimiento de América, la Italia fascista o la URSS de la Guerra Fría.

Las religiones, motores no sólo espirituales, sino también sociales, culturales, políticos e, incluso, económicos de la humanidad también han estado en relación directa con los traductores. Simon et al. (1995: 159) las clasifican en dos categorías en lo que respecta a la traducción: por un lado, aquellas para las que existe una única lengua sagrada (el judaísmo y el islam); y, por otro, aquellas que pueden expresar su mensaje en una multiciplicidad de lenguas (el cristianismo y el budismo). Además, recuerdan (ibíd.) que las grandes religiones se apoyan en textos sagrados y textos auxiliares (himnos, biografías de santos) que han tenido que traducirse para su expansión. Esta actividad ha sido decisiva para producir cambios, o al menos para impulsarlos en estas religiones y en las culturas sobre las que influyen. Así, por ejemplo, sucedió durante la Reforma, en la que se discutía la libertad de traducir la Biblia a las lenguas vernáculas europeas.

Los valores culturales (populares e intelectuales) han traspasado sus orígenes y han llegado a otras culturas gracias al trabajo de los traductores, quienes no sólo han servido de meros transmisores, sino que son los primeros observadores de nuevas perspectivas y los primeros en hacer que éstas circulen, lo que puede conllevar

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

transformaciones y manipulaciones (Gambier et al., 1995: 191), aunque hay que tener en cuenta el control que ejercen los editores, mecenas y clientes. Los ejemplos presentados ilustran cómo en distintos contextos, lugares y tiempos los traductores han trabajado como mediadores durante procesos de intercambios culturales y los efectos que ello ha conllevado, como, por ejemplo, en la consideración del enemigo por parte de los cristianos durante las Cruzadas tras leer la traducción de su texto fundamental, el Corán.

Los diccionarios pueden no ser la herramienta fundamental de los traductores, pero sí pueden ser un instrumento destacado en el proceso de traducción, por lo que no es de extrañar que los traductores puedan contribuir en la creación de diccionarios (Van Hoof, 1995: 229). En el Renacimiento, los traductores comenzaron a involucrarse en labores lexicográficas por el interés que despertaron, de nuevo, las culturas griega y latina y el deseo de traducir a sus clásicos. Los descubrimientos científicos y técnicos aceleraron la edición de diccionarios especializados monolingües y multilingües hasta llegar las bases de datos terminológicas actuales, de gran utilidad para los traductores de textos especializados.

Este repaso histórico editado por Lefevere y Woodsworth concluye (Bowen et al. , 1995) con un aspecto que no se había mencionado hasta el momento en las obras estudiadas: el papel de los intérpretes en la gestación de la historia. Aunque adquirieron relevancia mundial durantes los juicios de Nuremberg y la investigación sobre la interpretación y su historia es muy reciente, los intérpretes han desempeñado su labor desde hace miles de años: se han encontrados jeroglíficos egipcios sobre interpretación; en la literatura griega y latina se hace referencia a los intérpretes; y durante la época de los descubrimientos fueron testigos de excepción en empresas tanto políticas (destaca la figura de la Malinche) como religiosas. Esto conduce a dos campos en los que la práctica de la interpretación es habitual: el ejército y la diplomacia. En el primero, los propios militares o, incluso, los prisioneros de guerra realizan funciones de intérpretes; en el segundo, no resulta extraño que estos provengan de la diplomacia y, viceversa, que haya diplomáticos que hagan, o deban hacer, de intérpretes.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Otro estudioso, Lafarga (1996), reúne textos históricos o clásicos sobre traducción. Comienza con el texto de Cicerón *De optimo genere oratorum*, y se detiene con las aportaciones de Larbaud. Esta publicación incluye los textos en su lengua origen (alemán, francés, inglés, italiano, latín, italiano y español) y su traducción al español, lo que se debe a "la necesidad –o la utilidad– de un acercamiento al texto en su lengua original" (Lafarga, 1996: 15). Destaca en esta obra algo que el editor ya señala en su presentación (ibíd.: 16): el hecho de que algunos estudiosos ponen en duda que Cicerón sea el autor de *De optimo genere oratorum,* el primer texto en el que se plasman reflexiones sobre la traducción.

Como indica en el título de su obra, Robinson (2002/1997) publica *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche,* una recopilación de textos en inglés sobre teoría de traducción en Occidente desde Herodoto hasta Nietzsche. No resulta novedoso el orden cronológico en el que aparecen los autores y sus escritos (algunos con más de uno); sin embargo, como Robinson explica en el prefacio (ibíd.: xvii-xxi), esta obra se distingue de otras, porque en unas líneas previas a los textos, se ofrecen datos biográficos e históricos sobre los autores junto con los rasgos más significativos de sus comentarios sobre traducción; y, porque se utilizan notas al pie para explicar palabras arcaicas o de significado poco claro, o para ofrecer información importante sobre acontecimientos, instituciones y referencias que ayuden a comprender mejor el texto y su significación. Además, se incluye un apéndice biográfico con los principales datos personales de los autores y el título de sus obras más destacadas. En su presentación del volumen, Robinson hace ver la poca atención que se ha prestado a las mujeres que han escrito sobre traducción a lo largo de la historia y, por ello, se preocupa de forma consciente por incluir autoras (nueve de los noventa autores); esta reivindicación le sirve para encontrar semejanzas entre la mujer y el traductor en cuanto que ambos han estado relegados en sus relaciones con el hombre y el autor, respectivamente: "the translator is the silent servant of the original autor, 'his' 'wife'" (ibíd.: xviii). En lo referente al desarrollo de los conceptos, ideas y reflexiones acerca de la traducción, en contraposición a Steiner, Robinson considera que su historia es más compleja y llena de contrastes de lo que se suele pensar, a lo que ayudan los debates y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

opiniones entre autores; por otra parte, coincide con Bassnett y Lefevere en el hecho de que conocer la historia de la traducción ayuda a seguir haciéndola:

> The history of translation theory is at once far more complex and diverse and far more dialogically intertwined than is commonly thought. Translation theory does change significantly over the centuries; at once shaped by and helping shape specific historical contingencies and local ideological needs; but translation theorists are also all reading each other, arguing with each other, misreading each other in their attempts to make sense of what they're doing and why, and of how both they and their work fit into larger social and aesthetic contexts. One of the benefits of reading widely in the history of translation theory indeed in any intellectual history, is that it helps us do the same (ibíd.: xx).

Venuti, por su parte, en *The Translation Studies Reader* (2000), reúne ensayos, artículos y capítulos de libros acerca de los principales enfoques sobre la traducción realizados en el siglo XX, principalmente durante los últimos treinta años, un segmento de tiempo que ha supuesto el nacimiento de los estudios de traducción como campo académico internacional e interdisciplinario (Venuti, 2000: 1). Su objetivo es realizar una selección histórica que ayude al estudio de los avances teóricos principales; y, al desafiar cualquier forma de complacencia disciplinaria, aspira, en paralelo con Robinson, a que, conociendo lo que ya han supuesto los estudios de traducción, se pueda entrever lo que supondrán en el futuro.

Las cinco secciones del mencionado libro, en orden cronológico, corresponden a las décadas del siglo XX y reflejan la presente división de la materia: "some empirically oriented, some hermeneutic and literary, and some influenced by various forms of linguistics and cultural studies which have resulted in productive syntheses" (ibíd.: 2). Cada sección comienza con una introducción en la que se presentan los contextos históricos y las principales consideraciones sobre la traducción en esos períodos.

Así, las tres primeras décadas del pasado siglo (ibíd.: 11-14) se caracterizan por la filosofía y literatura alemana, el Romanticismo, la hermenéutica y el existencialismo, por lo que no es de extrañar que la traducción sea considerada como una interpretación

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

que reconstruye y transforma el texto original y sea el centro de especulaciones teóricas e innovaciones formales.

Durante los años cuarenta y cincuenta (ibíd.: 67-70), sobresale la cuestión de la traducibilidad, cuando se hacen patentes las diferencias lingüísticas y culturales que pueden impedir la traducción. Existen dos extremos: por una parte, el escepticismo filosófico y, por otra, el optimismo práctico del análisis lingüístico. Al tiempo que la crítica literaria enfatiza la imposibilidad de reproducir un texto literario en una lengua enraizada en estilos, géneros y tradiciones literarias distintas.

En los siguientes veinte años (ibíd.: 121-125), la equivalencia es el concepto predominante. Se analiza desde puntos de vista léxicos, gramaticales y estilísticos y se sustenta sobre la base de la tipología textual y la función social. No es de extrañar que, por consiguiente, la traducción se considere un proceso de búsqueda de identidad y analogía: "a process of communicating the foreign text by establishing a relationship of identity or analogy with it" (ibíd.: 121). No obstante, la equivalencia puede ser de naturaleza pragmática o formal:

> The most familiar theoretical move in this period is to draw an opposition between translating that cultivates pragmatic equivalence, immediately intelligible to the receptor, and translating that is formally equivalent, designed to approximate the linguistic and cultural feature of the foreign text (ibíd.).

En la década de los ochenta (ibíd.: 215-220), la teoría de la traducción abarca una amplia variedad de ideas, campos y disciplinas, aunque coincide, en determinados puntos, por ejemplo, con la lingüística, la crítica literaria y la filosofía al explorar cuestiones relacionadas con la comunicación entre culturas. Se manifiesta la autonomía del texto traducido, en cuanto que la traducción es una forma de escritura independiente. Esa autonomía está dirigida, sin embargo, por el funcionalismo que conduce a estrategias, consecuencia de los efectos culturales, los usos comerciales o los factores sociales que intervienen en la traducción; de este modo, el usuario o lector final del texto meta puede influir en el trabajo del traductor y en el estudio histórico de la traducción (ibíd.: 126, 127). Al mismo tiempo, el postestructuralismo despierta de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

nuevo la cuestión de la traducibilidad o no de los textos y señala los efectos ideológicos de la traducción sobre los intereses políticos y económicos que representan los textos origen. En esta década, surgen asimismo las reflexiones postcoloniales sobre la traducción en cuanto que esta puede servir de agente o "contra-agente" de la cultura dominante.

Durante los noventa (ibíd.: 333-342), en todo el mundo, proliferan las publicaciones académicas sobre traducción y los cursos y programas de formación de traductores. La investigación profundiza en las teorías, metodologías y conceptos estudiados en la década precedente (postestructuralismo, feminismo, funcionalismo, polisistema), pero también refleja los avances en la lingüística y en la teoría literaria y cultural. Los estudios se orientan cada vez más hacia el poder que tiene la traducción para representar culturas: "the identity-forming power of translation, the ways in which it creates representations of foreign texts that answer to the intelligibilities and interests of the translating culture" (ibíd.: 337). Ello sucede hasta el punto de que la traducción puede ser considerada como una práctica cultural y política que provoca cambios sociales: "[…] translation is frequently theorized as a cultural political practice that might be strategic in bringing about social change" (ibíd.: 338).

La académica española Hurtado Albir en *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología* (2001), destaca también "la importancia que tiene la investigación histórica en el seno de la Traductología" (2001: 100), aunque considera que "la reflexión teórica ha sido quizás más pobre de lo que hubiera cabido esperar" (ibíd.). Tras mencionar las divisiones que han realizado Santoyo (1987), Steiner (1975), Kelly (1979) y Mallafré (1991), considera que "se puede hablar de dos grandes periodos en cuanto a la reflexión teórica": el primero abarca desde Cicerón hasta después de la Segunda Guerra Mundial, cuando surgen las teorías modernas; y el segundo, desde entonces hasta el presente, con el nacimiento de la Traductología.

A lo largo de ese primer periodo de reflexión sobre la traducción, Hurtado Albir distingue varias épocas con características propias (ibíd.: 105-122). Así en la Antigüedad, las causas culturales motivan las primeras reflexiones sobre traducción, que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

se deben a Cicerón; en su línea de no traducir palabra por palabra también se sitúa San Jerónimo, la otra gran figura de esta época. En la Edad Media, para Hurtado Albir, hay que resaltar el papel de la traducción como "recuperación de los conocimientos de la Antigüedad y como creación de las bases literarias de las diferentes culturas europeas" (ibíd.: 106). Asimismo, hay que distinguir entre la traducción de textos religiosos y la traducción de textos profanos (ibíd.: 107), pues cada una se llevará a cabo de distinto modo: la primera, mediante el literalismo; la segunda, sin apegarse al texto origen. Esta división se acentúa en el Renacimiento, pues "la traducción se convierte en una cuestión política y religiosa" (ibíd.: 108), ya que desempeña una labor fundamental en el nacimiento y desarrollo de las lenguas nacionales; y, porque se enfrentan la postura de la Iglesia católica, que propugna la literalidad, y la de aquellos que defienden la lengua de llegada. En lo que se refiere a la traducción profana, se discute su legitimidad al tiempo que aparece el nivel estilístico como factor que se debe tener en cuenta en una actividad en la que ya no sólo se persigue la equivalencia formal.

El siglo XVII está marcado por las *belles infidèles* (ibíd.: 110), es decir, se adaptan elementos lingüísticos y extralingüísticos, con derecho a "la modificación en pro *del buen gusto,* de la diferencia lingüística, de la diferencia cultural, del envejecimiento de los textos" (ibíd.: 110). Sin embargo, también existe una corriente que defiende la exactitud y fidelidad al original. En la siguiente centuria cobra relevancia la traducción especializada en Francia, donde abundan los consejos para traducir bien, mientras que, en Alemania, se vive un auge de la traducción, tanto en la práctica como en la reflexión, y en Inglaterra comienza la crítica de la traducción, y con ella la teoría de manos de Tytler.

En el siglo XIX, según Hurtado Albir (ibíd.: 115), por un lado, tiene lugar un auge de la traducción y de los campos en los que se lleva a cabo debido al desarrollo científico, técnico, económico y comercial y a la internacionalización de las relaciones políticas del momento histórico. Por otro, la traducción literaria no se centra en las obras clásicas, sino en las literaturas más contemporáneas y desconocidas. En lo que se refiere a las reflexiones teóricas tiene lugar "una paradoja entre la vuelta al literalismo y la reivindicación de la individualidad del traductor como creador. A esta paradoja se une

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

la característica de la época de poner énfasis en los elementos formales del original [...]" (ibíd.: 116). Así, surge la dicotomía entre respetar la lengua de llegada o realizar un texto artificial en ella.

La primera mitad del siglo XX, durante la cual se asientan en la antigua URSS las bases de las teorías modernas de la traducción[45], destaca por la hermenéutica traductológica sobre la base de una "concepción filosófica del lenguaje, en la que no se considera la función utilitaria de la traducción, sino su condición de proyección hacia el lenguaje universal" (ibíd.: 119).

Respecto a la segunda mitad del siglo XX, aparecen análisis más descriptivos y sistemáticos que suponen una importante fundamentación teórica sobre la que se apoyan distintos enfoques: estos son lingüísticos, textuales, cognitivos, comunicativos y socioculturales, y filosóficos y hermenéuticos.

Los enfoques lingüísticos (ibíd.: 126) aplican modelos que describen y comparan las lenguas sobre la base de diferentes modelos (de la Lingüística comparada, de las Estilística comparada, la Gramática contrastiva, los enfoques lingüísticos, los enfoques semióticos). Seleskovitch, Coseriu y Reiss son algunos de los estudiosos que en los años setenta introducen consideraciones textuales que se ampliarán en los ochenta y noventa con los aportes de la lingüística del texto y el análisis del discurso (ibíd.: 127). Los enfoques cognitivos son aquellos que "se centran en el análisis de los procesos mentales que efectúa el traductor" (ibíd.: 128); entre ellos se encuentran la teoría interpretativa o teoría del sentido, los modelos de los esfuerzos de Gile, el modelo lingüístico y psicolingüístico de Bell, el modelo sociológico y psicolingüístico de Kiraly, etc. Dentro de los enfoques comunicativos y socioculturales (ibíd.: 128), Hurtado Albir reúne aquellos que "hacen hincapié en la función comunicativa de la traducción, considerando los aspectos contextuales que rodean la traducción y señalando la importancia de los elementos culturales y de la recepción de la traducción" (ibíd.); abarca, entre otras,

[45] Bravo Utrera estudia y analiza ampliamente las teorías sobre traducción nacidas en la antigua URSS en varios trabajos ya publicados (2004) y en los cursos docentes aún inéditos *Teoría y práctica de la traducción (Lenguas A y B): Español e Inglés* y *Traducción General C/A: Ruso-Español.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

desde las perspectivas socioculturales de Nida y Taber y las teorías funcionalistas de Reiss y Vermeer hasta las teorías feministas de Simon y von Flotow y los estudios poscoloniales de Robinson y Carbonell (ibíd.: 128-129). Por último, aúna los enfoques filosóficos y hermenéuticos de Steiner y Arjonilla, entre otros, con las reflexiones postestructuralistas de Derrida y Arrojo, por ejemplo.

Como conclusión a este repaso de la historia de la traducción, Hurtado Albir señala la presencia constante de dos asuntos principales: la "legitimidad de la traducción (*traducibilidad* vs *intraducibilidad*) y el de la concepción de la fidelidad en traducción" (ibíd.: 121) y subraya la imbricación de los debates, la falta de definición de los términos y el predominio de la prescripción frente a la descripción (ibíd.).

En *La selva de la traducción,* Moya (2004) analiza las teorías sobre traducción aparecidas a partir de la década de los 60 del siglo XX. Su objetivo no es "englobar todos los enfoques traductológicos contemporáneos [...] pero sí los más significativos" (2004: 11); y ello lo realiza de forma cronológica y dialéctica, es decir, relacionando cada punto de vista con los demás. Antes de adentrarse en lo que califica como "la selva de la traducción", Moya nos presenta algunas ideas sobre el estado actual de la cuestión. Para él, la crisis que algunos consideran que atraviesa la teoría de la traducción (no hay acuerdo en el concepto de traducción, ni en un concepto tan usado como el de equivalencia), no es un signo negativo, sino positivo, porque "significa dinamismo y productividad" (ibíd.: 12); así, opina que se han producido "verdaderos avances en el terreno puramente teórico" (ibíd.).

El primer capítulo de dicho libro está dedicado a la teoría lingüística, que incluye los trabajos de los canadienses Vinay y Darbelnet, y el británico Catford. Su ánimo es definir qué es traducción, al tiempo que estudiar la práctica de la traducción con, posteriores, aplicaciones pedagógicas. Nida merece por sí solo un capítulo aparte, por sus diferencias para con la teorías lingüísticas: son varios los conceptos en sus obras (comunicación, función, interculturalidad, etc.) que no han dejado de estar vigentes y, de manera importante, han influido sobre la teoría de la traducción en Alemania y en la Europa del Este, según Moya resalta (ibíd.: 45).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

A continuación, se centra en la teoría del sentido o teoría interpretativa de la Escuela Superior de Intérpretes y Traductores de París en los años setenta. En su opinión es una continuación de la teoría lingüística, que hace hincapié, sin embargo, en los fenómenos textuales que acompañan a la traducción, aunque sus partidarios se concentren principalmente en el texto origen (ibíd.: 69). Respecto a la teoría anterior, las ideas de Seleskovitch, Lederer y Delisle destacan la importancia del contexto, la interpretación del traductor, la didáctica de la traducción, su metalenguaje y los análisis textuales (ibíd.: 85).

A partir de Nida, surge la siguiente teoría analizada por el estudioso: la teoría del skopos o *Skopostheorie*. Sus principales exponentes (Reiss y Vermeer) opinan que "no hay una única forma de traducir un TO, sino tantas como objetivos traslatorios, y que éstos determinan las diferentes estrategias de traducción" (Moya, 2004: 88-89), por lo que el encargo determinará las estrategias que se han de llevar a cabo en la traducción.

Además de la teoría interpretativa, en los años setenta, surgen los Estudios de traducción y las teorías polisistémicas en Holanda e Israel, defendidos por Even-Zohar y Toury. Según Moya (ibíd.: 122-129), sus principales ideas se resumen en el descriptivismo como método, la orientación hacia el sistema meta, el carácter complejo del concepto de equivalencia, las impurezas del texto traducido, el nominalismo frente al esencialismo, la inclusión de los textos literarios en los enfoques tradicionales, el cambio de orden en las investigaciones (primero, la traducción y, luego, se aplican los resultados), el carácter sistémico de las investigaciones, la historicidad de las traducciones y el dinamismo del significado.

La deconstrucción también alcanza a la traducción y así, en el siguiente capítulo, Moya nos describe cómo Derrida deconstruye "las distinciones presentes hasta ahora en las teorías de la traducción: forma y contenido, estructura profunda y estructura superficial, significante y significado, original y traducción, autor y traductor, etc." (ibíd.: 171). Sus puntos de vista (ibíd.: 191) ayudan a dar un nuevo valor a la traducción

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

y al traductor, porque les da fuerza frente al original (otra traducción de textos previos) y al autor (el traductor también lo es).

El repaso a las teorías de la traducción concluye con el feminismo, que comienza en Canadá y los Estados Unidos. En la opinión de Moya, las defensoras de las teorías feministas de la traducción se apoyan en "el derecho como mujeres al alfabeto y el derecho como traductoras a intervenir en los textos que traducen" (2004: 196). Con ellas se materializa la visibilidad del traductor, en general, y de la traductora, en particular, pues no dudan en "su intervencionismo en los textos que traducen, […] defendiendo su derecho a la intertextualidad y, más en concreto, a intercalar su voz y su palabra" (ibíd.: 226). Para el autor esto tiene connotaciones negativas, ya que se anteponen al autor y al lector, aunque reconoce su "intento de desacralizar todo (autores, originales, soluciones o interpretaciones únicas), pero especialmente las palabras" (ibíd.: 231).

Vega (2004)[46] reúne en español textos clásicos sobre traducción con la aportación de Cicerón y la finaliza con Fedorov; el hecho de que llegue hasta tiempos tan recientes (el texto de Fedorov data de 1983) se debe a que, para el editor, son textos "clásicos", es decir, que "han hecho escuela, *clase*" (ibíd.: 21), aunque sean modernos. En la introducción a su recopilación, Vega realiza un repaso al pensamiento traductológico, entendido éste como "las *instrucciones normativas de la actividad*, […] la *descripción lingüística del proceso* […] [y] la *crítica estilística del resultado*" (ibíd.: 20). Este autor considera que "lo que se dice en nueva fraseología y terminología es el heraclitiano eterno retorno de la polémica: libertad/fidelidad, adaptación/traducción, imitación/versión…*historia magistra vitae*" (2004: 13-14). Así compara la historia de la traducción como un cuento de nunca acabar, cuento que intenta empezar a contar "de una manera sintética, selectiva y, sobre todo, humanista", sin considerar la traducción científica y la interpretación. Su objetivo es también heraclitiano: "que el traductor ya en activo o el que todavía se está formando sepa de dónde viene y a dónde debe ir, para que no repita los mismos errores. Y para que crea en lo que hace, que es hermanar las

[46] La primera edición de esta obra, *Textos clásicos de teoría de la traducción,* se publicó en 1994. En 2004 apareció una edición ampliada, que junto al trabajo de Lafarga (1996), nos servirá como fuente documental de los textos sobre traducción que citaremos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

naciones y las lenguas" (ibíd.: 14). Al mismo tiempo, declara que "hora es ya de conocer y estudiar, para orientar el futuro, lo que ha sido el pasado de la traducción" (ibíd.: 19), por "el desconocimiento que la cultura y la sociedad han tenido del pasado de la actividad y de la reflexión que ésta ha provocado", por una parte, y, por otra, porque el "surgimiento de una infinidad de escuelas [...] dedicadas a la formación de traductores e instituciones públicas y privadas de apoyo, exige formalizar científicamente una nueva disciplina, una de cuyas primeras exigencias es la teórica y la histórica" (ibíd.: 19).

Comienza (Vega, 2004: 21), desde el punto de vista eurocéntrico del que él reconoce partir, recordando que la actividad traductora se remonta a varios milenios antes de nuestra era, aunque, por aquel entonces, se tratara, en realidad y sobre todo, de interpretación. En Egipto y, también, en Cartago se ha constatado la existencia de una casta o grupo profesional de traductores diferenciados administrativa e, incluso, físicamente del resto de funcionarios; sin embargo, los primeros registros o reflexiones escritas sobre la traducción no se producen en esos primeros estadios de la traducción, sino en Roma. Como ya han mencionado otros autores, a Cicerón se le deben las primeras palabras sobre la traducción, que, según Vega, se refieren a "la existencia de dos maneras de traducir: la del traductor y la del poeta, la fiel y la libre" (Vega, 2004: 23), y no tanto como un rechazo a la literalidad en traducción, como se suele considerar.

Horacio, Quintiliano y Plinio también escriben sobre traducción, pero es San Jerónimo, quien escribe "la carta fundacional de la traductología" (ibíd.: 24). Vega tampoco se ciñe a la idea habitual de que, en *De optimo genere interpretando*, San Jerónimo defienda sólo la traducción *sensual*, sino que "se pronuncia a favor de ambas opciones, la literal y la "sensual" o libertaria" (ibíd.), según se trate de traducción de textos sagrados o literarios, respectivamente.

Al tiempo que San Jerónimo traduce en Belén, nacen las primeras escuelas de traductores en Nisibis, Damasco y Bagdad, que hicieron posible que las invasiones de la época no destruyeran los conocimientos alcanzados por los antiguos, y así, posteriormente la sabiduría clásica pudo regresar a Europa siglos después, gracias

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

también a otra escuela de traductores, la de Toledo, donde se realizan sobre todo traducciones mediadas[47] y verticales[48] a la inversa y con "carácter utilitario" (Vega, 2004: 27). Las traducciones de los Evangelios o de las hagiografías latinas llevadas a cabo durante la Edad Media crearon las bases literarias de las culturas vernáculas (ibíd.: 26), aunque, para el autor, son pocas las reflexiones sobre la traducción que existen de la época (ibíd.: 27). Vega concluye aquí lo que él denomina "la prehistoria de la traductología" (ibíd.: 21) y da paso a "la Edad Antigua de la teoría de la traducción" (ibíd.: 28), que abarca desde Bruni hasta Ortega.

Bruni, a finales de la Baja Edad Media, da dos pasos importantes en la historia de la traducción: por una parte, "documenta por primera vez la palabra *traduco*" (Vega: 29); y, por otra, "esboza una sencilla poética de la traducción" (ibíd.). El tiempo de Bruni es el tiempo en el que la traducción de los clásicos a lenguas en nacimiento la convierte en una actividad con marcado carácter político. Por esa razón, Vega recuerda que los prólogos se convierten en el espacio en el que los traductores exponen sus opciones de traducción para justificarse ante la dimensión política que se le podría otorgar al texto con posterioridad.

Durante el Renacimiento la traducción se vincula a la poesía y "adquiere categoría de género literario y de formadora de estilo y de personalidad" (ibíd.: 31). Las figuras más destacadas en cada país se decantan por la adaptación, la literalidad, o por un procedimiento intermedio. Así, en Alemania, Lutero defiende la primera. En España, Fray Luis de León, se decanta por la segunda y Luis Vives por la mixta, es decir, aquella que se sitúa entre la idea y la palabra. En Francia, en donde se acuña la expresión las *belles infidèles,* Dolet se sitúa en contra de la traducción literal, mientras que Huet no elige entre una y otra posibilidad, sino un término medio que intenta conjugar el sentido y estilo del autor con las palabras. En Inglaterra, los nobles auspician una incesante labor traductológica y traductográfica de las lenguas clásicas, o se dedican personalmente a ella; Chapman busca abiertamente, mucho más allá de las

[47] "[…] el texto árabe es vertido por un judío del árabe al romance y un cristiano lo hace de éste al Latín" (Vega, 2004: 26).

[48] Traducción que se realiza desde una lengua de prestigio a una lengua vernácula.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

palabras, el tono y el espíritu, mientras que Dryden se sitúa en una posición más moderada y, como ya mencionamos, señala que existen tres tipos de traducción (la metafrasis, la paráfrasis o la imitación). En Rusia, la traducción se fomenta desde los gobiernos zaristas de Pedro el Grande y Catalina la Grande.

El racionalismo alemán del siglo XVIII destaca, en lo que a nuestro campo de investigación se refiere, por la abundancia de traducciones y reflexiones sobre traducción. En él, se defiende la literalidad: la razón universal se expresa en cualquier lengua, por lo que traducir consiste sustituir unas palabras por otras, se cuestiona la traducibilidad y se cultiva a los clásicos. Fuera del ámbito germano, sobresalen los trabajos de Tytler, que describe cómo debe ser una buena traducción, y Schleiermacher, que señala que la literalidad o no de un texto no son más que dos opciones.

En el siglo XIX, los textos que ocupan el centro de atención de los traductores ya no son tanto los clásicos, sino los modernos y en él continúa la vuelta a la fidelidad de los textos. La segunda mitad de esta centuria es más rica en la práctica traductora (que se abre al campo científico) que en la reflexión, ello quizás, según Vega (ibíd.: 49), por el positivismo del momento.

Por el contrario, la primera mitad del siglo XX es para Vega (ibíd.: 51) "la Edad de Oro de la hermenéutica traductológica". La traducción no se circunscribe solo al texto, sino que tiene objetivos más universales y filosóficos, lo cual expresan Herder y Humboldt, mientras Ortega y Gasset y Benjamin dudan de la posibilidad de la traducción, aunque confirman su necesidad.

De modo igual a cómo se había impulsado la práctica de la traducción en la Rusia zarista, la Revolución rusa promueve la traductología soviética y sienta las bases de una escuela que comienza a "hablar de *teoría de la traducción*" (Vega, 2004: 55) y que aporta hasta el día de hoy ideas y reflexiones imprescindibles en el estudio de la traducción (desde Fedorov hasta Lvóvskaya), como, por ejemplo la cientificidad de la disciplina, dejando a un lado su concepción como arte.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Para Vega (2004: 56), la teoría de la traducción moderna también nace en las décadas de los cincuenta y los sesenta del siglo XX. Los centros de formación que intentan responder a la demanda de traductores e intérpretes ayudan a la consideración de una "nueva disciplina académica para la que se pretendía el rasgo de ciencia" (ibíd.). Se ha llegado a un punto de tal diversidad investigadora que se hace difícil sintetizar todas las áreas de investigación, pese a lo cual se tiende a "la *modelización descriptiva* del proceso". En este marco, surgen escuelas o tendencias que, en opinión de Vega (ibíd.: 57), se pueden agrupar geográficamente.

Así, cercana a la escuela soviética, en la Alemania oriental, se estudia la actividad traductora y traductológica desde la lingüística, lo que dio lugar a una "lingüística traslatoria" (ibíd.: 58) demasiado enraizada en la teoría, hasta el punto de acercarse a la aritmética (ibíd.). En la Alemania federal, los análisis se centraban en "la tipología textual y en las funciones del discurso para adaptar a éstas las variantes metodológicas que hay que emplear a la hora de producir un texto-meta funcional, adecuado tanto a la función intrínseca del texto como a la trascendente o del mandatario" (ibíd.); sus representantes son Reiss, Vermeer y Nord. Nida, Newmark y Catford representan la escuela anglosajona-canadiense y, desde la pragmática, solucionan dificultades surgidas en las comparaciones entre lenguas. En Francia, Mounin coincide con el enfoque lingüístico; Seleskovitch y Lederer defienden la fidelidad al sentido, que, para Vega (ibíd.: 59), todavía no ha podido aplicarse a la traducción literaria y que falla en no fijarse en el resultado, sino solo en el proceso. España ha comenzado más tarde que otros países a estudiar científicamente la traducción; como figuras pioneras tenemos a García Yebra y Vázquez Ayora.

Vega concluye este repaso a la historia de la traducción recordando la dialéctica hegeliana o el retorno heraclitiano de continuo regreso a los mismos temas, aunque con variaciones. De este modo, en los distintos enfoques o análisis subyacen dos ideas principales: la interpretación, que permite mayor libertad, o la "traducción como transferencia" (ibíd.: 60), que está más sujeta al texto. No olvida el autor el valor que la traducción ha tenido en el desarrollo de las lenguas, religiones y culturas como factor de integración y comunicación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

El orden cronológico en la presentación de las obras nos ha ayudado a comprobar como, con los años, los estudios y análisis de la historia de la traducción han crecido en extensión y forma, al mismo tiempo que la traducción se ha desarrollado como campo de investigación interdisciplinar. Así, desde la primera y breve clasificación de Steiner en 1975 hemos llegado al análisis comparativo de las teorías más recientes por parte de Moya en 2004. No sólo se organiza la historia de la traducción como parte de un estudio mayor sobre la actividad y sus repercusiones e implicaciones (Steiner, 1980; Bassnett, 1991; Hurtado Albir, 2001), sino que también se reúnen textos fundamentales que han ofrecido distintas ideas y reflexiones sobre la traducción desde siglos antes de nuestra era hasta hoy (Lafarga, 1996; Robinson, 2002/1997; Venuti, 2000; Vega, 2004); a la vez que los principales cometidos, logros, problemas y tareas de los traductores se sustentan con investigaciones históricas (Delisle y Woodsworth, 1995) o con textos que ya los habían planteado (Lefevere, 1992).

También hemos percibido que existen dos posturas entre los estudiosos del devenir de la traducción. Mientras que Lefevere y Hurtado Albir coinciden en gran medida con Steiner (1980: 275) en que "el número de las ideas originales y significativas sigue siendo muy limitado", Robinson y Moya opinan que ha habido cambios y avances en un campo más complejo de lo que, en un principio, puede parecer. Ambas posiciones son compatibles si las examinamos a la luz de los principios de Heráclito (el cambio es la única realidad) y Parménides (el ser es único), que ya habíamos aplicado en el estudio de la identidad cultural, y como veremos a continuación.

Coincidimos con Vega en la relación que existe entre la historia de la traducción y la filosofía de Heráclito, es decir, las ideas principales constituyen un flujo permanente. En nuestra opinión, las variaciones históricas, sociales, económicas, literarias y culturales hacen que las constantes repetidas varíen en su expresión y aplicación en cada nuevo caso por la mutación de las situaciones en los que surgen y se hacen presentes. No obstante, creemos también que es pertinente aplicar el principio de Parménides, según el cual nada cambia y todo permanece, porque debates como la fidelidad o la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

literalidad, la extranjerización o domesticación del texto meta, el acercamiento del texto por parte del traductor hacia el autor del TO o hacia el lector del TM, la consideración o no del traductor como autor siempre han estado, y continúan haciéndolo, en el centro de las disertaciones teóricas sobre traducción. De este modo, las principales discusiones sobre traducción giran entorno a ciertas constantes, pero con elementos circundantes diferentes (como sucede con la identidad cultural): existen unos argumentos a favor o en contra de determinadas posturas que se suceden a lo largo de la historia de la traducción y en los análisis que de ella hemos repasado, pero, dado que varían los contextos de aplicación y los condicionantes adyacentes, se producen cambios que permiten constatar una evolución.

Como decíamos, existen unos lugares comunes que se repiten en muchos estudios sobre traducción y que, igual que el repaso a la historia de la traducción, son ineludibles en toda investigación sobre la teoría y la práctica de la traducción. Nos referimos a aspectos tales como la visibilidad del traductor, la relación de éste con el autor del TO y con el lector del TM, el dominio de las lenguas y el conocimiento de las culturas implicadas en el proceso de traducción a la par que los debates mencionados en el párrafo anterior. Nosotros también los trataremos y aplicaremos a la traducción de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* de Óscar Hijuelos que hemos realizado teniendo en cuenta las circunstancias históricas, literarias y culturales que la rodean y que hemos expuesto.

3.3. ¿QUÉ TRADUCCIÓN? ¿QUÉ TRADUCTOR?

Hemos abarcado, a partir de diferentes puntos de vista, desde las primeras palabras sobre traducción hasta las teorías académicas más recientes. Sin embargo, para nuestro estudio, no todas esas ideas, reflexiones y teorías serán de utilidad, no porque sean falsas o porque no las compartamos, sino porque no se adecuan a las especificidades de nuestro caso. El trabajo se extendería casi ad infinitum si abarcáramos y relacionáramos, por semejanza o diferencia, todos los campos y puntos de debate en torno a la traducción. Por ello, no nos ocuparemos, por ejemplo, de las diferencias entre la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

interpretación[49] y la traducción, de las que ya habló Schleiermacher en 1813 (en Vega, 2004: 245), ni tampoco nos detendremos en la gran utilidad de la traducción en la enseñanza y aprendizaje de idiomas, que mencionara Huet (en Vega, 2004: 151), o en la mejora del estilo y escritura en la lengua propia, como opinaban el mismo Huet y Gottsched (en Vega, 2004: 181).

Hatim y Mason (1997: 1-2) consideran que hay una serie de problemas compartidos por los distintos campos y modos de traducir, al tiempo que se pueden encontrar aspectos comunes a todos ellos sobre la base de que el traductor (y el intérprete) es un comunicador que recibe y produce un texto. Compartimos esta opinión, pero también, como ellos mismos (ibíd.), creemos que existe una gran diversidad de términos y categorías que son prueba de la diversidad presente en el mundo de la traducción, en el cual no todos (el traductor de poesía y el intérprete jurado, por ejemplo) comparten las mismas preocupaciones, prioridades (traducción literal o libre, forma ante contenido, equivalencia dinámica o formal, etc.), modos de traducir (oral, escrito y escrito a partir del oral, como el subtitulado) o áreas de actividad (técnica, literatura, religión, etc.).

Así, antes de reflexionar y sentar las bases teóricas sobre las que apoyar la traducción realizada, como parte de nuestra investigación, mencionaremos ciertas características propias de este caso concreto de traducción. Éste no es resultado de un encargo real y profesional, no se realiza con el objetivo primordial de publicarla, por lo que no está delimitado o animado por criterios editoriales, ni está determinado por pautas exigidas por un cliente. No nos encontramos en una situación en la que "patrons can encourage the publication of translations they consider acceptable and they can also quite effectively prevent the publication of translations they do not consider so" (Lefevere, 1992: 18). La traducción no se lleva a cabo porque alguien la haya solicitado con fines editoriales; sin embargo, sí podemos aplicar, en parte y por dos razones, la cita de Lefevere (1990: 14), según la cual la traducción se hace porque la requiera una

[49] Nos referimos aquí a la actividad de trasladar un discurso oral de una lengua a otra, no a la interpretación de textos escritos, de la cual hablaremos más adelante.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

autoridad: "[...] translation also involves commission: a person in authority orders the translation to be made".

La primera razón es que existe un encargo ("a comission"). De hecho, en toda traducción siempre hay un encargo: siempre existe un motivo para traducir. Además, estamos de acuerdo con Lvóvskaya (1997: 65) en que "los factores que determinan la actividad del traductor entran en juego desde el mismo momento de encargársele la traducción. En este sentido la traducción siempre está socialmente determinada". Un texto se puede traducir a partir de un contrato editorial, de la solicitud de un profesor, de la petición de un amigo o familiar, del deseo personal, etc. En todos los casos, existe un por qué, un para qué y un para quién (Hurtado Albir, 2001: 28) que influyen desde que se inicia hasta que concluye el proceso de traducción. La traducción que se analiza en este trabajo, y que se adjunta, viene motivada porque creemos que "el ejercicio de la traducción es una vía –tal vez la mejor– que nos conduce hacia la teoría y de esta, a la práctica" (Fidalgo, 2004: 16). Por otra parte, el propio texto, sus circunstancias de creación y las identidades culturales implicadas nos han guiado para establecer unas determinadas pautas de traducción que se pueden equiparar a las exigencias de un encargo de traducción.

La segunda razón que nos relaciona con la mencionada cita de Lefevere es que existe una autoridad que solicita la traducción. No lo hace como intermediaria, ni como receptora del texto meta, sino como directora de todo el trabajo de investigación y como revisora y fuente oral de documentación de la traducción. Esta figura desempeña labores que, fuera de este contexto, no reuniría un solo individuo, pero que son reales y en nada ajenas al proceso de traducción.

Otro aspecto que descarta ciertos elementos de análisis, pero que plantea otros específicos y sustanciales es el hecho de que el texto estudiado y traducido sea de naturaleza literaria. La traducción literaria es "siempre algo más" (Bravo Utrera, 2004: 16); es más, para Ortega y Gasset (en Vega, 2004: 329), "la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias". Entre las especificidades que distinguen a la traducción literaria de otras traducciones, hallamos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

que exige conocimientos, aptitudes y habilidades propias –"conocimientos culturales, lingüísticos y sociales, talento, preparación, aptitud, experiencia" (Bravo Utrera, 2004: 16)–. En realidad, es cierta la aseveración de Miguel Saénz (1997: 407): "[…] las cualidades que (idealmente) tendría que reunir un traductor son tantas y tan variadas que parece imposible que se den… y efectivamente, no se dan. Pero ello, en vez de desanimarnos tendría que estimularnos más".

De acuerdo con Toury (1995: 168), la traducción literaria puede implicar dos actividades diferentes: por una parte, la traducción de un texto considerado como literario en la cultura origen; por otra, la traducción de un texto (literario o no) de forma que la cultura meta lo considere como texto literario. En nuestro caso, el texto estudiado y traducido es de naturaleza literaria para ambas culturas, lo cual no impide que la CM pueda interpretar el TM influida por factores no literarios, como veremos en el próximo capítulo.

Si entendemos que la traducción literaria consiste en la traducción de textos ya literarios, o que lo serán, es preciso señalar qué es un texto literario. Para Delisle (1988: 14, 16), los textos literarios se reconocen por seis características:

1. In a literary work, the writer communicates *his vision of the world,* his personal perception of the reality that he has chosen to describe. […]
2. An imaginative and creative work also has the *power to evoke.* […]
3. In a literary work, *form is important in and of itself.* […]
4. Literary works are *not restricted to a single interpretation.* […]
5. Literature is also characterized by a certain *timelessness.* […]
6. Lastly, a work of art stands the test of time because it is informed by *universal values.*

Esto es, la visión del mundo que se describe en un texto es la que el autor decide trasmitir; en cuanto que el texto literario es imaginativo y creativo, tiene poder de evocar; la forma es importante en y por sí misma; de un texto literario no se puede extraer una sola interpretación; la literatura sobrevive al paso del tiempo; y ello se debe a que se ocupa de valores universales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En la traducción literaria existen factores concretos que no aparecen necesariamente en la traducción científico-técnica o en la económica-jurídica, o que lo hacen con un grado de importancia diferente. Nos referimos, por ejemplo, al autor del texto origen, que no desempeña un papel tan destacado y fundamental en la creación de una sentencia o de un diploma académico. El hecho de que el TO tenga una autor reconocido y reconocible, analizado y analizable, interviene en el proceso de traducción, de igual modo que lo hizo en la creación del TO. Coincidimos con Foucault (1999b: 338):

> […] el nombre de autor […] manifiesta su modo de ser [de los textos] o, por lo menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. […]. Una carta privada puede tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee por la calle en una pared tiene un redactor, pero no tiene autor. La función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.

Y el traductor de un texto literario ha de estar atento a esa función, porque es origen del TO y ayuda para la producción del TM. De hecho, como el mismo Foucault señala (1999b: 340), aunque la crítica analice los textos según su tipo o función: "el anonimato literario no nos es soportable; sólo lo aceptamos en tanto que enigma. La función autor, en nuestros días, funciona de pleno para las obras literarias".

Nuestros análisis y conclusiones no son universales para todos los casos de traducción literaria. Baste señalar que traducir novela, teatro o poesía implica aptitudes, conocimientos, problemas, soluciones, procesos distintos, dada las diferentes naturalezas de cada uno de esos géneros.

Tras exponer algunas de las propiedades de este trabajo, quizás hemos demorado en tratar una cuestión fundamental sobre traducción. Nos referimos a la posibilidad de la traducción, a su factibilidad. Muy probablemente, esta tardanza se deba a que creemos en su existencia y a que no dudamos en ese respecto. Compartimos la idea de Moya

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

(2004: 13) de que "no tiene mucho sentido, que digamos, discutir si es posible o no traducir cuando se lleva traduciendo desde que el hombre es hombre. Además, las miles de páginas traducidas diariamente demuestran que la traducción es una posibilidad real". Y nos ayuda el ejemplo con el que nos ilustra Lvóvskaya (1997: 14): "La misma vida demuestra que la traducción poética es posible. Si no lo fuera ¿por qué tendría tantos admiradores en Rusia la poesía de Lorca, por poner un ejemplo, poeta cuyo idiolecto es tan metafórico y tan marcado culturalmente?"

El debate sobre si la traducción es posible o no tal vez se plantee cuando, en realidad, lo que se cuestiona no es la traducibilidad de un texto, sino la adecuación y viabilidad del trabajo del traductor a las expectativas del lector, del crítico, del sistema literario o de la cultura que reciban la traducción. En este mismo sentido, el hecho de que la traducción falle, es decir, que no alcance los objetivos que de ella se esperan, puede deberse a una circunstancia que ocurre en todos y cada unos de los oficios, profesiones, trabajos, aficiones y realizaciones del ser humano: esto es, que el agente de la tarea, en este caso el traductor, se equivoque o lleve a cabo su cometido de forma incorrecta por sus carencias en el dominio de sus lenguas de trabajo, en el conocimiento de las culturas implicadas, o por limitarse, o sobrepasarse, en exceso en sus cometidos.

Para que estos fallos no ocurran es necesario tener claro y siempre presente ciertas consideraciones que no vienen prescritas en ninguna teoría de la traducción o en ningún tratado deontológico. No obstante, estamos de acuerdo con las siguientes palabras de Moya (2004: 14):

> […] si hay algo que ha cambiado en la teoría de la traducción durante este medio siglo es el hecho de haber desaparecido de su ideal programático aquel afán de antes de enseñar a traducir a los traductores. […] Sin embargo, el que la gente pueda traducir a la perfección una lengua extranjera sin preocuparse de los mecanismos internos que rigen el fenómeno de la traducción no significa que los intentos por describir dichos mecanismos sean inútiles, sino que el objetivo de la teoría de la traducción no es hacer que los traductores que ya conocen el oficio traduzcan mejor. […]. Lo que no quita para que los aprendices de traductor saquen

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

de la teoría alguna lección que les sirva para la práctica y para que los traductores profesionales traduzcan mejor.

De ahí que reiteremos nuestra opinión de que el conocimiento de la teoría, es decir, de reflexiones sobre traducción ayudan a su mejor realización. Y, en ocasiones, baste comenzar por recapacitar sobre lo que se está llevando a cabo, porque, como apunta Moya (2004: 10), "cuando uno traduce, en el fondo está creando su propia teoría de la traducción".

3.3.1. La traducción y las lenguas

Comienza el Evangelio según San Juan (1:1-4): "En el principio existía el Verbo / y el Verbo estaba con Dios / y el Verbo era Dios. / Él estaba en el principio con Dios. /Todo fue hecho por él / y sin él nada se hizo / cuanto ha sido hecho. / En él está la vida, / y la vida es la luz de los hombres; […]". Este pasaje nos sirve para ilustrar porqué la primera cuestión que tratamos es la relación entre traducción y lenguas. Las lenguas existían antes que la traducción; sin ellas, ninguna traducción se ha hecho; y ellas son la luz de los traductores.

Las lenguas también están al principio de las teorías de la traducción, ya que éstas nacieron vinculadas a la Lingüística de la mano de Vinay, Darbelnet y Catford, como anteriormente explicó Moya (2004). Con el paso del tiempo, el estudio de la traducción se ha desplazado fuera de esta disciplina en busca de su propio objeto de estudio o hacia otros campos en los que desarrollarse, lo que no conlleva que, por ello, se desligue del todo de la Lingüística. Los lingüistas no han desdeñado la traducción como elemento integrado "en el campo de los conocimientos metodológicos de la lingüística aplicada" (Bravo Utrera y Reyes Díaz, 2001: 214). Bravo Utrera y Reyes Díaz (2001: 215) apuntan "la necesidad de volver a plantear objetivos inmediatos de la lingüística y, en particular, de la Lingüística aplicada en relación con la traducción y viceversa". Compartimos su opinión de que la Lingüística aplicada "se orienta a suministrar los postulados que explican los fenómenos lingüísticos presentes en todos los procesos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

comunicativos y, por tal razón, en todo proceso de traducción" (ibíd.), aunque "su valor esencial estaría en servir de *herramienta en el proceso de análisis textual*" (ibíd.).

No es posible desligar la traducción de la Lingüística debido a que la traducción surge ante una diferencia lingüística. Dos participantes de un acto comunicativo que compartan la misma lengua no solicitarán los servicios de un traductor; lo harán si no hablan el mismo idioma. Como afirma Mounin (1971: 19), "la traducción, pues, es un contacto de lenguas, un hecho de bilingüismo", por lo que no se puede dejar de prestar atención a la rama que estudia los fenómenos que rigen las lenguas.

El estudio de las lenguas es el primer estadio de la formación y de la práctica del traductor, pues si no es dueño de un ingente conocimiento consciente de su instrumento (la lengua origen) para comprender el texto origen y de su vehículo de expresión (la lengua meta), nunca podrá desarrollar su labor. Un siglo antes de que Dolet, en 1540, expresase como segundo requerimiento para traducir bien que "el traductor conozca perfectamente la lengua del autor que traduce y que sea asimismo excelente en la lengua a la que traduce" (en Vega, 2004: 126), Bruni (en Vega, 2004: 100) había señalado:

> En primer lugar, debe conocerse la lengua de la que se traduce, y no con un conocimiento escaso ni vulgar, sino grande, suelto, esmerado, rico y estable, versado en la lectura de los filósofos, oradores, poetas y de todos los demás escritores.

Continuaba Bruni (en Vega, 2004: 102):

> La primera preocupación, pues, del traductor debe ser conocer con suma destreza la lengua de salida, cosa que nunca conseguirá sin la variada, diversa y esmerada lectura de los escritores de cualquier género. En segundo lugar, debe conocer la lengua a la que se traduce, de manera que en cierto modo la domine y la tenga toda ella bajo control.

Bruni exige a los traductores un conocimiento profundo de las lenguas, en absoluto superficial; es el dominio del lingüista y del filólogo que, parafraseando a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Batteux (en Lafarga, 1996: 243), saben "a fondo cuál es el genio de las dos lenguas", teniendo en cuenta, como afirman Nida y Taber (1986: 18) que "cada lengua tiene su propio genio, es decir, posee ciertos rasgos distintivos, que le dan un carácter peculiar [...]". Si no se es brillante en ambas lenguas, no se podrán llevar a cabo las dos fases básicas del proceso de traducción: la comprensión absoluta del texto origen y la expresión excelente en la lengua meta. Bruni ofrece un método fundamental para conseguir esa maestría, aparte del estudio lingüístico y filológico de las propias lenguas: la lectura. No cabe duda de que la literatura como medio de expresión de ideas, sentimientos e historias es una ayuda inestimable para el dominio tanto de la lengua origen como de la lengua meta.

Si prestamos atención a la segunda cita de Bruni y a la cita de Dolet, podremos percibir como consideran que debe dominarse más la LM que la LO. Para aquel, la primera debe estar "toda ella bajo control", mientras que la segunda ha de conocerse "con suma destreza"; para éste, se ha de ser "excelente" en la LM y ha de conocerse "perfectamente" la LO. Es muy ligero el matiz de diferencia, pero consideramos que ese grado de superioridad en la importancia de una respecto a la otra existe en las palabras referenciadas, y se debería tener en cuenta en la realidad.

La traducción se hace real, cuando se expresa (se escribe) en la lengua meta aquello que el traductor leyó, comprendió e interpretó en el TO, lo cual, entendemos, siempre se procurará formular lo mejor posible (no resulta creíble ni posible pensar que, conscientemente, no se pretenda traducir bien). Dado que para esa formulación se utiliza la lengua meta, ésta debe ser un instrumento útil para esa labor, y para que sea útil, hay que saber cómo manejarla; de lo contrario, se podría convertir en un escollo o en un impedimento que anulase el desarrollo y la culminación del proceso de traducción, pues de nada sirve comprender perfectamente la LO si, luego, surgen problemas que no se saben resolver en la expresión en la LM. Si bien es cierto que puede resultar más difícil expresarse en la propia lengua que entender y comprender la extraña, precisamente porque está en nosotros desde siempre y no somos conscientes de ella, o porque no nos preocupamos de limpiarla, cuidarla y darle esplendor (como reza el lema de la Real

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Academia de la Lengua) tal y como merece en cuanto que es instrumento fundamental en y para la traducción.

Mencionábamos como Mounin (1971: 19) señalaba que la traducción es "un hecho de bilingüismo". Lo es porque en esta actividad intervienen dos lenguas y porque en el traductor conviven esas dos lenguas, pero, como afirma García Yebra (1983: 92), "la traducción implica un caso especial de bilingüismo". El traductor puede ser bilingüe antes que traductor, al haber nacido en una familia o en una comunidad en la que están presentes dos lenguas; o puede ser bilingüe, porque es traductor. En ambos casos, su bilingüismo debe ser "un bilingüismo culto, que opone a las interferencias lingüísticas resistencia consciente y tanto más eficaz cuanto mayor sea el dominio del traductor sobre su propia lengua [...]" (García Yebra, 1983: 92).

De hecho, coincidimos con Nord (1997: 78) en que la lengua materna es la herramienta más importante para el traductor: "the most important tool for prospective translators is their own language". No por ello, sin embargo, la traducción se convierte en una actividad lingüística que exija sólo conocimientos verbales y que consista en el simple intercambio de significados, entendido el significado como "categoría lingüística y objetiva, [que] forma parte del sistema de cada lengua y por lo tanto puede ser estudiado dentro de dicho sistema" (Lvóvskaya, 1997: 5). No es sólo lingüística, porque:

> Los significados, al igual que las formas gramaticales, pertenecen al sistema de cada lengua y en traducción no se puede hablar de transferencia de significados. [...]. El hecho de que los significados no se transfieran de una lengua a otra por ser elementos de una lengua concreta y por lo tanto de la cultura correspondiente, implica que no se puede partir en traducción de equivalencia semántica porque es lo mismo que partir de la equivalencia lingüística o formal. Se necesitan otros criterios de equivalencia que no sean lingüísticos, sino comunicativos (Lvóvskaya, 1997: 9).

Precisamente el hecho de que la traducción sea más que comunicación interlingüística hace que la lingüística sea substancial para la traducción: mediante la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

lengua se expresan las culturas, las identidades y las personalidades, con lo cual dominar la lengua y sus entresijos desempeña un papel primordial en la comunicación intercultural (en la traducción).

Es decir, el traductor debe comenzar por conocer y dominar su lengua materna (a la que suele traducir). Afirma García Yebra (1994: 316) que "no se puede traducir bien lo que se ha comprendido mal. Pero se puede traducir mal lo que se ha comprendido bien". Para evitar esto, el traductor cuenta con su lengua, que es su mayor y mejor instrumento de trabajo y que, si la conoce bien y domina, le ayudará a no traducir mal lo que ha interpretado bien.

Ese dominio implica, por un lado, tener la capacidad de trasladar a ella significados y sentidos[50] de otras lenguas; y, por otro, poder moverse dentro de la propia lengua por distintas variantes diatópicas, diacrónicas, diafásicas y diastráticas de su campo de especialización y "conforme a las normas de comportamiento verbal admitidas en una cultura dada" (Lvóvskaya, 1997: 67), o de una identidad cultural determinada. He aquí un punto en el cual se relacionaron traducción y lingüística como nos ha hecho ver Lvóvskaya (1997: 5), al señalar:

> Las ideas de la gramática generativa transformacional de N. Chomsky [...] también tuvieron, por varias razones, un enorme impacto en los primeros intentos de configurar la ciencia de la traducción. En primer lugar, en el modelo de Chomsky se distinguen dos conceptos: dominio de la lengua (*competence*) y su utilización en la actividad verbal (*performance*).

Ello nos conduce a añadir al conocimiento de la lengua, el dominio del lenguaje de especialidad del traductor, de forma que un traductor jurídico debe conocer el lenguaje jurídico; un traductor científico, el de la ciencia; y un traductor literario, el del

---

[50] Entendemos aquí por sentido "una categoría extralingüística y subjetiva, ya que es el producto del motivo y el objetivo de la actividad comunicativa del individuo en una situación dada" (Lvóvskaya, 1997: 27). En traducción literaria se vincula con el argumento en una relación de influencias recíprocas, como veremos más adelante a partir de Bravo Utrera (2006).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

autor, su época, su estilo, etc. Es decir, el traductor ha de tener una "competencia cognitivo-cultural que incluye, entre otros saberes, el de emplear los recursos lingüísticos desde ciertas concepciones" (Lvóvskaya, 1997: 69).

La excelencia del traductor para con su lengua meta no es un deber del que se beneficie únicamente el texto meta. Todas las lenguas hacia las que se traduce tienen en la traducción, y en los traductores –por ser ellos quienes la realizan–, un importante motor de desarrollo e innovación. Afirma García Yebra (1994: 406):

> Las lenguas, como las personas, se empobrecen y degeneran aisladas de las demás, mientras que el trato con otras puede y suele contribuir eficazmente a su renovación, a su enriquecimiento. Y el contacto más íntimo entre lenguas es el que se da en el proceso de la traducción.

Las lenguas son como seres vivos que se relacionan con otros individuos de su especie y la traducción, recordemos, es un contacto entre lenguas. Durante esos encuentros, o como consecuencia, se imitan comportamientos, se producen intercambios y se adoptan costumbres que, en ocasiones, desplazan las normas y usos establecidos, pero que, en muchos otros casos, suplen carencias o abren nuevos caminos para la comunicación. Todo ello puede suceder en cada uno de los planos de una lengua (la sintaxis, la fonética, el léxico, la semántica) o en todos a la vez; y, además, se extenderá a la cultura que se expresa, entre otras tantas formas, mediante esa lengua.

No sólo las lenguas están en contacto; también lo están las culturas. Es más, las lenguas comunican entre sí a las culturas, es decir, las ponen en contacto, las vinculan y las enriquecen. Expone García Yebra (1983: 98): "Un ámbito cultural, para enriquecerse, necesita incorporar conceptos de otros ámbitos culturales. Pero los conceptos están íntimamente ligados a las palabras, de manera que sin ellas no pueden trasmitirse". Por tanto, el traductor no sólo cambia signos lingüísticos, sino que interviene para que una cultura conozca conceptos, o sea, ideas, o sea, formas de ser, pensar y actuar de otra cultura. Por ello, el traductor no debe sustentar su relación con las lenguas sólo sobre criterios puramente lingüísticos, sino también culturales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

3.3.2. El traductor, lector en busca del sentido

Hemos mencionado que la traducción se hace real cuando se expresa, aunque hemos de matizar esta proposición aclarando que la traducción existe, por primera vez, en la mente del traductor, cuando éste lee el TO. Ese momento de lectura inicial e iniciadora (el texto nace en potencia) es el primer estadio de la creación de la traducción; el segundo tiene lugar cuando se hace tangible (el texto se crea como acto real de comunicación).

Antes de continuar, se hace preciso establecer qué entendemos por proceso de traducción, lo que Hurtado Albir cita como "proceso traductor" (2001: 311 y ss.), es decir, "la actividad de un sujeto (el traductor, el intérprete)" (ibíd.). Esta actividad conlleva varios pasos que se pueden clasificar en dos fases principales. García Yebra (1994: 312) divide "el proceso de la traducción" en "[...] la fase de *comprensión* del texto original, y la fase de la *expresión* de su contenido en la lengua terminal". Nosotros compartimos esta segmentación en dos partes, que llamamos "interpretación del TO" y "expresión del TM", pero divergimos en dos matices.

Por una parte, consideramos que el traductor no sólo comprende el TO, sino que también, y sobre todo, lo interpreta. Por otra, el traductor no se limita a expresar lo que dice el TO en la lengua meta, sino que su labor es crear un TM. Existe en este último punto una diferencia de focalización respecto a la mayor o menor importancia otorgada al TO y respecto al papel que el traductor puede desempeñar como autor de un texto, en vez de cómo mero "reescribidor" de un texto ajeno.

Estas fases implican, a su vez, varias actividades de naturaleza cognitiva, hermenéutica, lingüística y cultural; y exigen al traductor determinadas acciones, habilidades y conocimientos. Es necesario señalar que esta división no implica dos momentos desvinculados y diferenciados entre los que exista un instante de transición. El traductor no finaliza uno para comenzar otro, sin posibilidad de retorno y revisión de lo anterior. Lvóvskaya (1997: 45) así lo considera:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> […] ambas orientaciones[51] constituyen un todo y no "funcionan" por separado […] la doble orientación no implica dos polos, sino un solo polo bicéfalo, ya que ninguno de estos polos puede tomarse en cuenta por separado […]. El traductor se plantea ambas metas en cada momento de su actividad intelectiva.

Es más, el traductor se dedica durante todo el proceso de traducción, desde su inicio hasta su término, a una única tarea: traducir. La lectura es per se una traducción, la traducción misma es otra traducción, escribir es una traducción y el acto mismo de ser es una traducción. En ello coincidimos con Gadamer (citado en Biguenet y Schulte, 1989: ix), con Paz (1980: 9) y con Bravo Utrera (2004; inédito). Afirma el primero: "Reading is already translation, and translation is translation for the second time […]". El literato mexicano nos dice que: "Aprender a hablar es aprender a traducir; […]". Y la académica cubano-española nos descubre como "seres traducidos".

Así, el individuo, desempeñe el papel que desempeñe en la comunicación (receptor o emisor: el traductor actúa en ambos), siempre está traduciendo. En cuanto que receptor, recibe un mensaje nuevo (en forma de imagen, sonido, discurso, o, incluso, sabor u olor) y lo asimila automáticamente en su mente de acuerdo a sus experiencias previas. Como emisor, en el momento de expresarse, exterioriza su mensaje en la forma adecuada y sobre la base de lo vivido, de sus deseos o de lo que se espera de él. Es decir, el ser se encuentra en un proceso de traducción continuo, se traduce a sí mismo cada vez que el mundo se pone en contacto con él o cada vez que él se pone en contacto con el mundo. En ambos casos, un mensaje se traslada (y a la vez se transforma) de un emisor a un receptor, que lo interpreta.

Ofrecemos aquí la primera definición posible de qué es traducir: asimilar, transformar y trasladar un mensaje recibido de una forma determinada. En nuestro caso concreto, se trata de transformar un texto (discurso) literario recibido en un contexto concreto. Esta transformación, cómo decíamos, es un proceso complejo, por lo cual lo

---

[51] La académica ruso-española se refiere a la orientación hacia el Programa Conceptual del Autor, que tiene lugar en la fase de interpretación del TO, y a la orientación hacia la aceptabilidad del TM, que sucede en la fase de producción del TM.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

hemos dividido en "interpretación del TO" y "expresión del TM"; por esa complejidad, analizamos esos dos momentos por separado.

La interpretación del TO depende de la lectura que el traductor haga del texto en cuanto que traductor y en cuanto que individuo con sus propias experiencias lingüísticas, textuales (traductoras y no traductoras), extralingüísticas y extratextuales. No puede desdeñarse ni el conocimiento lingüístico, ni el enciclopédico, dado que ambos actúan en el proceso de interpretación: "Understanding a text is to call on both linguistic competence and encyclopaedic knowledge simultaenosly" (Lederer, 2004: 23).

Plinio (en Vega, 2004: 82), alrededor del año 50 de nuestra era, ya afirmaba que "[…] si al lector se le escapan algunas cosas, al traductor no se le pueden escapar", idea que Gottsched (en Vega, 2004: 181-182) matiza, siglos después, cuando señala que el traductor "presta a todas las palabras, modismos, frases y sintagmas de todo el discurso mayor atención que la que presta un mero lector". Así es: el traductor no se puede conformar con las percepciones *habituales*. Ha de observar más allá de los significados y buscar los sentidos que aquellos encierran, ya que, en cuanto que lector profesional, tiene que profundizar en los textos más que un lector *común*. Señalamos *común*, de la misma forma y por las mismas razones que lo hicimos con *habituales*: no existen unos parámetros que puedan definir cómo o qué es un lector común y cuáles son sus percepciones habituales, porque cada lector realiza su propia lectura y entiende lo que el autor ha querido transmitir en función de sus experiencias literarias, sociales, culturales, personales, es decir, vitales, es decir, de toda su *background*.

Ya que todos los lectores interpretan los textos en función de sus vivencias, no basta con decir que el traductor ha de interpretar el TO. El traductor, como mencionamos, es mucho más que un lector habitual. Esto no significa que pueda o deba excederse en sus competencias (ni en ese momento, ni durante la creación del TM). A partir del trabajo de Culler (1995), hemos concluido[52] que interpretar es la actividad

[52] Idea que mencionamos someramente con anterioridad (Fidalgo, 2005).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

normal por la cual se conoce lo aparente, se razona y se llega a determinadas conclusiones. El traductor, entonces, como lector profesional, ha de investigar, para lo cual tiene que "hacer precisamente aquellas preguntas que no son necesarias para la comunicación normal" (Culler, 1995: 124). En la terminología de Culler (ibíd.), esto es sobreinterpretar: ir más allá de "lo habitual" para descubrir lo que esconden los significados e inferir sus sentidos. Se trata de intentar "relacionar un texto con los mecanismos generales de la narrativa, la figuración, la ideología, etcétera" (ibíd.: 126-127" y de "[…] identificar los códigos y los mecanismos por medio de los cuales se produce el sentido" (ibíd.: 127).

Así, la tarea del traductor no se detiene en recibir y comprender el texto; recordemos a Snell-Horby (1988: 42) cuando señala que leer es un acto activo y también creativo y que comprender el texto no es recibirlo pasivamente: "[…] the role of the translator as reader is an essentially active and creative one, and that understanding must not be equated with a passive 'reception of the text'". No obstante, no se ha de confundir sobreinterpretar (en este sentido de Culler) con sobrestimar o con dar más importancia de la debida, o merecida, a elementos que pueden ser explicados, o entendidos, más económicamente (Eco, 1995: 53).

Fray Luis de León (en Vega, 2004: 141) en 1561 ya intentó que "[…] los que leyeren la traducción puedan entender la variedad toda de sentidos a que da ocasión el original si se leyese, […]"; Arrojo (2002: 36) afirma que "cada vez que leemos un texto, estamos ante uno diferente"; Vermeer (1996: 39) defiende la multiplicidad de significados textuales: "[…] no text has one fixed meaning, each approach is individual (and partly subjective), including that of the translator"; y Lvóvskaya (1997: 27) considera que "ningún mensaje es nunca comprendido perfecta y totalmente". Ante tales sentencias, la tarea del traductor que acabamos de describir parece casi, sino del todo, imposible. Pese a ello, hemos de confiar en lo dicho (el traductor es un lector profesional) y tener presente que cuenta con distintas fuentes que le ayudan en la búsqueda del sentido.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Hay que decir esta búsqueda, como el proceso la traducción, no se concentra en unos instantes determinados con principio y fin: "Grasping sense is not the product of various successive stages but of a single mental process" (Lederer, 2004: 16). Es cierto que comienza con la lectura del texto, pero no existe un momento en el que se pueda dar por concluido; en el texto literario, son tantos los sentidos que pueden esconder los significados que el traductor quizás los halle, incluso, durante la escritura del TM. He aquí unos de los retos y encantos de la traducción literaria: siempre hay espacio para los descubrimientos.

Ser un lector especializado hace que el traductor no se deje llevar por la estructura superficial del texto, en la que se encuentran los significados, y le obliga a sumergirse en la estructura profunda, donde se hallan los sentidos de aquellos; compartimos la idea de Bravo Utrera (2006) de que los sentidos "[…] en traducción se equiparan, […], al de fondo en textos de ficción (porque el sentido da vida al argumento y de él se deriva) […]". El traductor quizás entienda los sentidos del TO, sin detenerse previamente en la relación de estos con los significados, por sus experiencias textuales y extratextuales previas. O tal vez carezca de esa trayectoria y deba investigar en el texto, y fuera de él. En ambos casos, "[…] el sentido es una categoría directamente relacionada con la lectura interpretativa individual y a ella el traductor no escapa" (Bravo Utrera, 2004: 33).

En ambos casos también, el sentido se encuentra entendiendo el texto no simplemente qua texto, o conjunto de enunciados lingüísticos, sino qua discurso, es decir, como texto en contexto. Lederer lo expone así: "A text is not only initially understood at the level of language, then at the level of discourse but immediately at the level of discourse" (2004: 16); y "understanding means calling up both knowledge which is presupposed by language and knowledge that is implied in discourse" (ibíd.: 25).

El contexto siempre nos indicará el camino por el cual llegar al sentido del texto. Esta tarea parecía una quimera, porque "[…] decidir de qué se está hablando es una especie de apuesta interpretativa" (Eco, 1995: 67), pero, como el propio Eco añade:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

"[…] el contexto nos permite de hacer esta apuesta de manera menos aleatoria que una apuesta sobre el rojo o el negro en la ruleta". Hemos dicho que esto sucederá siempre, ya que no existe ningún texto exento de contexto, es decir, de los influjos de su autor, del momento y lugar de su creación, de otros textos y otros autores, etc., como no existen culturas o identidades aisladas de otras culturas e identidades.

Así, el sentido sólo existe en el discurso; así lo expone Lederer (2004: 18, 19): "Units of sense exist only in discourse; they do no coincide with words, syntagms, collocations or set expressions. As a mental representation – at a rational level, therefore – a unit of sense corresponds to a brief state of consciousness". La condición cognitiva del sentido no lo aleja del nivel lingüístico del texto, ya que sólo gracias a la lengua, el sentido se hará patente. Antes de que ello suceda, es decir, al buscar el sentido latente del texto, el traductor podrá encontrar una interpretación aproximada del texto (nunca la definitiva, pues no existe). Esto se puede conseguir, en primer lugar, ya que, como Arrojo explica (2002: 36), "[…] conseguimos imaginar ese texto o ese libro porque [...] somos capaces de olvidar la diferencia y ver la semejanza cuando en realidad no hay mucha." Y una vez encontradas las semejanzas es difícil concentrarse en las disparidades: "En cuanto el mecanismo de la analogía se pone en marcha, no hay garantía de que se detenga. La imagen, el concepto, la verdad, que se descubren bajo el velo de la semejanza se verán a su vez como un signo de otro desplazamiento analógico" (Eco, 1995: 50).

También se puede lograr una determinada interpretación del texto gracias, como decíamos, a que el autor, que "ha muerto como el origen absoluto y claramente determinado de su propio texto, se convierte en un elemento de interpretación más que hay que tener en cuenta en cualquier relectura" (Arrojo, 2002: 39). De ahí que previamente nos hayamos detenido en estudiar a Hijuelos y a las circunstancias históricas, culturales y literarias que lo han precedido o en las que se sitúa actualmente.

En este momento se hacen vigentes las siguientes palabras de Foucault (1999b: 336): "no basta con repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido". Puede haberlo hecho en cuanto que su discurso le sobrevive en otras lenguas y otros espacios,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

pero lo cierto es que sigue vinculado al texto que escribió, que es el punto de partida de la traducción (entendida ésta aquí como proceso y como resultado). El autor, o su nombre propio, sobre la base también de la terminología de Foucault (ibíd.), influye en la consideración que se haga de un texto, porque (Foucault, 1999b: 338):

> […] asegura una función clasificadora; […] permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluirlos algunos, oponerlos a otros. Además, establece una relación de los textos entre ellos; […] funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse "esto ha sido escrito por tal fulano", o que "fulano es su autor", indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.

He aquí que en el autor, o en su nombre (en lo que él representa), el traductor tiene una ayuda para llegar al sentido del texto. Así lo entiende Bravo Utrera (2006):

> Si escuchar y leer las palabras es, como se postula, buscar contexto y sentido, entonces traducir ficción –y no ficción– podría ser escuchar, leer y buscar contexto y sentido para ser escuchados, leídos y contextualizados –junto con el autor del texto original– en otro contexto.

En todo momento, hay que tener presente que, como afirma Lederer: "[…] sense should not be confused with the author's intentions, just as the interpretation of a text should not be taken as it explanation" (2003: 15). El autor puede haber creado el texto con un objetivo determinado, pero cuando éste se desprende de él, es decir, cuando pasa a pertenecer a una cultura, una literatura, a un lector determinado, son éstos quienes le atribuyen un valor, que puede coincidir o no con aquello que el autor pretendía. Recordemos como hemos hecho mención a la disparidad que existió entre cómo se calificó *The Mambo Kings Play Songs of Love* de Óscar Hijuelos y cuáles eran las intenciones de su autor. Éste no estuvo de acuerdo con la crítica en que la novela fuera un retrato prototípico de la inmigración cubana en Nueva York, al considerar que no se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

valoraba la descripción de sentimientos universales y el trabajo realizado con el lenguaje (Stavans, 1993: 27). Nos encontramos aquí ante la disyuntiva señalada por Eco (1995: 68): "El debate clásico apuntaba a descubrir en un texto bien lo que el autor intentaba decir, bien lo que el texto decía independientemente de las intenciones de su autor". También Schleiermacher (en Vega, 2004: 248-249) la señaló mucho tiempo antes (1813):

> [...] cualquier discurso libre y superior pide ser comprendido de dos modos; por una parte desde el espíritu de la lengua cuyos elementos lo componen, como una exposición ceñida y condicionada por este espíritu, engendrada y vivificada por él en el hablante; por otra parte, poder ser comprendido desde el ánimo del que lo produce, como obra suya, como algo que sólo desde su manera de ser puede surgir precisamente así y ser explicado.

Con todo ello, no resulta desatinado aventurar que la interpretación del texto (el sentido que se le atribuye) se puede encontrar en el lector. Estamos de acuerdo con Barthes en que ha llegado el tiempo en el que se reconozca al lector como figura trascendental en la comunicación. No llegamos al punto de declarar que el autor ha muerto, porque creemos que no se puede negar su existencia, ni la labor que lleva a cabo. No obstante, compartimos las ideas del crítico galo sobre el hallazgo en el lector del sentido de la escritura:

> De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiciplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, [...]. (Barthes, 1987: 71)

En la traducción, este lector fundamental al que nos referimos es el lector del TM, no el del TO. Si cada lectura es una interpretación del texto y si expresarse en una lengua y pertenecer a una cultura determinada influyen en esa interpretación, es casi

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

utópico pretender que el lector del TO y del TM puedan sentir lo mismo al recibir el TO y el TM, respectivamente. Consideramos pues imposible alcanzar las esperanzas de Breitinger (en Vega, 2004: 189): "[que] la representación de los pensamientos en ambos sistemas de signos tenga la misma impresión en el ánimo del lector"; ni tampoco las de Wieland (en Vega, 2004: 237): "que el lector alemán tenga que pensar lo mismo que los romanos han hecho ante las palabras del original".

Cierto es que existen sentimientos, sensaciones, hechos y formas universales hasta tal punto que se podría considerar que las distintas culturas no son sino distintas formas de hacer lo mismo. Sin embargo, también es cierto que todos los individuos, todas las identidades y todas las culturas se diferencian entre sí, con lo que los mismos sentimientos, sensaciones, hechos y formas no tienen que experimentarse y asimilarse de igual modo. He aquí de nuevo, a Heráclito y a Parménides.

Para conocer la posible interpretación de los lectores del TM, para saber cómo traducirles el TO, el traductor tendrá que conocer su cultura: por una parte, el lector lego, al contrario que el traductor, no tiene motivo alguno para no dejarse influir por su cultura y, por otra, aunque intentase ser culturalmente objetivo, siempre estará condicionado por sus *circunstancias*, igual que el traductor. De todos modos, según Nord (1997: 89-90):

> [...] the complex process of text interpretation inevitably leads to different results by different translators. To my mind, this is not at all a bad thing. Since different readers will interpret the original differently, translators should have the right to translate their interpretation of the text (after investigation, of course).

La investigación, coincidimos, fundamenta el trabajo del traductor en la fase de interpretación del TO. Esa investigación se centra, como hemos visto, en el texto, en el autor del TO y en el lector del TM. Estos dos participantes de la comunicación están a su vez condicionados por elementos extratextuales que configuran su percepción del mundo, y del texto. Estos elementos reales formarán el conjunto de ideas, hábitos, instrumentos y costumbres de comunidades humanas que dirige y expresa la conducta individual y grupal como resultado de las vivencias personales, los descubrimientos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

técnicos, la evolución social y las relaciones intra e intergrupales, es decir, todo lo que, para nosotros, conforma una cultura[53].

Recordemos que la cultura lo abarca todo (lo textual y lo extratextual), por lo tanto la investigación en busca del sentido en todo momento ha de situar a la cultura como factor determinante de los comportamientos y las actuaciones de todos y cada uno de los participantes de la comunicación.

> Siendo el sentido una categoría comunicativa y subjetiva, no depende de las no coincidencias entre dos lenguas, sino de la mentalidad, concepción del mundo, costumbres, valores, así como de la misma realidad en que se mueve el individuo, en fin, de los múltiples factores que forman el polisistema cultural y la idiosincrasia de todos y de cada uno de sus representantes (Lvóvskaya, 1997: 29).

3.3.3. El traductor, negociador

El traductor trabaja con dos textos (el TO y el TM), con el autor del TO, con el lector del TM, y con dos culturas como mínimo (la del autor del TO, la del lector del TM, y con la suya propia, que puede coincidir o no con las de los anteriores). No cabe duda, pues, de que se encuentra en una encrucijada de influencias, influencias que bien se dirigen hacia él, bien él inicia, y cuya intensidad, en ambos casos, puede variar.

Esa encrucijada es de naturaleza cultural, porque la cultura determina cómo el autor escribe el TO y cómo el lector recibe e interpreta el TM. En esa encrucijada, el traductor se encuentra en medio: no es el autor del TO, ni el lector definitivo del TM, pero es la figura que los vincula.

También se halla en esa posición debido a que ha tenido que partir primero y necesariamente de su propia cultura (la receptora habitual de la traducción, aunque no siempre), para conocer la del autor y la del lector del TM, si ésta no coincide con la suya propia. Si su cultura es la receptora del TM, llegará con más facilidad a los lectores

[53] Definición propuesta en el capítulo 1 de este trabajo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

dado que conoce con anterioridad sus juicios culturales, entorno sociocultural, emotividad, presupuestos cognoscitivos y experiencia literaria (teniendo presente siempre que cada lector es único).

Sin embargo, esta cercanía puede acarrear aspectos negativos, aparte de la subjetividad ya mencionada. En los juicios y apreciaciones sobre términos y conceptos, el traductor, en su intento de hacer comprender lo ajeno, quizás lo naturalice demasiado hasta el punto de acercarlo también en exceso con lo que se pueden perder rasgos culturales importantes para y de las otras culturas. Esto puede suceder también en el caso de que traductor y receptor compartan lengua, pero se diferencien en aspectos propios de cada identidad. Por ejemplo, un cubano y un puertorriqueño tienen en común muchas de las características propias del español del Caribe (que, a su vez, se oponen a las del resto del continente americano o al de la Península Ibérica), aún así, la gastronomía, por ejemplo, varía de una a otra isla, por lo que habrá que considerar cuál de las dos culturas es la principal receptora del encargo al traducir *fried bananas*, porque para los cubanos ese plato se denomina *plátanos fritos* y para los puertorriqueños, *fritos de plátano*[54].

Estos aspectos negativos desaparecen si el traductor negocia. No basta con que medie, con que partiendo o no de uno de los extremos del segmento, intente que su visión del mundo y experiencias no coaccionen su percepción y expresión sobre los otros. Para lo cual debe perseguir conocer con objetividad su cultura, la CO y la CM, para saber cuándo, dónde y por qué sus juicios pueden ser arbitrarios. En este sentido, el traductor se encuentra en desventaja en relación con el autor del texto origen, ya que éste no está en la obligación de evitar o justificar los condicionamientos provocados irremediablemente por pertenecer a una cultura determinada; el traductor sí ha de evitarlos o justificarlos.

Por el contrario, en vez de apegarse a su cultura, el traductor puede situarse demasiado cerca del punto de partida del proceso de traducción, o sea, del autor del TO

[54] Ejemplo tomado de Bravo Utrera (2004: 40).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

o de la cultura origen. En Bassnett (2002: 63) se recuerda como Dryden afirmó en la dedicatoria de su traducción de *La Eneida* (1697) que "sujetos estamos en el sentido de nuestro autor; esclavos somos, siervos en la plantación del otro". Muchos traductores han compartido estas sensaciones durante mucho tiempo, debido a que se pegaban al autor, querían ser él y, lógicamente, no lo lograban cuando, en realidad, esa no es su tarea: el traductor no será como el autor del TO, porque ya es el autor del TM.

Cuando el traductor sigue las pautas de la CO, extranjeriza el texto. Al hacerlo no sólo transmite referencias culturales léxicas que el lector desconoce, sino que también mantiene la sintaxis y la morfología de la lengua de partida, con lo que seguir y comprender el texto puede ser casi imposible. Es el caso de algunas traducciones de autores hispanos anglófonos realizadas por hispanos de los EEUU, cuyo español convive muy de cerca con el inglés. En ellas, aplicando la terminología propuesta por Morales (1986: 22), aparece un mayor número de procesos cualitativos[55] que cuantitativos[56], por lo que el resultado es un texto no aceptable en ninguna cultura de llegada puesto que permanece en la de origen.

Al hablar de naturalizar o extranjerizar el texto estamos ante una de las disyuntivas frecuentes en las disertaciones teóricas sobre traducción. Schleiermacher (en Vega, 2004: 251) expuso que "o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor". Más recientemente, Venuti (1995a: 20) recuerda esas palabras y las puntualiza sobre la base de las consecuencias que una u otra actitud implican. La primera, la domesticación, reduce la etnicidad del TO ante los valores culturales de la CM; la segunda, la extranjerización, libera la presión sobre estos valores, ya que busca señalar las diferencias lingüísticas y culturales del TO respecto a lo que el lector del TM vive y conoce:

---

[55] Los procesos cualitativos alteran la forma, al cambiar la formulación de una regla o sus contextos de aplicación, así producen construcciones agramaticales.

[56] Estos procesos cambian el porcentaje de aplicación de una norma y no producen construcciones anómalas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural value, bringing the author back home, and foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.

Acierta Venuti al señalar que las decisiones del traductor conllevan implicaciones más allá del texto: culturales, a nuestro juicio. Dadas la calidad y la cantidad de relaciones culturales que suceden en el mundo contemporáneo, el hecho de que el traductor se decante por acercar una cultura a otra supone que elige una sobre la otra. Decimos "sobre" y no "en vez de", ya que esa elección conlleva preferencia y preeminencia: decantarse por una puede significar que unos valores y hechos culturales merecen ser conocidos y otros no, que unos tienen capacidad y posibilidad de universalizarse y otros no, que unos pueden imponerse y sustituir a los otros.

Así, tener que elegir (hecho ineludible) provoca que, para el traductor, no exista la equidistancia. Ha de decidir de quién separarse, a quién acercarse y en qué medida hacerlo, conociendo las consecuencias textuales y extratextuales de una u otra opción. Debe negociar con lo dicho por el autor para que llegue y sea comprendido por el receptor de la traducción. Negocia, dado que no tiene espacio para otra opción. Ello se debe a que entre lenguas y culturas, nada coincide por completo, ni todo es absolutamente divergente, ni existen unos parámetros que puedan imponerse sobre otros.

A partir del trabajo de Paz (1996/1983) *Sombras de obras,* y sobre la base de los distintos estudios analizados al principio de este capítulo, hemos comprobado cómo la traducción (entendida como la práctica llevada a cabo desde hace milenios por y en distintas civilizaciones) puede contribuir y servir tanto a la difusión de universales (con la consiguiente consideración positiva hacia ella) como a la señalización de las divergencias humanas.

La Biblia contiene los ejemplos precisos de cómo, por un lado, se puede alabar la variedad lingüística y, por tanto, elevar a la traducción a la condición de bendición

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

otorgada por la divinidad; o, por otro, castigar al hombre a la multiciplicidad de lenguas y, con ello, condenar la traducción a ser una imposición para la necesaria convivencia entre los hombres. El Nuevo Testamento dice en los Hechos de los Apóstoles (2, 1-12):

> Al cumplirse el día de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar. Y se produjo de repente un ruido del cielo, como de viento impetuoso que pasa, que llenó toda la casa donde estaban. Se les aparecieron como lenguas de fuego, que se dividían y se posaban sobre cada uno de ellos. Y todos quedaron llenos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar en lenguas extrañas, según el Espíritu Santo les movía a expresarse.
>
> Ahora bien, había en Jerusalén carones piadosos de todas las naciones que hay bajo el cielo. Al oír el ruido, se reunió la multitud y se quedó estupefacta, porque los oía hablar a cada uno en su propia lengua. Fuera de sí todos y admirados, decían: "¿No son galileos todos los que hablan? Pues ¿cómo nosotros los oímos cada uno en nuestra lengua materna? Partos, medos y elamitas, y los habitantes de Mesopotamia, Judea y Capadocia, el Ponto y el Asia, Frigia y Panfilia, Egipto y las regiones de Libia y de Cirene, y los forasteros romanos, judíos y prosélitos, cretenses y árabes, los oímos hablar en nuestras lenguas las grandezas de Dios". Estaban, pues, todos fuera de sí y perplejos, [...].

He aquí, pues, que es una unción divina el hecho de que exista pluralidad de lenguas y que, entonces, la traducción deba de hacer acto de presencia tarde o temprano. Sin embargo, el Viejo Testamento, en el Génesis (11, 1-9) cuenta:

> Toda la tierra tenía una misma lengua y usaba las mismas palabras. Los hombres en su emigración desde el oriente hallaron una llanura en la región de Senaar y se establecieron allí. Y se dijeron unos a otros: "Ea, hagamos ladrillos y cozámoslos al fuego". Se sirvieron de los ladrillos en lugar de piedras y de betún en lugar de argamasa. Luego dijeron: "Ea, edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue hasta el cielo. Hagámonos así famosos y no estemos más dispersos sobre la faz de la tierra". Mas Yavé descendió para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando y dijo: "He aquí que todos forman un solo pueblo y todos hablan una misma legua, siendo esto el principio de sus empresas. Nada les impedirá llevar a cabo todo lo que se propongan. Pues bien, descendamos y allí

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> mismo confundamos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos a los otros". Y así Yavé los dispersó de allí sobre toda la faz de la tierra y cesaron en la construcción de la ciudad. Por ello se llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de todos los habitantes de la tierra y los dispersó por toda su superficie.

La ambición humana fue castigada con la desigualdad lingüística y el recurso de la traducción, aunque el Nuevo Testamento resarció a los hombres de su castigo con el don de lenguas de Pentecostés. Así el traductor ha de negociar también con el tiempo en el que vive: tiempo de oscuridad, de condena, o tiempo de luz y unción. Desde los textos bíblicos, vemos cómo, a pesar de que la traducción es atemporal en cuanto acción, no lo es así su consideración, que muda con el devenir de los tiempo. Paz (1996/1983: 19 y ss.) nos cuenta cómo, además de en la tradición bíblica, en las civilizaciones antiguas de Asia y América, "[…] la traducción es 'ese tercer término' que tanto amaba la Antigüedad: el Espíritu es Uno, las lenguas son Muchas y el puente entre ambas es la Traducción" (ibíd.: 20); cómo "[…] la traducción tenía por ejemplo preservar y transmitir ciertas verdades que se consideraban universales y eternas. Por ser universales, esas verdades pertenecían a todos los hombres y podían ser traducidas a todas las lenguas; […]" (ibíd.: 25); cómo los traductores chinos y tibetanos debían realizar largas peregrinaciones, porque "sus penalidades eran una prueba más de su capacidad de traductores. Mejor dicho: esa capacidad era tanto una habilidad intelectual como una dignidad moral" (ibíd.); pero, también, cómo la modernidad trajo el descubrimiento de las diferencias y que:

> […] el siglo XX ignora las mediaciones y de ahí que la traducción no aparezca como un puente sino como un despeñarse en un precipicio lógico; a medida que aumenta el número de traducciones, aumenta el escepticismo de la crítica filosófica, literaria y lingüística: la traducción es una ilusión, una superchería o una caricatura. (ibíd.: 20)

Con total seguridad la traducción no merece estas consideraciones, porque si tal fuera su naturaleza no continuaría existiendo: haría siglos que se hubiera "despeñado" siguiendo la metáfora de Paz. Tal vez puedan resultar recargadas las calificaciones anteriores, lo que no consideramos del todo, pues percibimos en y fuera de los textos la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

valía de la traducción para el entendimiento entre hombres y la transmisión de los valores universales. Vemos, pues, cómo, incluso el propio traductor ha de negociar entre por un lado, lo que su tiempo y su espacio esperan y piensan de él y, por otro, lo que las evidencias y realidades atemporales le confirman.

De regreso, al caso concreto de la traducción de un texto en una lengua y de una cultura determinadas, para el traductor, no es tarea sencilla (si acaso es posible) situarse en medio de lenguas y culturas con la pretensión de intercambiar elementos de unas por elementos de otras. El traductor nunca realiza una simple translación *one-to-one* de información de una lengua a otra, sino que, a partir del conocimiento de las lenguas y las culturas implicadas intenta llegar a un acuerdo entre significados y sentidos para resolver los conflictos que surgen entre unos y otros. Sin olvidar, además, lo dicho, que se halla *entre* culturas, lo que no resulta nada fácil, porque "[…] how might one define the points where one culture stops and another begins. The borders are no easier to draw than those between languages and communities, […]" (Pym, 1992: 25).

Así el traductor, además de bilingüe, bicultural, e investigador, es también negociador entre lenguas y culturas, lo que no resulta automática y necesariamente de su bilingüismo o de su biculturalismo, sino de su condición de experto bicultural (Vermeer, 1996: 7). De acuerdo con Witte (2002), creemos que la competencia bicultural del traductor consiste en adquirir la capacidad consciente tanto de "reflexionar sobre lo que ya se conoce de manera inconsciente" (su cultura o culturas) como de "aprender lo que aún no se conoce" (la otra cultura, u otras) y de "comparar estas culturas". Es decir, el traductor ha de aprender a ser traductor y todo lo que ello implica. Tener que aprender a ser traductor, a moverse entre culturas no significa que ello haya de ocurrir en instituciones académicas. El traductor nace, pero también se hace a sí mismo y de la mano de maestros que pueden transmitir conocimientos, desarrollar habilidades y pulir defectos conscientes e inconscientes.

Una capacidad consciente para negociar no conlleva la desaparición del bagaje personal y cultural del traductor (tarea del todo imposible), sino que cuando haga acto de presencia sea de modo reflexivo, porque, de acuerdo con Nord (1997: 79), "in order

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

to understand the specificity of another culture, you have to know your own culture first." Para ello, y siguiendo con la propuesta de Nord, "we have to replace our intuitive behaviour patterns with conscious knowledge of our own cultural specificity" (ibíd.) Además, como ella afirma (ibíd.: 118), es cierto que "this ability [be able to justify their translations by rational arguments] gives them not only self-awareness but also self-confidence, and self-confidence enables them to become equal partners in their negotiations with clients". En la traducción literaria podemos considerar, metafóricamente, que los clientes son el autor del TO y el lector del TM, pero es este último para quien se trabaja, para quien se crea la traducción.

3.3.4. El traductor, autor

Aseveraba San Jerónimo: "Bástame la autoridad misma del traductor, [...]" (en Vega, 2004: 89). Disponer de autoridad sobre algo no implica automáticamente poseer su autoría, pero en lo que respecta a la traducción ¿por qué razón distinta a la de ser su autor podría si no el traductor tener autoridad sobre un texto?

Ya declaramos que el traductor es autor: en ello creemos con claridad. Para confirmarlo baste decir, en primer lugar, que es él quien realiza el TM: el autor del TO no lleva a cabo el TM por lo que no puede ser su autor, no al menos el autor material, el que decide cómo expresar significados y sentidos en la lengua meta y para la cultura meta. Es el traductor quien decide cómo expresar un TO (creado en una lengua y cultura determinadas) en *otra* lengua y *otra* cultura, por lo cual no cabe duda de que él sea el autor del TM. Es autor del TM, porque él lo escribe, él lo realiza. Es un autor que transpiensa (Bravo Utrera, 2004: 15 y ss.), es decir, que piensa en crear un nuevo texto y, a la vez, en "la necesidad de conservar la originalidad del mensaje primario" (ibíd.). Recordemos en palabras de Bravo Utrera (2004: 53) qué significa la idea martiana de transpensar: "[...] es ir más allá de la traducción, atravesar el pensamiento del autor, impensar, penetrar, ir de lo profundo a lo evidente contenido en la sustancia lingüística".

Atravesamos al autor y alcanzamos al lector. Hemos llamado la atención sobre la importancia que éste merece en cuanto que él otorga sentido al texto. Al tiempo,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

mencionamos que ello no significa que el autor desaparezca de la comunicación. Aunque parezca que seguimos un silogismo simple, no cabe duda de que si el traductor existe (y lo hace: las traducciones son posibles y reales) y el traductor es un autor, entonces el autor no puede haber muerto. No obstante, ello no se contradice con el hecho de que el autor material del texto puede no ser un mero intermediario en la comunicación. Barthes (1987: 66) destaca esa cualidad de transmisor del autor: "[…] en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede en rigor, admirar la 'perfomance' (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el 'genio'." Creemos que, en ocasiones, el autor del TO actúa de voz, de relator, de cronista de una comunidad, de una identidad, de una cultura para un receptor determinado. Tras él, el traductor continúa con esa labor infinita de transmisión de sentido en otra lengua.

> Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa *precisamente* la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera *expresarse,* al menos debería saber que la "cosa" interior que tiene la intención de "traducir" no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente: […] (Barthes, 1987: 69).

Del mismo modo que no se pueden identificar como iguales al lector del TO y al del TM, tampoco se pueden equiparar autor del TO y autor del TM. Una de las razones es la disparidad histórica existente entre la consideración que merece el autor y la que se otorga al traductor. En lo que respecta al autor del TO, éste "[…] es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, […], descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la 'persona humana'. […];" (Barthes, 1987: 66). Sin embargo, el traductor ha sido acusado de traidor, de infiel. Dice Rodríguez Monroy (1999: 11):

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> Traidor, faraute, trujamán, lengua, espía, delator, agente doble, *voyeur,* cómplice, traducidor son algunos de los fantasmas en que el discurso común ha conjurado a lo largo de la historia el recelo –disfrazado de olvido y menosprecio– que suscita en toda comunidad cultural la figura del traductor-intérprete.

Todas esas inculpaciones quizás se reconsiderarían si se dejase espacio al traductor para que explicase ante su trabajo (prefacio, prólogo) cuáles han sido sus intenciones y cuál su labor. De este modo, el lector, el crítico sabría que se va a encontrar y porqué. No es traidor e infiel aquel que no cumple con las expectativas del otro: para éste, antes que reconocer sus limitaciones, quizás resulte más sencillo proyectar sus frustraciones en la figura más indefensa. Y no cabe duda de que, en la tríada autor-traductor-lector, el traductor es la figura más expuesta a la crítica. El autor ha sido exaltado como el agraciado creador absoluto en un pedestal del que Barthes (ibíd.) intenta bajarlo:

> [...] la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; [...] la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva siempre, la voz de una sola o misma persona, el *autor,* la que estaría entregando sus 'confidencias'.

Por su parte, el lector es el cliente del texto y, siguiendo la máxima comercial, "el cliente siempre tiene razón". El traductor, sin embargo, no recibe el amparo de su situación intermedia, sino más bien las desventajas de no ser ni de allí, ni de allá: es tan híbrido literario como el cubanoamericano, híbrido cultural. En demasiadas ocasiones, se estudia, escruta, examina y evalúa al traductor para exigirle aún más, para encomiarle a que sea lo que no es, o lo que no tiene que ser, porque esta exhortación quizás pueda encubrir aspectos que nada tienen que ver con la traducción. Nos referimos a lo que bien explica Rodríguez Monroy (1999: 12):

> ¿Es la verdad de su mediación la que hace "fiable" al traductor? Lo curioso es que las fórmulas que han disfrazado esa exigencia –implícita, por otra parte, en todo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> acto discursivo– han hecho siempre referencia a su manifestación más visible, en condiciones, además, de franca disimetría: se exige al traductor ser fiel. El término nos devuelve, no al espacio de la verdad, sino a un territorio si cabe más conflictivo, al del amor. El amor en su vertiente más convencional y domesticada, en su vertiente conyugal, donde la exigencia de fidelidad no atañe al hombre, sino sólo a la mujer. De hecho, a lo largo de la historia se ha asociado al acto traductor a la posición femenina[57], es decir, a lo que la cultura ha construido como lo femenino, de ahí que todas las resonancias y asociaciones que rodean a la traducción hayan compartido un similar destino histórico: ser no-toda, secundaria, débil, ser lo Otro, lo temido y, por eso mismo, menospreciado y hasta vilipendiado.

Un ejemplo histórico[58], por desgracia, demuestra esas reflexiones. Detengámonos en recordar a Malinalli, más conocida como Malitzin, como la Malinche, como Marina o como Doña Marina. Apenas la mencionamos como ejemplo de traductora magnífica y hacedora de la historia del Nuevo Mundo, pero sí se la conoce como aquella denostada como traidora por su gente y alabada por los otros por haber traicionado a los suyos. Amante, intérprete y mujer, apenas si se conoce su verdadero nombre: la reconocemos por los apelativos que le pusieron los dos bandos a los que perteneció, ninguno de los cuales la valoró como amante, intérprete y mujer. Si tan solo fuera mujer y amante, no estaría en estas páginas ni en tantas otras. Su condición de negociadora, de conocedora de secretos de ambos lados no despertó admiración y respeto en su tiempo. Han tenido que pasar casi quinientos años para que se estudie, reconozca y valore que ella solo era el germen de una nueva cultura híbrida, de una tradición de traductores que no traicionan, sino que persiguen dar continuidad a las culturas, a las ideas, a las vidas.

Las palabras de Cortés y la de los indios americanos no eran sólo las palabras de Cortés y las palabras de los indios americanos, sino las de dos mundos que se encontraban por primera vez. Doña Marina tuvo el honor de presenciar esa encrucijada y tal vez por eso se le denostó. Tal vez por la suerte de conocer dos lenguas, dos

---

[57] He aquí una relación a la que ya hizo referencia Robinson (2002/1997), como vimos en páginas atrás.

[58] Ya vimos que en Woodsworth y Lefevere (1995) se menciona a Doña Marina como referente en la historia de la traducción. Arrojo (1999: 142), Robinson (1997: 11) y Rodríguez Monroy (1999: 11), entre otros, también recuerdan y analizan su figura al amparo de sus estudios sobre traducción.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

culturas, de poder comunicar mundos lejanos, de poder hacer que se conozcan y se enriquezcan, tal vez por todo ello a los traductores se les castiga calificándolos como traidores e infieles, infieles, porque pueden creer en más de una cultura, en más de una lengua.

> Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Barthes (1987: 69)

Volviendo a la imposibilidad de que el autor y traductor sean iguales, hemos de decir que, del mismo modo que no hay dos lectores iguales, tampoco existen dos autores iguales. Por mucho que lo intentase, Pierre Menard nunca se convertiría en Cervantes, el autor de *El Quijote*. De todas sus pretensiones (algunas diacrónicamente imposibles) –"conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes" (Borges, 1982: 87)–, la última no puede sino considerarse mera utopía desde su planteamiento inicial. El propio narrador lo apunta: "[…] la empresa era de antemano imposible" (ibíd.).

> Their knowledge [el de los traductores] will never be exactly the same as the author's –neither knowledge nor experience is entirely identical from one individual to another– but it must have enough in common with the author's knowledge to allow relevant cognitive elements to be added to the text's linguistic explicitness, thereby preventing the sense from becoming hypothetical. (Lederer, 2003: 27)

Sus experiencias y conocimientos se lo impiden. Ello no es óbice para que el traductor no intente acercarse todo lo posible a la figura del autor; con acercarse queremos decir conocerlo, no imitarlo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Cierto es que expresar (crear) un TM comporta que ya existe un TO. Esto es, el traductor es un autor del que ya se conoce el texto del que ha partido su creación (al fin y al cabo, todos los textos son traducciones de traducciones por similitud o por discrepancia). Lo que diferencia al autor de un TO y a un traductor es que la creatividad del primero no se encuentra constreñida por los significados y sentidos ya utilizados por otro autor en otra lengua y en otra cultura. He aquí la gran desventaja de la que partía Menard ante Cervantes; mientras que este último "iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención" (Borges, 1982: 89), el primero, su reescribidor (papel desempeñado también por el traductor) había "contraído el misteriosos deber de reconstruir literalmente su obra espontánea" (ibíd.). No cabe duda de que este deber no puede sino calificarse como "misterioso" en cuanto que el hecho de tener que reconstruir literalmente frustra la calidad espontánea de la obra.

No obstante, el traductor no se encuentra ante tal impedimento: no tiene que ser literal, sino que debe crear la obra en otra lengua. Dos leyes polares gobernaban a Pierre Menard: "La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación…" (ibíd.). El traductor vive también la primera, no así la segunda, pues él no tiene que destruir sus propuestas ante el TO, porque él no ha de crear otro TO, sino un nuevo TM.

He así que el traductor tiene potestad y capacidad para crear (lo hace desde la primera lectura del texto, cuando en su mente aparece la primera variante del texto). Puede parecer demasiado evidente recordar que ser autor es ser creador, y, en el caso de la traducción literaria, también implica ser escritor. El traductor escribe como el pintor pinta y el escultor esculpe, aunque el artista que realiza una tarea más semejante a la suya es el músico, que no compone, sino interpreta obras de otros; así lo opina Miguel Sáenz (1998: 12): "[…] llegas por la tarde a casa, te encuentras la *partitura* y te pones a *interpretar.*"

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

A lo largo de la historia de la traducción, para explicar la labor del traductor, se ha recurrido a compararlo metafóricamente con el copista de un cuadro, e incluso con un aprendiz de pintor. Fue Gottsched en 1736 (en Vega, 2004: 181) quien afirmó que "la traducción es al traductor lo que la copia de un modelo propuesto es al aprendiz de pintor"; en mal lugar sitúa esta comparación al traductor no sólo respecto al autor, sino también en lo referido a la calidad de su labor. No cabe duda de que el quehacer del traductor es harto complicado tanto por la naturaleza propia de su trabajo como por lo que de él se espera, como ya exponía Tytler en 1793 (en Vega, 2004: 235): "[…] él no utiliza los mismos colores que el original, pero se exige que dé a su cuadro la misma fuerza y efecto. No le está permitido copiar los toques del original; sin embargo, también se le exige –por medio de toques propios–que consiga un parecido perfecto". Compartimos las ideas de Dacier (en Vega, 2004: 171) emitidas en 1699 de que "[…] la traducción no es como la copia de un cuadro, en la que el copista se limita a seguir los rasgos, los colores, las proporciones, los contornos, las actitudes del original que imita; es algo totalmente diferente: un buen traductor no se ve nunca tan limitado; […]". El hecho de cambiar de lengua ya impide que el traductor sea un copista, un "falsificador" de discursos. Él crea un discurso ya existente con otros colores, con otros materiales, con otros instrumentos, en otra lengua, en otra cultura.

Un ejemplo citado ya por Bravo Utrera (2004: 44) y muy adecuado para comprender el valor del traductor como autor lo hallamos en la traducción de *Cobra* de Severo Sarduy realizada por Suzanne Jill Levine y que ella explica en su libro, *The Subersive Scribe* (1991). Hablamos de la traducción de la combinación "opio-apio" traducida como "*cocaine-coke*". Jill Levine explica y justifica como ha tenido que trabajar y profundizar en su idioma, igual, que había hecho el autor, para encontrar dos elementos en su cultura que tuviesen la misma significación que tiene "opio-apio" en la cultura de partida, debido a que, pesen a poseer equivalentes lingüísticos, estos no funcionarían con las mismas connotaciones culturales y literarias; en este sentido hay que añadir que la literatura exige manejar y tener en cuenta recursos estilísticos no sólo léxicos y sintácticos, sino también fónicos. Ha sido la traductora quien, tras establecer el propósito de su trabajo (mantener las misma connotaciones y los mismos recursos estilísticos con referentes propios de la cultura de llegada) y analizar los elementos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

verbales y no verbales implicados, ha puesto en la traducción "*cocaine*" en vez de "opio" y "*coke*" en vez de "apio". Ella es la autora de la traducción.

Al señalar que el traductor es escritor no pretendemos sino recordar que debe saber escribir, y muy bien. Para Gottsched (en Vega, 2004: 181), "las traducciones representan [...] el más provechoso ejercicio en el escribir". Es del todo cierto que traducir obliga a formarse en su propia lengua, como ya vimos en apartados previos. Se puede escribir literatura y nunca llegar a ser un literato, pero creemos, tomando las palabras de Clarín (en Vega, 2004: 294) que "para traducir literatura hay que ser literato".

Hemos hablado del traductor como negociador y como bicultural consciente. Ambas definiciones se entienden respectivamente como *traductor entre culturas* y como *bicultural con capacidad de controlar los juicios inconscientes*. En ninguno de los dos casos el traductor tiene que ser neutral o invisible: como hubiera podido decir Ortega y Gasset, "el traductor también es él y sus circunstancias". Diversos factores pueden influir en él (y, en consecuencia, en el texto final) y lo harán visible: sus experiencias personales y profesionales tales como su grado y forma de relación con las culturas implicadas a lo largo del proceso de traducción; la presión ejercida por el cliente; el nivel de censura y corrección política existente en su contexto social.

Al señalar que el traductor se hará visible queremos decir que el traductor está presente en el texto que él realiza. Los términos de visibilidad e invisibilidad en traducción se relacionan, respectivamente, con los de extranjerización y de domesticación del TM, de los cuales ya hablamos sobre la base de Venuti y Schleiermacher al tratar de comprender las consecuencias culturales que conllevan una u otra actitud. No obstante, en esta ocasión, cuando nos referimos a la visibilidad del traductor no queremos decir que éste haya de provocar extrañeza lingüística y cultural en el TM; ser visible significa existir como lector, como negociador y como autor con capacidad para tomar decisiones en cada una de esas obligaciones de las que el traductor no puede escapar.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Asimismo, recordemos que no existen culturas cerradas ni aisladas: en algún momento de su historia toda cultura ha entrado en contacto con, al menos, otra cultura. "No existe una isla robinsoniana donde lo *propio* quede aislado de lo *ajeno*" (Bravo Utrera, 2004: 161). Este contacto ha tenido que producir asimilación o rechazo de elementos económicos, sociales, políticos o culturales, pero nunca indiferencia, con lo que, a partir de ese encuentro ninguna de las dos culturas volverá a ser la misma ni actuará igual de nuevo. Estamos de acuerdo con Bravo Utrera (2004: 156) en que "la comunicación ha permitido la interacción de lo propio con lo ajeno, dando lugar a nuevas combinaciones [...]" y en que "en términos de la dialéctica entre lo universal y lo particular [...] la traducción y la literatura tienen mucho que decir" (ibíd.). Eso se debe, entre otras causas, a que el mismo traductor es objeto de influencias culturales: no vive aislado, alejado e inmune a las influencias de su cultura y de aquellas con las que trabaja, ni del entorno social, político y económico en el que vive y trabaja.

También el traductor se hará visible por decisión propia, y no por presiones externas: desde que se encuentra en la disyuntiva de aceptar un encargo o no hasta que considera la traducción finalizada ha de tomar decisiones inexcusables que dependen única y exclusivamente de su responsabilidad y competencia. Como sólo le pertenecen a él, las consecuencias (la traducción) serán sólo suyas.

Como les sucede a todos los autores, la lengua es el instrumento de trabajo del traductor.

> El buen traductor, maestro en su propia lengua, aunque sea maestro con limitaciones, sabrá incorporar a ella nuevos vocablos sin hacerle violencia. Cuando su lengua carece de palabra para traducir la otra del original, el traductor ha de saber elegir, entre varias soluciones, la más adecuada. (García Yebra, 1983: 101).

La traducción, entonces, será única, porque cada traductor hará su propia elección. La suya no será *la* única traducción: nunca podrán existir dos traducciones iguales. Todas serán diferentes entre sí, ya que todas son resultado de su autor (el traductor) y de sus circunstancias; y éstas, como las personas, las culturas y las identidades, nunca son iguales, y están en constante evolución. De nuevo, nos encontramos (a un tiempo y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

aunque parezcan incompatibles) con la presencia de las filosofías heraclitiana y parmesiana.

Como decíamos, la traducción es una creación del traductor o, en otras palabras, el traductor es el autor de la traducción. Como tal, no sólo tiene derecho a percibir los derechos de la traducción, sino que se convierte en responsable de la traducción en la cultura de llegada (Nord, 1997: 127). Para ello, primero habrá de establecer cuál será el propósito de la traducción (y la estrategia para conseguirlo), el cual habrá de seguir con coherencia, es decir y como ya mencionamos, justificando sus métodos y opciones con argumentos racionales, lingüísticos, culturales y traductológicos. Es el momento en el que debemos rescatar de nuevo la idea de que el traductor no actúa por instinto, sino con la consciencia. Con la consciencia y la conciencia, ya que ese propósito nace tras el análisis del autor, de la lengua y la cultura de partida, de la lengua y la cultura de llegada, entre otras.

Esa consciencia y esa conciencia son, ambas, resultado de la intuición del traductor-autor, la cual, a su vez, es fruto de una experiencia adquirida. Creemos en la intuición, pero tal y como la define Nord (1993: 99):

> La intuición en que se basan los traductores profesionales no es una salida del ingenio, un "conocimiento inmediato de una cosa sin el concurso de razonamientos (*cfr.* VOX), sino que se deriva de la experiencia de muchas traducciones anteriores. Así que la intuición no se tiene, sino que se adquiere, y en la adquisición sí pueden y deben concurrir razonamientos, reflexiones y aún la investigación científica.

El traductor ha de poseer "conocimientos culturales, lingüísticos y sociales" (Bravo Utrera, 2004: 16), pero también talento, aptitud (ibíd.), "[…] identificación emocional –incapaz de ser sometida únicamente a regularidades científicas– con el texto seleccionado" (Bravo Utrera, 2004: 18). Si como titula Chukovsky su obra (*The Art of Translation)* la traducción es un arte, no se puede evitar que existan espacios del quehacer del traductor gobernados por su sensibilidad lingüística, literaria o cultural, sensibilidad (instinto) que al propio Chukovsky, si bien le ayudaba a distinguir entre una buena y una mala traducción, no le era suficiente para explicar las razones que le

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

llevaban a tales opiniones: "I already had the literary instinct to distinguish a good translation from a bad one, but I was not yet prepared to articulate the theoretical basis for myt judgements" (1984: 4-5).

El traductor es un autor que transita entre el conocimiento y la intuición, entre el pensamiento y el sentimiento, entre la teoría y la práctica, aunque sólo posee el gran arte de traducir aquel que deja atrás sus creaciones íntimas para ser autor de otro autor: "Art like this is accesible only to great masters of translation –the kind of translators who posses the priceless ability to overcome their own ego and transform themseleves artisticlly into the autor they translate". (Chukovsky, 1984: 40). No es ésta ocupación triste, secundaria o deslucida, ya que así creemos, como opina Bravo Utrera (2004: 63) que la particularidad que rige la traducción literaria radica en debatirse entre *sentimiento* y *pensamiento*, como pretendía Martí, en cuyo ideario siempre la "[…] actitud cognoscitiva se halla permeada por el sentimiento y el amor" (Bravo Utrera, 2004: 64).

3.3.5. La traducción: su fin

Del mismo modo que creemos que el traductor es autor de su traducción, con todo lo que ello supone, también opinamos que la traducción tiene un fin, entendido este fin como una razón para existir, no como un término, una conclusión o un final.

El traductor como ser humano, corpóreo, mortal sí tiene un final, no así la traducción ni como actividad ni como discurso concreto. Como actividad, la traducción sucede desde hace milenios y lo seguirá haciendo para siempre. Si miramos hacia atrás, vemos que los primeros traductores surgieron en paralelo a la aparición de la escritura y de los alfabetos, por lo que suponemos que habrá traducciones mientras haya escritos y escritores en diferentes lenguas. Si nos orientamos hacia el futuro, la sociedad de la información y del conocimiento en la que vivimos hoy en día en todo el mundo nos hace creer que la necesidad de comunicación va en aumento, por lo cual hay una creciente presencia de la traducción en las relaciones internacionales, interculturales e interhumanas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Tampoco existe un instante a partir del cual una traducción (como producto) no pueda ser modificada. Todo texto meta siempre puede ser transformado. El hecho de que el traductor dé por finalizado el proceso de traducción no implica que él no pueda retomar y modificar ese nuevo texto. Las circunstancias del traductor pueden cambiar y, por tanto, él mismo puede cambiar su obra. Dice Vidal Claramonte (1998: 19): "[…] la traducción es señal de un modo de ser en el tiempo, pero también variará según las experiencias vitales (que se reflejarán en el habla) del traductor". Con toda probabilidad, un traductor no traducirá un texto igual al principio de su trayectoria profesional que tras décadas de experiencias lingüísticas, traductoras y vitales.

Como afirma Paz (1996/1983: 25), "[…] no era el texto sino el traductor el que era un ser relativo, efímero". Así era, y lo sigue siendo, pues una vez fenece el hombre, el texto lo sobrevive. El autor del TO o el del TM pueden expirar, pero sus textos podrán ser reavivados; decimos *reavivados* y no *revividos* con toda intención: los textos no mueren, por lo que no reviven, pero sí se les puede insuflar nueva, más, vida.

Compartimos también las siguientes palabras de Paz: "[…] ni las épocas ni las lenguas son equivalentes y por esto la traducción no sólo es un salto entre idiomas sino entre siglos distintos." (Paz, 1996/1983: 22). Por lo tanto, opinamos que cada texto merece una nueva versión con cada nuevo tiempo, o cada nuevo tiempo merece una nueva traducción de los textos, pues estos hacen los tiempos y los tiempos hacen los textos. Coincidimos con Toury (1995: 166) en que "[…] a translation is always something which hasn't been there before: even in the case of *re*translation, the resulting entity […] will definitely *not* have been there before". El traductor es consciente de ello, porque, cuando existe una segmento temporal entre el texto y él:

> […] conoce muy bien la distancia temporal y situacional que existe entre él y el original, pero también se da cuenta de la necesidad de llegar a esa "fusión de horizontes", siempre dialéctica, que le permite ampliar las perspectivas, conocer, entender, abrirse ontológicamente, explicitar las diferencias que separan ambos horizontes, desplazarse a medida que es consciente de su historicidad y dejarse interpelar y modificar por otra tradición, por el horizonte de la otredad; pero sobre

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

todo permite que su actividad sea creativa, y no la simple repetición de un texto. (Vidal Claramonte, 1998: 68)

La traducción, entonces, responde a la tradición, pero también a lo que ofrece el presente: esto es, un contexto receptor de un nuevo discurso. Para crear este discurso, hemos visto que el traductor busca los sentidos. Sin embargo, al mismo tiempo no pude olvidar las formas de éstos, porque ellas (los significantes, en términos de Saussure) poseen valor e importancia, ya que distintos significantes representan distintos significados. Por esta razón uno de los fines, de los objetivos del traductor es elegir las formas adecuadas para transmitir los sentidos encontrados. Éste es un objetivo principal en toda traducción, como ya comentamos al hablar de la importancia de las lenguas para el traductor.

No es operación sencilla establecer el fin de una traducción, ya que esta puede servir para "[…] aprender los idiomas y mejorar el estilo" (Huet en Vega, 2004: 151); para "[…] ejercitarse en el escribir correcto […]" (Gottsched en Vega, 2004: 182); para "[…] provocar en el lector una ilusión por la que éste se olvida de que lo que tiene delante es una traducción" (Bürger en Vega, 2004: 229); para "[…] llegar a hacerse perfectamente con las ideas del autor y transmitirlas por medio de aquellas expresiones que estime más oportunas" o transmitir "también su [del autor] estilo y forma de escribir" (Tytler en Vega, 2004: 231); para "[…] dar al idioma y al espíritu de la nación aquello que no poseen o poseen de otra forma […]" (von Humboldt en Vega, 2004: 261); para "probar y determinar, como en un patrón permanente, el estado de las lenguas en un momento determinado para influir sobre éste […]" (ibíd.: 263).

Casi cada traductor o estudioso de la traducción ofrece una meta que alcanzar al traducir. Arnold en 1861 (en Vega, 2004: 282) hacía saber que "se discute sobre qué objetivo debe proponerse un traductor cuando se enfrenta a un original. Pero ni siquiera esta cuestión preliminar se ha solucionado todavía." En la actualidad, la cuestión sigue sin tener respuesta a priori: tener un texto delante no significa saber automáticamente cómo el traductor va a proceder. Para comenzar, existen distintas razones que provocan que un texto sea traducido (un examen, una investigación, el éxito editorial en la CO, el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

prestigio del autor, la necesidad del cliente), pero ninguna de ellas establece per se cómo será el TM. Nord (1997: 27) encuentra tres posibles tipos de propósitos en la traducción: el pretendido por el traductor, el fin comunicativo del TM y el perseguido por las estrategias de traducción adoptadas:

> We can distinguish between three possible kinds of purpose in the field of translation: the general purpose aimed at by the translator in the translation process (perhaps "to earn a living"), the communicative purpose aimed at by the target text in the target situation (perhaps "to instruct the reader") and the purpose aimed at by a particular translation strategy or procedure (for example, "to translate literally in order to show the structural particularities of the "source language").

Reiss y Vermeer (1996: 80) en la Teoría del Escopo consideran que "las decisiones de una traslación[59] dependen de un principio dominante a partir del cual se decide si y qué se transfiere así como la estrategia (el cómo) de esta traslación", y, para ellos, "el principio dominante de toda traslación es su finalidad" (ibíd.). Esta finalidad puede hacer que el escopo (la función, el objetivo) del TM difiera del TM, como ellos apuntan (ibíd.: 86): vimos que es tarea complicada pretender conseguir los mismos efectos en individuos y culturas distintos. Por consiguiente, "se puede definir el escopo como una variable dependiente de los receptores" (ibíd.: 85). No obstante, no compartimos este enfoque de la traducción por el que se pueda pasar por alto la intención y los sentidos pretendidos por el productor del TO (ibíd.: 93). El hecho de que la "producción de un texto meta (de una traslación)" (ibíd.: 14) sea "una oferta informativa que 'imita' otra informativa" (ibíd.: 15), la cual "se determina en cada caso de acuerdo con las convenciones específicas de cada cultura" (ibíd.), no conlleva, opinamos, que esa segunda oferta pueda obviar u oponerse a la primera oferta: si parte de ésta, no debería de prescindir de ella o de contraponerse a ella, porque, de hecho, "debe ser coherente con el texto de partida" (ibíd.: 101), y no en último grado tras los condicionamientos del escopo, la cultura y lenguas meta o de la coherencia del TO (ibíd.)

---

[59] Utilizamos aquí el término propuesto en la obra citada, el cual abarca a la traducción y a la interpretación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Así, cierto es que la finalidad impuesta por el encargo (realizado por el profesor, el editor, el cliente) determina el texto meta, básicamente porque si quien lo va a recibir, no está satisfecho con el resultado, el traductor no recibirá sus emolumentos o no volverá a ser contratado. Sin embargo, ello no implica, en absoluto, que haya que prescindir del papel que el autor, y el lector (quien no tiene porqué ser quien encarga la traducción), desempeñan en la comunicación.

> No hay que dejar de tener en cuenta que los factores que determinan la estrategia y delimitan las opciones del traductor están estrechamente vinculados a la actividad comunicativa de los otros participantes en la comunicación bilingüe. Esto no quiere decir que no haya factores relacionados exclusivamente con la actividad del traductor. Lo que pretendemos aclarar es que las tres actividades comunicativas (del autor del TO, del traductor y del destinatario del TM) están correlacionadas […] (Lvóvskaya, 1997: 63).

Así, el traductor ha de trabajar con los diversos elementos que rodean al discurso tanto en LO como en LM, y que dependen de las culturas implicadas en el proceso de traducción. Consideramos que:

> Tal vez sea hora de estudiar los discursos no sólo en su valor expresivo o sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos varían con cada cultura y se modifican en el interior de cada una; […]. (Foucault, 1999b: 349)

Todas estas tareas deben ser realizadas por el crítico, por el estudioso o por el académico, pero también por el traductor, ya que él realiza transformaciones formales (de una lengua y cultura a otras) y, con ello, posibilita la existencia del discurso en otras modalidades (que otras culturas se apropien de él y lo modifiquen). No deja el traductor en ninguna de sus facetas de estar expuesto a las influencias de las culturas; son estas las que determinan en todo momento qué hacer y cómo hacerlo. Sin embargo, opinamos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

que es la cultura meta la que posee mayor preponderancia en la función (finalidad) y aceptabilidad del TM.

Compartimos, pues, postulados de la Teoría del Polisistema propuestas por Even-Zohar y Toury. Éste (1995: 56-57) considera que la aceptabilidad de una traducción se alcanza cuando el texto meta se atiene a las normas de la cultura meta. Lo contrario, es decir, la adopción de las normas del TO y, por extensión, de la lengua y la cultura origen da lugar a una traducción adecuada, pero que puede contener incompatibilidades con las normas y prácticas de la CM.

En nuestra opinión, para lograr esa aceptabilidad, el traductor puede decidir extranjerizar o naturalizar el texto, de acuerdo con las propuestas de Venuti ya vistas, siempre y cuando "no se sienta la extrañeza, sino lo extraño [...]" (von Humboldt en Vega, 2004: 261).

Aceptabilidad o adecuación, extranjerización o naturalización son sólo algunos de los posibles fines, metas, que el traductor puede perseguir al realizar una traducción. Diferentes académicos proponen distintos modos y objetivos.

Nida (1964: 165 y ss.) propugna la búsqueda de la equivalencia más cercana entre los dos textos, pero hay que tener en cuenta que existen dos tipos de equivalencia: la formal y la dinámica (también llamada correspondencia dinámica). La traducción que pretende lograr la equivalencia formal se orienta hacia el texto fuente, en el mensaje, en su contenido y en su forma para intentar mostrarlos en lo posible, por eso, para reproducir los usos de la LO, trata de sustituir un término por su equivalente y de conservar los indicadores formales (edición, puntuación). Mientras, la traducción que persigue la equivalencia dinámica no se centra tanto en el mensaje origen, sino más bien en la respuesta del receptor y, por eso, recurre a la adaptación gramatical y léxica, a la naturalidad, la cual supone evitar las anomalías que perturben la lectura.

Lederer (2003: 44 y ss., 63 y ss.) también habla de equivalencia, pero, en su caso, para oponerla a la correspondencia. La primera sería una traducción interpretativa, que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

tiene lugar entre textos y persigue conservar el sentido textual; para la académica francesa, es la verdadera traducción; mientras que la segunda, lingüística, sucede con el simple y deliberado intercambio de unos elementos lingüísticos o formas sintácticas por otros, por una razón específica.

Nord (1997: 47-50) considera que el traductor puede llevar a cabo dos tipos de procesos de traducción, cada uno de los cuales tendrá como resultado una traducción documental o una traducción instrumental. El primero consiste en producir un texto sobre otro texto ("a text about a text") que puede destacar rasgos morfológicos, léxicos o sintácticos de la lengua origen para mostrar las características de una lengua mediante el uso de otra; la autora la denomina como traducción palabra por palabra, o interlineal (ibíd.: 47). El segundo, la traducción instrumental, tiene por objeto comunicar a un emisor de la CO con un receptor de la CM con el TO como modelo (ibíd.) por medio de un TM cuya función podrá coincidir con la del TO, en cuyo caso se tratará de una traducción equifuncional; puede suceder también que las funciones de uno y otro texto sean diferentes, a lo cual Nord (ibíd.: 50) denomina *traducción heterofuncional*; por último, dentro de la traducción instrumental, se encuentra la traducción homóloga, la cual se preocupa de que el TM conserve en la CM el mismo estatus literario que el TO tiene en la CM.

Partiendo de una oposición que enfrenta al énfasis en la LO con el énfasis en la LT, Newmark (1999: 70-72) plantea un diagrama que, sobre la base de esa dicotomía, converge hasta oponer traducción semántica (a la que llega tras la traducción palabra por palabra, la traducción literal y la traducción fiel) y traducción comunicativa (a la que llega tras la adaptación, la traducción libre y la traducción idiomática). La primera, la semántica, se distingue de la traducción fiel en que "tiene más en cuenta en valor estético" (ibíd.: 71); respecto a la traducción comunicativa, se concentra en "el nivel lingüístico del autor y se usa para los textos 'expresivos'" (ibíd.: 72). La traducción comunicativa, utilizada en los textos informativos y vocativos, se fija en el nivel lingüístico del lector, por lo que busca que el contenido y el lenguaje sean aceptables y comprensibles de manera que se transmita el significado contextual exacto del TO. La semántica es personal e individual, inferior al original, sobretraduce e interpreta, y sigue

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

la autoridad del autor del TO; la comunicativa es social, simple, clara y breve, superior al original, explica con naturalidad e ingenio, y sirve a los lectores, es decir, a nadie en concreto. Ambas pueden considerarse, para el autor, como un todo (ibíd.: 73) y persiguen los dos objetivos fundamentales de la traducción: la exactitud y la economía (ibíd.: 72).

Robinson (1997: 112) traslada la ineludible distinción entre la traducción palabra por palabra y la traducción sentido por sentido a las teorías postcoloniales y encuentra que esa dicotomía teórica y precedente se divide ahora en traducción asimilativa y en traducción extranjerizante. La primera busca que todas las decisiones de traducción se realicen de acuerdo a una lengua o cultura meta asentada y objetiva; mientras que la segunda debe lealtad a una lengua o cultura origen, también asentada y objetiva.

García Yebra (1983: 133), recuerda que para Klopfer (1967) existen tres modos de traducir: la literalidad primitiva, que se pliega ante el texto origen; la traducción libre, útil para conocer nuevas materias y para perfeccionar la lengua meta; y, la traducción fiel, paso intermedio entre las anteriores, ni literal, ni fiel, cercana a las características de la lengua origen y del estilo del autor de TO, pero comprensible en la LM. Tiempo antes, en 1692, Dryden (en Vega, 2004: 153), ya opinaba que existen tres modos de traducir: la metáfrasis, en cuyo caso se trasladan una por una las palabras del autor del TO; la paráfrasis, o traducción flexible, en la que se sigue el sentido del TO, pero no sus palabras; y, la imitación, donde el traductor, si así lo desea, puede no sólo cambiar las palabras del TO, sino también su sentido.

Así vemos que pueden ser ciertas las palabras de Bassnett cuando afirmaba que las palabras de los conceptos de traducción varían con las épocas, pero que también tienen razón aquellos como Lefevere y Steiner al aseverar que poco varían los temas presentes en toda discusión sobre traducción. Por una parte, existen diferencias manifiestas entre las indicaciones de San Jerónimo, por ejemplo, y las de Haroldo de Campos, debidas a la lejanía entre el tiempo y los contextos de uno y otro; pero, por otro, en el fondo de toda descripción y prescripción de lo que tiene que hacer el traductor, desde Cicerón en el año 46 anterior a nuestra era hasta las teorías feministas y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

postcoloniales de finales del siglo XX, se indican dos caminos principales[60]: la literalidad, es decir, la búsqueda de proximidad al TO, su lengua y cultura; y, la libertad, o sea, la posibilidad de acercar el TO al lector, a la lengua meta o a la cultura meta, al traductor, incluso.

Dadas las diferentes tipologías textuales, las múltiples situaciones de comunicación, la infinidad de discursos y los variados condicionantes que actúan sobre el proceso de traducción, no se puede sino llegar a la conclusión de que el traductor unas veces adoptará unas estrategias y otras veces, otras, pero siempre ha de crear un texto aceptable para el lector, es decir, para la cultura de llegada, porque para ésta se traduce. La cultura origen no suele necesitar el TM, dado que ya contiene el TO; prescindamos aquí de las culturas y sociedades que se expresan en dos o más lenguas que sí necesitan el mismo texto en dos lenguas.

No obstante, es necesario precisar que orientarse hacia la cultura meta no supone que el texto sea un reflejo de la lengua y cultura meta, sino que el receptor, con sus conocimientos previos verbales y no-verbales, entienda lo que se le está queriendo decir. Como cualquier productor de un texto, tiene que cumplir un requisito casi siempre indispensable: esto es, ser entendido por el lector. Decimos "casi siempre", porque quizás la intención del autor del TO puede ser hacer de su texto un juego experimental que ponga a prueba la comprensión de los lectores. No obstante, aún en ese caso hará saber, de algún modo, al lector su intención. Son pocas las ocasiones en las que se da esta situación, por lo que el traductor sí ha de pensar en el efecto que tendrán sus decisiones sobre el lector.

Hacerse entender no significa explicitar todo lo implícito, pues el placer de descubrir lo desconocido forma parte de los encantos y fines de la literatura. Ya durante mucho tiempo y con gran frecuencia, los lectores se han encontrado con traducciones difíciles de leer por el exceso de explicaciones, inmersas en el texto o en notas a pie de página, que respondían a la búsqueda excesiva de la equivalencia, casi de la literalidad.

[60] El propio Cicerón explica que el tradujo "como intérprete, no como orador" (en Vega, 2004: 81), lo cual indica que existen dos modos de traducir.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En estos casos, el texto de partida era el único centro de atención para el traductor, sin importar las consecuencias de estos procedimientos tenían sobre el lector y la cultura meta.

Ser comprensible y aceptable para la cultura meta no elimina el hecho de que el traductor se encuentre en la tesitura de acercar el autor al lector o, al contrario, el lector al autor. Abogamos, de forma genérica, por acercar el texto al autor y al lector, que ambos se conozcan y reconozcan en él. El texto vive en los dos, porque en uno fue concebido y en otro se reproduce. El fin del traductor es no dejar que el texto muera contenido en una sola literatura, en una sola identidad, en una sola cultura. Él logra que vuelva a nacer en otra literatura, en otra identidad, en otra cultura. En este punto coincidimos con los postulados de la teoría del polisistema de Even-Zohar y Toury, según los cuales la traducción introduce una nueva versión de un texto ya existente en una nueva cultura:

> [...] translation is basically designed to fulfill (what is assumed to be) the needs of the culture which would eventually host it. It does so by introducing into that culture a version of something which has already been in existence in another culture, making use of a different language, which –for one reason or another– is deemed worthy of introduction into it. (Toury, 1995: 166)

Así pues podemos llegar a la conclusión de que el fin del traductor es trasladar un discurso creado en y por una cultura origen a una cultura meta que debe aceptarlo y reconocerlo como propio de forma que entre una y otra cultura exista comunicación; el fin de la traducción será, pues, comunicar culturas.

* * *

Hemos visto que el traductor es conocedor de lenguas, es lector, es intérprete, es escritor, es autor y ser humano. El traductor es un profesional que conjuga, como nadie más lo hace, todas esas facetas y ocupaciones. La labor del traductor es compleja pues se encuentra inmerso en una plétora de tareas y, a la vez, de influencias que intervienen directamente sobre dichas tareas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

También hemos comprobado que, a lo largo de la historia, el trabajo de los traductores ha servido para mejorar la comunicación y el entendimiento entre los hombres, las sociedades, las naciones, las culturas y las civilizaciones, a pesar de haberlo desempeñado, en muchas ocasiones, a la sombra de los grandes acontecimientos, de no haber recibido los parabienes merecidos o de haber sido objeto de críticas inmerecidas. A pesar de ello, creemos que el traductor es un ser afortunado. Con tan sólo circunscribirnos a los textos escritos, el traductor obtiene grandes ventajas: puede aprehender y comprender los hechos que narran los textos, porque ha de tener el conocimiento del mundo que explican o justifican esos textos y, al mismo tiempo, puede experimentar los sentimientos más que un lector habitual y casi tanto como el autor del TO. Lederer (2003: 31) lo expresa así: "Translators are privileged readers called on to understand the facts in a text and to feel its emotional connotations".

Creemos también en las palabras de Peletier en 1555 (en Vega, 2004: 134): "[…] una buena traducción es más valiosa que una pésima invención". Defendemos y creemos en el buen hacer de los traductores. Sabemos que existen traducciones que pueden no cumplir las expectativas del lector o del crítico. En tal caso existen dos posibilidades: la primera, confiar en el menester del traductor e intentar encontrar las razones que le han podido llevar a decantarse por opciones quizás no acertadas al entender del lector; la segunda, animar una nueva traducción del TO. Nada hay que impida un nuevo intento. Cuenta Paz respecto a los traductores en la antigua Asia que "viajar y traducir eran actividades paralelas y duraban toda la vida. La escuela de traductores era una escuela de viajeros y exploradores" (Paz, 1996/1983: 24). Así, también hoy la traducción es un viaje para el traductor; y si el viaje emprendido no ha logrado los fines previstos, volvemos a partir en busca de nuevos horizontes.

Ese viaje es el proceso de traducción, que comienza con la lectura (la definición del objetivo antes de leer el TO) y concluye con la producción del TM, es un espacio en el que el traductor hace valer su condición de autor, dueño y responsable de la creación de un nuevo texto, porque las fases de ese proceso (interpretación y reexpresión) son, ambas, momentos de creación. En ambas interviene el traductor personalmente. No

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

obstante, el traductor nunca deja de estar circunscrito a las influencias que ejercen las culturas sobre él y su trabajo. Por lo tanto, el traductor en cuanto que negociador entre culturas, experto bicultural consciente, autor de la traducción o lector profesional siempre debe tener presente cómo las culturas influyen en él y determinan el resultado de su trabajo; al tiempo que la traducción siempre debe ser entendida y analizada desde perspectivas que reparen, de un modo u otro, en que la traducción es un medio de comunicación intercultural que depende directamente de las culturas implicadas en el proceso de traducción y en las relaciones entre ellas, pasadas y presentes, pues las futuras pueden surgir desde el momento que la traducción parte de una para introducirse y comenzar a influir en la otra:

> Pienso que la historia de la cultura es la superposición de circunferencias, su entrelazamiento siempre nuevo y original, pero, al mismo tiempo, sobre la base de elementos conocidos: un cruce de caminos. La novedad reside en la forma en que se combinan los elementos, y es justo en ello donde al traductor le cabe un papel mayor. (Bravo Utrera, 2004, 69)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

CAPÍTULO 4

LA TRADUCCIÓN DE *A SIMPLE HABANA MEOLDY: FROM WHEN THE WORLD WAS GOOD* DE ÓSCAR HIJUELOS. LAS MARCAS DE IDENTIDAD

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

4.1. INTRODUCCIÓN

La literatura de Óscar Hijuelos no se ha estudiado en proporción a su repercusión mediática y, en el marco general de los autores cubanoamericanos; tampoco concentra tantos análisis como otros autores. En lo que respecta al estudio de sus obras desde el punto de vista de la traducción, los únicos trabajos conocidos y reconocidos (no sólo sobre este autor, sino sobre otros aspectos de la literatura cubanoamericana) pertenecen a Bravo Utrera (2004, 2005). De todos los académicos que han analizado las características propias de las obras y autores cubanoamericanos, sólo Pérez Firmat (2000a) hace una ligera referencia a la traducción, pero realiza sus observaciones, no sobre la base de los textos traducidos, sino por su relación (fonética y semántica) con la tradición y la traición, en cuanto que considera esta tríada (traducción, tradición y traición) como retrato de la configuración de la identidad cubanoamericana.

Esta casi total ausencia de investigaciones académicas sobre la traducción de la literatura cubanoamericana puede deberse a varios factores. El texto origen se crea en una cultura en la que no se suelen publicar tantas traducciones como en países como España u otros de Hispanoamérica; y tampoco en la academia estadounidense existe una extensa tradición de investigación traductológica –cuestiones ambas tratadas por Venuti (1995a, 1995b, 1995c)–. Sin embargo, al mismo tiempo, se da la circunstancia de que en EEUU algunas editoriales ya publican tanto el TO como el TM; este fue el caso de *When I Was a Puertorrican* de Esmeralda Santiago y de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* de Óscar Hijuelos.

Como vimos en capítulos precedentes, el bilingüismo y la biculturalidad definen la identidad y la literatura cubanoamericanas; estos rasgos (pruebas per se de diversidad) y sus variados orígenes hacen que los escritores cubanoamericanos no se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

puedan encasillar en un grupo de características exclusivas y homogéneas. Esta diversidad repercute en las obras que estos autores escriben y, por lo tanto, en su traducción; y, a su vez, dificulta establecer unas pautas para la traducción de las obras de un mismo género.

La novela cubanoamericana utiliza distintos tonos, formas e ideologías, pero en ella existe un sustrato cultural común que parte de lo cubano para llegar a lo cubanoamericano; esta característica general es una de las bases sobre las que se puede asentar el estudio traductológico de la novela cubanoamericana. Así lo haremos a grandes rasgos antes de concentrarnos en lo que creemos que supone traducir las obras de Óscar Hijuelos, en general, y lo que nos ha supuesto traducir *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good.*

Ya reparamos en que esta obra comparte propiedades con las demás de su creador, pero también se distancia de ellas en dos hechos significativos: es la única que transcurre sobre todo en Cuba y cuyos protagonistas son, en su gran mayoría, cubanos. Además, se acerca en muchos aspectos a la realidad (se basa en experiencias de una persona real y menciona hombres, mujeres, lugares y acontecimientos que han existido o existen). Aparte de estas peculiaridades, el hecho de que la lengua a la que nosotros traducimos sea el español cubano (en la que hablarían los personajes ficticios de haber existido, y en la que hablaron los reales) hace interesante no sólo su traducción, sino también las deliberaciones que nos provoca.

El análisis que en el capítulo anterior hemos realizado de lo que supone traducir nos ha llevado a la conclusión de que la cultura es un factor determinante y en íntima relación con la lengua, herramienta principal del traductor, y con todas las fases del proceso de traducción. Por consiguiente, el estudio de la traducción de la literatura cubanoamericana (como globalidad), de las obras de Hijuelos (en general) y de *A Simple Habana Melody* (en particular), será de carácter culturológico, es decir, considerando la cultura como eje principal de las decisiones y consideraciones del autor del TO, del traductor y del lector del TM. Opinamos que es de fundamental importancia el papel que la cultura desempeña en toda traducción, dado que "podemos considerar la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cultura como la estructura más profunda, ya que es el factor que determina, en última instancia, si algo se dice/escribe, sobre qué se habla/escribe y cómo se formula un enunciado" (Reiss y Vermeer, 1996: 14).

En cuanto que la escritura cubanoamericana y la de Hijuelos poseen características muy semejantes al postcolonialismo, su traducción debe tener en cuenta (en la teoría y en la práctica) los postulados de las teorías postcoloniales. Ello no significa que no sean aplicables principios de otras teorías traductológicas, que de hecho son pertinentes. Creemos, pues, como plantea Carbonell i Cortés (1997: 21) que:

> Muchos de los viejos temas de debate de la teoría de la traducción analizan problemas que, por tener, que ver con la interpretación y la comprensión de otras culturas, son consustanciales a la teoría cultural y a lo que se ha venido en llamar "teoría postcolonial".

Como Vidal Claramonte (1998: 14), "creemos en los análisis descriptivos más que en los prescriptitos y normativos y en la cultura como nivel de actuación", por lo cual el análisis de la traducción no se basará en una minuciosa comparación palabra por palabra entre el TO y el TM propuesto. En esta ocasión, descartamos ese tipo de análisis, porque tiende a provocar la comparación y la posterior jerarquización entre el TO y el TM, por una parte, y entre los posibles TM, por otra. Nuestras elecciones se deben a unos criterios culturales que creemos posibles y adecuados, pero que no son excluyentes ni absolutos, ni normativos, porque lo contrario haría flaco favor a la hibridez y diversidad propias de la identidad y literatura postcolonial, cubanoamericana y de Hijuelos. Así lo explican Lefevere y Bassnett (1990: 4):

> [...] painstaking comparisons between originals and translation, [...], after paying lip service to the text-as-unit, tend to fall victim to the 'invisible theory' of the *tertium comparationis* which is implicitly postulated to underwrite judgements on why a certain translation (the one proposed by the writer of the paper in question) is better than another.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En la traducción de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* están vigentes las preguntas que se plantea Robinson (1997: 112) sobre qué puede suceder cuando el origen y la meta de los textos se encuentran tan cercanos, o qué ocurre cuando el TO y el TM son compartidos por los mismos lectores:

> What happens when postcolonial texts, originals and translations alike, begin to inhabit a middle or hybridized ground between 'source' and 'target' [...]? What happen when the distinction between original and translation itself begins to break down, and it is no longer clear which part of a text is original and which is translated from another language?

No creemos que se pueda ofrecer una sola respuesta, porque la traducción existe de muchas formas y puede producir distintos resultados válidos. Todas las variantes posibles han de tener siempre presente que la aceptabilidad en la cultura meta y la comprensión por parte del lector meta se conjugan con el hecho de que la traducción no sólo es instrumento de comunicación intercultural, sino también factor de identidad, tal como la define Bravo Utrera (2004: 157).

4.2. LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA CUBANOAMERICANA: CULTURAL Y POSTCOLONIAL

4.2.1. Traducción y cultura: el reencuentro de identidades

Para nosotros la traducción no puede ser sino cultural en cuanto que la cultura interviene en todas las decisiones del traductor y está presente a lo largo de todo el proceso de traducción. Al mismo tiempo, la traducción, por medio de los textos traducidos, entra en las culturas e influye en ellas más allá del tiempo y del espacio: baste recordar la repercusión de las traducciones (y los comentarios) de las obras de Aristóteles llevadas a cabo por Averroes y Avicena en la Escuela de Toledo sobre el pensamiento escolástico (Salama-Carr et al., 1995: 115) y, a partir de él, sobre la civilización occidental.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

La traducción introduce imágenes, ideologías –entendida, a partir de Lefevere (1997: 29), la ideología como lo que la sociedad debería ser, o permitírsele ser. Estas imágenes e ideologías, una vez dentro de la cultura de recepción, crean una imagen y una ideología respecto al autor, a la literatura y a la cultura de origen, porque el lector, la literatura y la cultura meta saben que ese texto (ahora, en su seno) proviene de fuera. No nos referimos ahora al estilo del texto concreto (extranjerizado o domesticado, fiel o infiel), sino a la circunstancia de que el lector es consciente de que estos textos no son creados en su sistema social, cultural o literario, a pesar de que se puedan acercar más en forma, tono y estilo a obras del sistema de recepción que a obras del suyo propio. En nuestra opinión, la creación de una obra (de un TO y de un TM) en un determinado sistema social, cultural o literario no obliga a *encerrarla* en ese sistema, ni tampoco impide que pueda formar parte, con todo derecho, de los sistemas de recepción, como postula la Teoría del Polisistema.

La literatura cubanoamericana explica las dos ideas anteriores. Cuando los textos cubanoamericanos llegan, gracias a la traducción, a la cultura cubana, ésta sabe que esas obras se crearon *fuera de su sistema* y que transmite ciertas imágenes e ideologías que no son, del todo, las suyas (lo son en parte). No obstante, esta literatura no puede catalogarse categóricamente como "no cubana" (por eso hemos enfatizado *fuera de su sistema*), no sólo por los temas y ambientes tratados en las obras por autores (en quienes es palpable la influencia de la cultura y la literatura cubanas), sino también porque esta literatura puede funcionar en el sistema cubano como cualquier otro texto sobre *lo cubano* traducido o no: como hemos visto en el primer capítulo, la situación actual de la cultura cubana no permite adscribir su literatura a un espacio geográfico, político, social, literario y cultural cerrado.

El ámbito que los cubanoamericanos ocupan en los estudios cubanos (fuera y dentro de la Isla) y en los norteamericanos (en éstos, cada día su presencia es mayor) nos hace ver que, pese a que la cultura debería ser un espacio abierto y accesible, en la realidad existen límites y que estos están, quizás, demasiado imbricados con las fronteras políticas, históricas y sociales. A ello se puede sumar el riesgo de que la traducción pueda crear o perpetuar estereotipos que luego condicionan la recepción de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

las obras: "Translations can create stereotypes for foreign countries that reflect domestic cultural and political values and they can be instrumental in shaping domestic attitudes towards foreign countries" (Schäffner, 1995: 2). En el caso de la literatura cubanoamericana, no son estereotipos sobre un país extranjero, sino sobre una identidad vinculada al lector meta, quien, por otra parte, puede haber vivido (él en persona o en su familia) situaciones muy semejantes a las descritas en las obras.

Al mismo tiempo, hay que recordar que traducir significa comparar: "Translation means comparing cultures" (Nord, 1997: 34). Y comparar puede suponer una posterior jerarquización, por lo cual el traductor, como negociador, habrá de intentar que todos queden satisfechos y no haya ganadores y perdedores, vencedores y vencidos. Así, en lo vinculado con la relación Cuba – EEUU hay que prestar atención a que no haya elecciones que puedan dar lugar a equívocos culturales, que se considere que se intenta perpetuar la colonización cultural.

No es tarea sencilla, entonces, que la traducción pueda solventar discrepancias arraigadas en el consciente y en el subconsciente colectivo e individual de los lectores, que no son sólo de naturaleza literaria y a partir de un único texto. Como afirma Toury, lo que se pretende introducir en la cultura de recepción pocas veces es un texto concreto; se trasladan modelos lingüísticos, textuales e, incluso, de traducción con unas características concretas

> In the simplest of cases, the introduced entity is just a text. In more complex cases, however, textual models (i.e., sets of rules for the generation of texts pertaining to a culturally recognizable type), even modes of language use, may be imported with groups of texts which either embody recurring patterns or are translated in a similar fashion. (Toury, 1995: 166)

Las traducciones han de intentar acercarse a sus receptores para mostrar y demostrar que las disparidades, en general, no son tantas, ni de una magnitud inabarcable y que lo común (lo cubano, lo hispano) debería tener mayor significación. Acercarse no significa someterse a los imperios de la CM y arrinconar el hecho diferencial cubanoamericano. Para que la negociación del traductor entre culturas sea

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

efectiva no tiene que, tras dejar de plegarse al autor, *rendirse* ahora a la CM: "Degrees of translator mediation may not always correspond to degrees of domestication" (Hatim y Mason, 1997: 147). Así lo considera también Nord: "What it does not mean is that a good translation should ipso facto conform or adapt to target-culture behaviour or expectations, although the concept is often misunderstood in this way" (Nord, 1997: 29).

Durante mucho tiempo, muchas voces han llamado la atención sobre las limitaciones del hecho traductor, por lo que parece que aquí se brinda otra oportunidad para destacar sus fracasos y errores; más aún cuando si, a veces, es harto complicado hallar una palabra que transmita cierta idea cargada de sentido cultural, mucho más ha de serlo conseguir que un texto intervenga en niveles extratextuales. Esta tarea no es una pretensión menor, pero, en realidad, no es sino la labor que la traducción ha llevado a cabo durante siglos: así sucedió con Doña Marina y con Martín Lutero. Por supuesto, no toda traducción tendrá la repercusión alcanzada por el trabajo de ambos; sin embargo, eso no significa que todas y cada unas de las traducciones puedan pasar por alto lo que, para las relaciones interculturales, significa hacer conocer cómo es, cómo piensa, como vive el otro a través de una novela, de un poema o de una carta. Cualquier ocasión es otra oportunidad más, y única, para mostrar y demostrar que la traducción es un bien común que puede lograr el bien común. Por eso, no compartimos la posición de Pérez Firmat (2000a: 17) en la que recuerda que traducir supone separar semejanzas y traicionar los significados:

> En cambio, la "traducción" no es un mecanismo de convergencia sino de distanciamiento. En su sentido primitivo, traducir es apartar, desviar; de ahí el viejo (e intraducible) axioma *traduttore*, *traditore*, que nos enseña que mudar es trasmutar, que cualquier traslación lingüística o cultural entraña una alteración del original. En la retórica clásica, el término *traductio* –de donde viene, por supuesto, la palabra "traducción"– se utilizaba para designar la repetición de una misma palabra con diferentes sentidos; en inglés, *traduction* es nada menos que vilipendio o calumnia. Traducción/*traductio*/*traduction*: la equívoca equivalencia de estos vocablos demuestra cuan difícil es traducir sin traicionar, aunque la traición sea, a su vez, el rescate de un significado anterior.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Dice el mencionado académico cubanoamericano (ibíd.) que "derivada de la misma raíz que 'traer' la palabra 'tradición' designa convergencia y continuidad, la concurrencia de elementos a partir de afinidades subyacentes o intereses compartidos". En nuestra opinión, la traducción realiza precisamente lo que para él supone la tradición. Y, en concreto, la traducción al español de la literatura cubanoamericana permite un reencuentro entre afinidades culturales y literarias, al posibilitar que continúe un trayecto que partió de Cuba tiempo atrás.

Continuando con lo que supone traducir literatura cubanoamericana, hemos de percatarnos de que cuando la literatura está tan cargada de significaciones culturales, conviene recordar que las obras literarias transmiten imágenes creadas, recreadas o ambas cosas a la vez. Al traducir, esas imágenes alcanzan mayor difusión:

> En el pasado como ahora, los reescritores crearon imágenes de un escritor, de una obra, de un periodo, de un género, a veces hasta de toda una literatura. Estas imágenes [...] siempre llegaban a más gente que las correspondientes realidades, algo que sin duda sigue ocurriendo. (Lefevere, 1997: 17)

La identidad cubanoamericana ya está formada fuera de los textos, en ellos se expresa, por lo que la traducción no va a formar una nueva identidad: transmitirá una imagen de esa identidad cultural. Es decir, a pesar de que la traducción no consiste en un simple cambio de palabras, sino que hace posible que las culturas se conozcan: –"[...] translation is not a matter of words only, but that is a matter of making intelligible a whole culture" (Schäffner, 1995: 4)–, en el caso de la traducción de la literatura cubanoamericana, no se muestra al lector una cultura desconocida; trata de mostrar una identidad en la distancia, pero no lejana, por lo que habrá que tener en cuenta que al destinatario del TM no "le faltan conocimientos presupositivos y de otra índole sobre la vida material y espiritual de la cultura origen" (Lvóvskaya, 1997: 49).

> The aim is to consider how translation forms particular cultural identities and maintains them with a relative degree of coherence and homogeneity, but also how

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> it creates possibilities for cultural resistances, innovation, and change at any historical moment. (Venuti, 1995b: 11)

La capacidad de la traducción para influir en las presuposiciones previas de la CM no sólo depende de cómo sea la traducción, sino también del grado de apertura de esa cultura hacia las imágenes procedentes del exterior: "En las sociedades más abiertas [...], las imágenes construidas por los reescritotes son igual de importantes, sólo que hay más imágenes donde elegir" (Lefevere, 1997: 18-19).

Ante esta situación, no es infundado considerar la traducción como una actividad con implicaciones que van más allá de una mera transposición lingüística de significados; de hecho, no resulta extraño creer que "[...], traducir se convierte en el acto de ajustar y manipular un TO para que el TT se adapte a un modelo concreto y a una idea determinada de corrección, para asegurarse así la aceptación social [...]" (Vidal Claramonte, 1998: 45). En el caso cubanoamericano, y en general, debería pretenderse lograr la aceptación cultural, entendiendo por aceptación cultural la recepción del texto por sus valores literarios y culturales, y no como un mensaje irrefutable que una sociedad pretende imponer a otra.

Es la cultura meta la que decide en última instancia si acepta o no los textos, si los recibe tal y como llegan a ella o si, por el contrario, los modifica o si les impide formar parte de ella: "Rather, the novelty of an entity derives from the target culture itself, and relates to what that culture is willing (or allowed) to accept vs. what it feels obliged to submit to modification, or even totally reject" (Toury, 1995: 166). Incluso, la cultura de recepción decide la función que finalmente tendrá el texto: puede dejar de considerarse literario para ser observado como un retrato sociológico, histórico, etc.:

> [...], indeed, features models and techniques, as well as texts utilizing them, may both become literary and lose their literariness without undergoing any change of textual organization, linguistic formulation or whatever. It is the systemic position, and the cultural-semiotic function which it gives rise to, that makes the difference, not any of the surface realizations. (Toury, 1995: 170)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Aquí se demuestra como es harto complicado que el TM pueda simbolizar para su cultura de recepción, lo mismo que significó el TO en la suya. Si los sistemas de recepción difieren entre sí y consideran distintas funciones para un mismo texto, con mucha probabilidad tampoco coincidirá su significación. Cada sistema tiene sus propias exigencias para con el texto.

> Obviously enough, only rarely will two different systems fully concur; and since the (functional) identity of a phenomenon is governed first and foremost by the internal organization of the system which hosts it, the literariness of an act of translation can be said to be determined by the bearing of the target literature requirements upon it. (Toury, 1995: 170)

A pesar de que la decisión final de aceptar o rechazar la traducción dependa de la cultura de recepción, no basta, sin embargo, con considerar las condiciones de recepción, entre otras razones, porque del mismo modo que "la imagen que de sí tiene la cultura término no es ni constante ni inmutable" (Lefevere, 1997: 112), tampoco lo serán los juicios sobre el textos, su autor, procedencia, etc. Hay que reparar también en las de producción del TO, porque el lector del TM posiblemente las conozca y esté influido por ellas. En este punto, la traducción se encuentra próxima a las teorías de la cultura contemporánea:

> La teoría cultural contemporánea [...] trata de la relación entre las condiciones de producción de conocimiento en una cultura dada y cómo un saber procedente de un contexto cultural diferente se relocaliza y se reinterpreta según las condiciones en la que tiene lugar el conocimiento. (Carbonell, 1997: 48)

Cierto es que las traducciones pueden producir cambios en las representaciones que se tienen del otro: "[...] translation projects can effect a change in a domestic representation of a foreign culture, [...]" (Venuti, 1995b: 15). No obstante, en el caso de la literatura cubanoamericana, pretender que haya una rápida inclusión e intervención de la traducción en la cultura de recepción es apresurado, entre otras razones, porque están presentes, se entrometen circunstancias políticas que pueden impedir la recepción debida.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Si ya era difícil catalogar la literatura cubanoamericana antes de ser traducida y si "[…] la literatura traducida constituye un sistema literario particular, […]" (Bravo Utrera, 2004: 31), no es fácil describir la situación de literatura cubanoamericana traducida. La traducción, con su poder para trascender, puede ayudar a que esta literatura pueda ser, algún día, considerada como cubana o, al menos, como imagen de lo cubano en la misma medida que los TO escritos en español. Aunque en su sistema literario de origen pueda formar parte de la periferia, en la cultura meta puede situarse mucho más cercana al núcleo central.

El hecho de que el TM se escriba en la misma lengua de la cultura *reticente* abre el camino hacia ese horizonte: compartir una lengua crea un vínculo entre los individuos, las sociedades y las culturas que ayuda a olvidar las diferencias. Además, los temas, los ambientes, los tonos, los personajes y los ascendientes literarios de las obras cubanoamericanas demuestran que los autores cubanoamericanos se acercan a Cuba. Confiamos en la cultura como motor que, antes o después, permitirá el reencuentro que la traducción ofrece: "Diversidad, pluralidad, riqueza: la cultura, sobre la base de sus leyes específicas, colocará cada traducción en el lugar en el que le corresponda; de la misma manera que opera con todas y cada una de las manifestaciones culturales" (Bravo Utrera, 2004: 17).

Sin embargo, ante todo, destacamos que la traducción de la literatura cubanoamericana es un estadio más en un ciclo que comienza fuera de la literatura y que involucra a varias culturas e identidades; y que éstas, como la traducción, desempeñan diversos papeles, alguno de los cuales no están presentes o, al menos, no son habituales en la traducción de otras literaturas y de otras obras distintas a la cubanoamericana y a *A Simple Habana Melody*, respectivamente.

La cultura de producción del TO, en nuestra opinión, no es la misma que recibe el TO. La identidad cultural cubanoamericana de Óscar Hijuelos es la que hace factible un discurso llamado *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good;* y toda la sociedad estadounidense, en la cual también se incluyen los cubanoamericanos, es la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

que lo recibe. El traductor en su acercamiento hacia el lector del TM ha de observar que éste podrá juzgar el TO como un discurso procedente de EEUU, como hijo de lo cubanoamericano o como ambas cosas a la vez. No se podrá saber cuál es el juicio de los lectores, ni todos coincidirán en una sola opinión, pero el traductor no podrá eludir esa procedencia dual del TO a la hora de enfocar su trabajo, ya que habrá de respetar y rescatar ambos orígenes: ambos repercuten en el texto.

> [...] a project must take into account the interests of more than just those of a cultural constituency that occupies a dominant position in the domestic culture. A translation project must consider the culture where the foreign text originated and address various domestic constituencies. (Venuti, 1995b: 23)

Aquí vemos como ya antes de la creación del TM, la traducción funciona como lugar de conciliación, y reconciliación entre culturas (la de producción del TO y la de acogida de éste); del traductor dependerá que el TM también opere como conciliador y reconciliador de aquellas dos con la cultura meta. La traducción, como las culturas, *no es pura*: en ella penetran agentes de distinta procedencia, todos ellos representantes de varias culturas, tanto de las que ocupan posturas visibles y de dominio (en principio), como de las que suelen estar más encubiertas y sometidas.

En varias ocasiones nos hemos referido al lector cubano y a la cultura cubana como si fueran los únicos receptores del texto meta. Es obvio que esto no es así, pero sí es cierto que los consideramos sus principales destinatarios. Por ello, debemos precisar qué entendemos por cultura meta, aunque definir cuál es la CM sea tan dificultoso como pretender encontrar los límites entre los otros (los cubanos y los estadounidenses) y el yo (los cubanoamericanos), aunque por cuestiones lingüísticas el TM esté más cerca de lo cubano, puesto que con él comparte la LM y la CP y la cultura del texto.

El hecho de traducir hacia el español supone que millones de lectores en todo el mundo puedan comprender el TM. Estos lectores pueden encontrarse en Los Ángeles, Miami, San José de Puerto Rico, Buenos Aires, Santa Cruz de la Palma o Santiago de Compostela. Todos están unidos gracias al español. Se puede escribir el TM pensando en todos ellos. No obstante, son los lectores cubanos (en y fuera de la Isla) los que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

captan mayor atención y provocan mayor preocupación. Con el ánimo de que la traducción relacione culturas y bajo la consideración de que todo texto (TO o TM) es una traducción de traducciones, la literatura cubanoamericana, en general, y *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good*, en particular, sitúan a la traducción en una encrucijada en la que, ante el resto de identidades y culturas en español, sobresale la cultura cubana. Ésta es la cultura de la que partieron los padres del autor, en esta cultura quisiera haber vivido el autor y en esta cultura hablarían los personajes de haber sido reales. Entendemos que la cultura cubana en español ha de prevalecer sobre las demás como cultura meta, porque este texto fue creado para ser cubano, primero, en inglés y, después, en español cubano, con sus confluencias y divergencias con y entre diferentes variantes diatópicas.

Asimismo, si las traducciones al español de autores cubanoamericanos que escriben en inglés solo se llevan a cabo de acuerdo con la variante lingüística del traductor de turno, únicamente los lectores que compartan esa variante con el traductor juzgarán el TM como aceptable; los demás percibirán negativamente el texto porque el traductor habrá impuesto su cultura a unos personajes e historias que no la comparten. He aquí, una razón más por la cual defendemos que la cultura cubana es la que debe guiar la traducción.

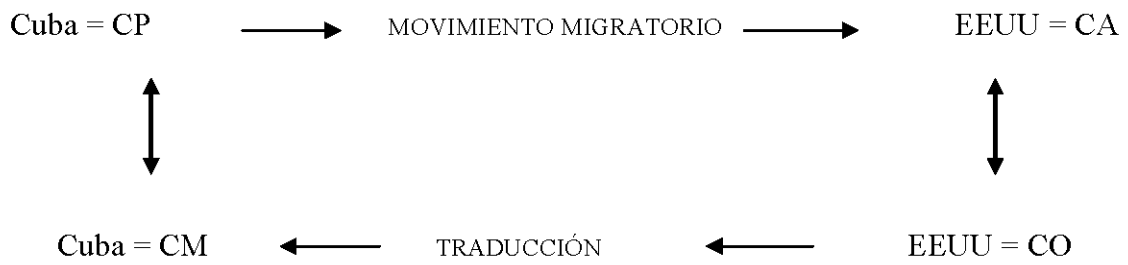
La poética –según Lefevere (1997: 29), "lo que la literatura debería (permitírsele) ser"– de la literatura cubanoamericana traducida al español es propiciar el reencuentro de identidades culturales distanciadas por la lengua y el espacio. La traducción sirve, aquí y más que nunca, como "factor de identidad e instrumento de comunicación" (Bravo Utrera, 2004: 157), dado que facilita que el lector de la CM se identifique con lo cubano de la identidad cubanoamericana y, a la vez, comunica cómo el autor aún siente presente a Cuba y a su historia.

En estudios previos (Fidalgo, 2005, 2004) y en el segundo capítulo de este trabajo ya hemos planteado la idea de que la cultura cubana es la cultura de partida (CP) de la que salió hace décadas un movimiento migratorio acogido por la cultura estadounidense, es decir, la de acogida (CA). En el seno de la CA, los recuerdos, las

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ensoñaciones y los imaginarios colectivos e individuales sobre la cultura cubana hacen que ésta siga presente en el TO. Dado que éste se crea en el espacio estadounidense, se puede decir que la CA y la cultura origen (CO) coinciden, sin olvidar que la CO es aquella *en la se que origina el texto, no la que lo origina*: la que ofrece ambientes, personajes y tramas es la cultura cubana, la de partida. Cuando esta literatura es traducida al español, la cultura cubana es además la CM. El texto en español regresa al espacio cultural y literario del que salieron no sólo los padres de los autores (o ellos mismos), sino también la inspiración; espacio este con el que siempre se mantuvo cercanía emocional y en el que ahora puede integrarse el autor y sus obras.

Con este diagrama representamos ese reencuentro:



Una vez más, la cultura y la traducción se asocian en un mismo proceso en el que la segunda ayuda a la primera. Vemos también, como "el traductor, como el escritor, se convierte en el medio para producir un encuentro, una manera de pasar del *yo* al *nosotros,* de estar-en-conversación y de volver a sí mismo como otro" (Vidal Claramonte, 1998: 67).

El resto de identidades culturales y culturas en español no por ello son traicionadas, rechazadas o alejadas del TM, porque el vínculo que las une (la lengua) las abarca a todas por encima de las diferencias diatópicas. Vemos, de nuevo, cómo la cultura decide sobre la traducción, y cómo los factores lingüísticos no tienen porque representar un obstáculo para ello. Aquí también comprobamos que, pese a que no haya duda de que "[…] siempre habrá contactos e interferencias […]" (Bravo Utrera, 2004: 31), la traducción no siempre se deja llevar por los agentes dominantes: se podría pensar, y más en este contexto de producción del TM, que la traducción al español se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

dejaría llevar por la norma de la variante peninsular o que se cubriría de la cultura latina o hispana, pasando por alto las especificidades culturales cubanas, y cubanoamericanas, como suele suceder con los términos *latino* o *hispano* en EEUU.

Ello no significa que la literatura cubanoamericana tenga que ser traducida en exclusiva por cubanos. Hemos analizado para trabajos previos (Fidalgo, 2005: 395-396) esta situación y llegamos a la siguiente conclusión:

> Si se consultan estudios concretos sobre el español de Cuba (Lipski, 1994; López Morales, 1992; Alpizar Castillo, 1991), se alcanzan conclusiones que apoyan la posibilidad de *traducir de manera aceptable al español cubano* sin ser cubano. En primer lugar, la fonología cubana posee importantes características propias respecto al español peninsular o de otras áreas hispano hablantes, pero los rasgos fonológicos no intervienen en la traducción escrita. En lo que respecta a la morfosintaxis, "pocos –muy pocos– son los fenómenos (al margen de las posibles transferencias del inglés) que puedan aducirse" (López Morales, 1992: 138), y pueden ser identificables, como el pronombre de segunda persona del singular explícito; incluso en el sistema más inestable del español, el preposicional, "el 'régimen' y el uso de las preposiciones [...] no apuntan a la certeza de la existencia de una variación sintáctica cubana en relación con el español estándar" (Alpizar Castillo, 1991: 75-76). Sólo el léxico puede, entonces, plantear dificultades, aunque el número de unidades encontradas exclusivamente en Cuba son muy pocas (Lipski, 1994: 234).

Estas consideraciones no han perdido vigencia y no sólo se sostienen con la búsqueda y estudio de documentos escritos sobre y en el español cubano, sino también con la consulta a fuentes orales que indiquen al traductor que variantes lingüísticas y culturales descartar y cuales incluir en su traducción. De hecho, a ambas opciones hemos recurrido para traducir *A Simple Habana Melody: From When The World Was Good,* como veremos.

El hecho de que el estudio de la traducción se concentre en la cultura como unidad principal y determinante en el proceso de traducción no es óbice para obviar que las

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

lenguas desempeñan un papel primordial en todo acto y proceso de traducción. Resulta complicado prescindir de las lenguas en cuanto que éstas están unidas a las culturas de forma indisoluble; de hecho, la cultura está permeada por la lengua: "[…] culture is mediated by language, […]" (Robinson, 1997: 3). Aquellas lenguas con mayor capacidad de creación, de adaptación, de adopción harán que las culturas que con ellas se expresan sean más creativas y más abiertas al desarrollo, pero también más libres para rechazar, en caso negativo, los intentos de subyugación y dominio.

Los pueblos que han perdido su lengua, han perdido también, con el tiempo, su cultura, no sólo por la ausencia de escritos (literarios o no) que la perpetúen, sino también, y sobre todo, porque ya no se podrá vivir en y con ella. Las lenguas definen, expresan, transmiten, hacen saber el modo de vida de decenas, centenares, miles o millones de personas; si esa lengua muere, esas personas tendrán que utilizar otra lengua y su vida (su día a día) cambiará. No queremos decir con ello que, por ejemplo, no se pueda ser cubano, o cubanoamericano, si sólo se utiliza el inglés, porque sabemos que "aunque la lengua sea factor de identidad, esta no se agota en las estructuras de una sola y única lengua" (Bravo Utrera, 2004: 157), siempre y cuando, como continúa la cita, "existe resistencia al proceso de asimilación". Y no se puede negar que la lengua es un modo de resistir.

Comprendemos, entonces, la presencia del español en los textos cubanoamericanos en inglés. Hacer que el español esté siempre presente, a pesar de que el inglés sea la lengua predominante de la obra o del autor, demuestra dos circunstancias. En primer lugar, el inglés permite que otras lenguas convivan con y en él (de ahí, su capacidad y posibilidades de extensión y dominio). En segundo lugar, los cubanoamericanos no reniegan de lo cubano, ni renuncian a ello, y, por eso, utilizan el español: las lenguas atrapan y conservan las culturas. Con la presencia del español hacen notar que todavía no son del todo americanos, que siguen conservando vínculos fundamentales con la cultura cubana. Como dice Fuentes (1993: 221), "[…] una lengua occidental puede servir perfectamente para transmitir una imaginación de origen americano y africano, enriqueciendo a todos los factores de la ecuación".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

La lengua, además de ser un vehículo fundamental por el cual la identidad se trasmite, es un instrumento que se utiliza para acercar las concepciones individuales a las sociales, compartidas por una sociedad dada, como vimos al estudiar la identidad cultural. En el caso de la literatura cubanoamericana, más que ante una sociedad, estamos ante la expresión de una identidad cultural que regresa mediante la traducción a la cultura de la que había partido. No obstante, ello no evita que haya que dejar de tener en cuenta lo que apunta Lvóvskaya (1997: 67):

> […] al pasar de una cultura a otra, cambian las orientaciones sociales, algunos conceptos y hasta el sistemas conceptuales, así como las normas de comportamiento verbal y no verbal. Insistimos en este punto, en cuanto que el cambio de lengua va inseparablemente unido al cambio del sistema conceptual. Otro aspecto del problema es […] que el alcance del cambio depende de la distancia entre las culturas.

Aquí las culturas se hallan separadas en lo mínimo; incluso, se mezclan en una identidad y en el texto. El hibridismo lingüístico de los textos cubanoamericanos no es sólo una cualidad estética, sino también un rasgo ideológico que señala directamente a la realidad del autor y de la identidad cubanoamericana: del mismo modo que *lo cubano* no se encierra en esos límites geográficos, políticos, sociales, literarios y culturales, también transciende el dominio de una sola lengua.Por consiguiente, la traducción, a pesar de ese cambio de sistema conceptual, ha de preservarlo de forma que no se pierda esa característica fundamental. Traducir al español dificulta esa tarea por cuanto es la lengua que posibilita que el original no sea *puro* lingüísticamente. Tener que conservar el hibridismo no significa que éste tenga que mantenerse del mismo modo y en la misma proporción, ni tampoco que haya que invertir sus términos, es decir, que el inglés sea ahora, en la traducción, el que invada el español. No descartamos esta posibilidad en la medida que esa invasión pueda demostrar la identidad bicultural del autor con el uso del inglés sin romper el regreso del texto al español, y no se confunda con la presencia *invasora* de una lengua que, en otros contextos, ha sido la representante de la cultura dominante.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Defendemos un texto meta híbrido en aquellas ediciones que comparten el mismo espacio y los mismos lectores que el TO. Hemos visto cómo la literatura cubanoamericana traducida, aparte de introducir el concepto de cultura de partida, modifica las habituales definiciones de texto origen, cultura origen y cultura meta. El elemento que resta por analizar, el lector meta, también reúne características peculiares.

Dice Toury que la traducción no puede compartir el mismo espacio sistémico que el original, ni cuando están físicamente juntos, lo cual no impide que pueda afectar a la cultura origen o, incluso, al texto origen:

> There is no way a translation can share the same systemic space with its original; not even when the two are physically present side by side. This is not to say that, having served from it, a translation would never be in a position to bear on the source culture again, on occasion even on the source text itself. (Toury, 1995: 26).

Parte de los lectores de las traducciones al español de la literatura cubanoamericana pueden haber sido ya receptores del TO. Recordemos que la identidad cultural cubanoamericana es, aunque no en su totalidad, bilingüe. Tal es así, que resulta lógico que las editoriales publiquen el TO y, también, el TM en ediciones muy semejantes, aunque el segundo aparezca con posterioridad; este ha sido el caso de *A Simple Habana Melody; From the World Was Good.*

No sería de extrañar, entonces, que se pudiera llevar a cabo una traducción sobre la base de esa porción de lectores compartidos por el TO y el TM, en la cual el hibridismo lingüístico del texto origen estuviera también en el texto meta, de forma que el inglés y el español invirtieran sus papeles: el español sería la lengua de superficie y dominante, y el inglés, la que introduce elementos *extraños* en la escritura. Así, se señala que se trata de un texto híbrido, de un autor bicultural y para un lector también bicultural y bilingüe.

Sin embargo, consideramos que esta estrategia de traducción no es adecuada para todos los textos. Si el TO trata, como *A Simple Habana Melody,* de volver al origen cubano de lo cubanoamericano, no tendría sentido que el TM en español estuviera

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

plagado de términos en inglés, cuando la narración transcurre sobre todo en Cuba y en boca de cubanos: el texto se mantendría anclado en una lengua de la que *quiere* salir. En este caso, creemos que sucedería lo que apunta Bravo Utrera (2004: 173):

> La *escritura subyacente* emerge dañada y se produce una paradoja: el reconocimiento de identidad tiene lugar en inglés (escritura superpuesta), mientras que en la traducción al español (lengua de la estructura subyacente) se deforma y se ve sometida a un proceso de extrañeza innecesaria.

Distinto es el caso, por ejemplo, de otras novelas cubanoamericanas de Hijuelos o de otros autores. En las obras en las que la narración tiene lugar en espacio estadounidense o en boca de cubanoamericanos que para expresarse habitualmente utilizan una lengua híbrida, existe la posibilidad de conservar el inglés en la traducción para, así, recordar que estamos ante textos de naturaleza híbrida con personajes bilingües, lo que no sucede en *A Simple Habana Melody*.

Apunta García Yebra (1983: 56) que "el traductor ha de tener en cuenta que cada lengua tiene su propio genio", a lo cual nosotros añadiríamos que cada texto tiene su propio genio. Ese genio (el de las lenguas y el de los textos) lo otorgan la cultura y las identidades culturales, y de ahí las variedades de cada lengua. El inglés del TO de los cubanoamericanos está salpicado por palabras en español que seguramente no aparezcan en los textos de los autores *nuyorricans*. No se puede dejar de prestar atención a la lengua del TO dado que refleja la identidad cultural e, incluso, la personalidad de su autor o autora y la literatura a la que se inscribe la obra en primera instancia. Como expresa Nida, la lengua es parte de la cultura, pero también la representa: "Language is a part of culture, and, in fact, it is the most complex set of habits that any culture exhibits. Language reflects the culture, provides access to the culture, and in many respects constitutes a model of the culture" (Nida, en Schäffner, 1995: 1). Por esas razones, coincidimos con Bravo Utrera (Bravo Utrera, 2004: 170-171) en que:

> [...], se hace necesario conservar y recrear el espacio común cubano en sus construcciones gramaticales y léxicas propias; lograr que los personajes no sólo piensen, sino que hablen como los cubanos; ser capaces de volver a crear en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

español lo que en inglés se escribiera (*escritura superpuesta*) sin traicionar el tono cubano de la obra, y saber dibujar en palabras y ambiente el olor, el color, el aroma cubano, las expresiones propias de la variante cubana del español.

Creemos preciso señalar que no es cuestión baladí el hecho de que el inglés esté implicado en el proceso de traducción de la literatura cubanoamericana. Como apunta Carbonell (1999: 249):

> La traducción, sobre todo si es una lengua hegemónica como el inglés la que entra en juego como lengua de origen o de destino, puede tener implicaciones de gran alcance para la cultura *subordinada* de la que la lengua es vehículo, así como para los sujetos que intervienen.

El inglés para los cubanos (lengua conocida y hablada por los sectores intelectuales) era amada y, a la vez, detestada por lo que culturalmente implicaba: "[…] the detested language of an imperial presence and the desired language of economic and cultural power" (Jill Levine, 1991: 91). Hoy en día, se puede entender no sólo en el ámbito cubano, sino en todo contacto con otras lenguas, como un instrumento de dominio político, económico y cultural, cuando, quizás, en ciertos casos como el cubanoamericano, no sea sino parte de una identidad bilingüe y bicultural.

Esta circunstancia no nos impide, por otra parte, defender el hibridismo lingüístico y cultural en la traducción, y fuera de ella, ya que las relaciones dialécticas entre dos lenguas o dos culturas conducen fácilmente a la comparación y a una posterior jerarquización con la consiguiente perpetuación de las relaciones coloniales. Por lo tanto, "es mejor aceptar la pluralidad desde un primer momento, huyendo de definiciones binarias y aceptando la existencia de contextos *heteroglósicos*, […], es decir, de formas múltiples de lenguaje que reflejan identidades sociales y una jerarquía dinámica, […]" (Carbonell, 1999: 250). De lo contrario, "la traducción sigue quedando mal parada como factor negativo que contribuye a la desestabilización, fragmentación y, por ende, tergiversación y destrucción, en lugar de factor positivo de adaptación y cambio" (ibíd.). Todo lo cual, repetimos, siempre y cuando, el hibridismo lingüístico en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

el texto concreto no sea una perpetuación o constatación de dominios o injerencias lingüísticas y culturales sin razón de ser.

Robinson (1997: 84) recuerda que Rafael (1988) celebra la traducción, al celebrar el hibridismo, que, para él, es un estado positivo que genera diversidad y creatividad: "Hibridity is not a fallen state for him [Rafael]; it is a given, and one that generates enormous diversity and creativity. Because Rafael celebrates hybridity [...] he also celebrates translation". Así pues, la traducción y el hibridismo no se contraponen ni en lo cultural ni en lo lingüístico; de hecho, ambos se han de complacer mutuamente.

Robinson (1997: 43) explica que para la etnografía la traducción cultural es el proceso por el cual un amplio número de discursos culturales convergen en un texto que, en cierto sentido, no tiene un texto fuente, al menos no uno solo (formando lo que también se podría llamar un híbrido):

> "Cultural translation" in ethnography is the process, in other words, not of translating specific cultural texts but of consolidating a wide variety of cultural discourses into a target text that in some sense has no "original", no source text–at least no single source text–, [...].

No toda traducción cultural lo es en el sentido etnográfico de no contar con un texto origen concreto. Tampoco el hecho de contar con un TO identificable impide que el TM y el propio TO, puedan tener más textos fuentes, con lo que comparten rasgos lingüísticos, literarios y culturales fundamentales, por las influencias lingüísticas, literarias y culturales que dichos textos y sus autores han ejercido sobre la identidad, la literatura y los autores cubanoamericanos. Los textos cubanoamericanos son textos originales, concretos, palpables e identificables; y, al mismo tiempo, son un conglomerado de discursos: el hibridismo lingüístico cubanoamericano, las aportaciones culturales norteamericanas, los ascendientes literarios de los autores.

Traducir esta literatura supone, entonces:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

- traducir un rasgo extratextual de una comunidad cultural: su capacidad para impregnar lo que se piensa, habla y escribe con más de una lengua;
- traducir la herencia literaria de los autores cubanos que han influido directamente en los autores; y
- traducir las contribuciones de las fuentes orales y escritas.

Y, al fin y al cabo, es también traducir tradición:

> [...] dos corrientes confluyen en la literatura cubanoamericana: tradición y traducción. [...] toda cultura –y muy en particular una cultura desalojada de su ámbito de origen– siempre se ve obligada a conciliar los conflictos reclamos de la tradición y la traducción. (Pérez Firmat, 2000a: 16)

La identidad cultural cubanoamericana vive un continuo proceso de traducción. Ya la cultura cubana lo hacía al *transculturizar* las influencias africanas, americanas y europeas. Ahora, la literatura cubanoamericana se relaciona con el pasado mediante la tradición, y con el presente y con el futuro mediante la traducción. Sigue la tradición cubana de traducir las culturas que la rodean (la estadounidense en esta ocasión) y al mismo tiempo ha de traducirse ella misma para aplicar la nueva tradición que ella comienza: escribir sobre lo cubano fuera de su ámbito de origen, aunque, como vimos en el capítulo uno, eso ya había sucedido en el siglo XIX con *Cecilia Valdés*, obra cumbre de la literatura cubana. La literatura cubanoamericana es, por tanto, "un conjunto de logros y prácticas basado en la tradición de la traducción no menos que en la traslación de la tradición" (Pérez Firmat, 2000a: 17).

4.2.2. La traducción postcolonial: el caso cubanoamericano

Ya hemos visto que la cubanoamericana no se encuentra en la relación de literaturas estudiadas a la luz de las teorías y discursos postcoloniales habituales, por lo cual (y dado los pocos trabajos sobre la traducción de esta literatura) no es de extrañar que tampoco se analice sobre la base de los estudios traductológicos postcoloniales realizados hasta el momento. Sin embargo, creemos, como apunta Robinson (1997: 6), que, dado que una de las aventuras de la traducción postcolonial es abrir nuevos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

caminos: –"[…] one of the hopes of postcolonial translation studies is that translation might open new and productive avenues for the future"–, nos encontramos ante una magnífica oportunidad para comenzar una línea de investigacion.

Varias razones nos llevan a creer que la traducción de la literatura cubanoamericana, en general, y la de Hijuelos, en particular, han de llevarse a cabo a partir de postulados postcoloniales. En primer lugar, si las obras se enmarcan en el espacio literario postcolonial, es de esperar que el traductor considere las aportaciones del postcolonialismo a la traducción para que exista coherencia entre los rasgos ideológicos y los estéticos del TO y los del TM.

En las situaciones comunicativas en las que se producen el TO y el TM, existen factores relevantes que relacionan la identidad de los cubanoamericanos con el postcolonialismo. Nos referimos al hecho de que esta identidad cultural surge a partir de brechas en el transcurrir del ser que han afectado a la lengua y al espacio de desarrollo personal y colectivo; lo cual coincide en forma con el nacimiento de las experiencias postcoloniales: "[…] all cultural experience is born out of the intersections of language, place and self; and that postcolonial experience is born out of various disruptions or desestabilizations of those intersections" (Robinson, 1997: 24).

Llegamos, asimismo, al postcolonialismo desde la teoría de la traducción, "después del gran viraje hacia las consideraciones culturales que han tenido lugar en las últimas décadas" (Carbonell, 1999: 235). La teoría y la práctica nos han llevado a considerar que la cultura es el factor más determinante en el proceso de traducción. Dado el tiempo histórico en el que nos encontramos y la definición de la traducción como motor de reencuentro de identidades, no cabe otra que apoyarnos en los discursos ofrecidos por la traducción postcolonial. Decimos *discursos,* dado que observamos los dos problemas que menciona Carbonell (1999: 234):

> El primero es el del carácter único de cada situación comunicativa, que hace difícil extrapolar, no ya reglas y normas más o menos fijas, sino la actitud misma ante la recepción de la obra que va a ser traducida. […]. El segundo problema es la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

tendencia, siempre latente, a reducir la complejidad a unidades manejables, cómodas para el uso académico, pero por desgracia también para quienes manejan o tratan de conseguir cuotas de poder, sobre todo en el leonino mundo del mercado editorial.

Del mismo modo que los estudios sobre otros textos y contextos postcoloniales (India, Irlanda, África subsahariana, Filipinas) no se adecuaban a la situación de la literatura cubanoamericana, tampoco las reflexiones de la traducción postcolonial sobre esos textos y contextos pueden explicar, del todo, la traducción de los textos cubanoamericanos: las situaciones comunicativas de aquellos y de estos difieren en gran medida. No por ello, sin embargo, muchas de sus reflexiones dejan de ser aplicables, porque, si bien las situaciones comunicativas difieren, existen cuestiones comunes como, por ejemplo, la hibridación cultural y lingüística de los autores y los textos (he aquí un rasgo ideológico y estético postcolonial).

Como ejemplo de que los discursos postcoloniales son aplicables a todos los contextos, pero que al mismo tiempo existe un sustrato común, lo hallamos en el postcolonialismo antropófago brasileño de los hermanos de Campos. Aquí, en la encrucijada cubanoamericana, no se entiende la traducción como "una vía para subvertir la autoridad del TO" (Vidal Claramonte, 1998: 74) como apuntarían los mencionados académicos, pero sí se acerca a ese enfoque que concibe que "traducir significa absorber, transformar, recrear" (Vidal Claramonte, 1998: 74). Y compartimos con Haroldo de Campos que "la traducción es una forma privilegiada de lectura crítica" (Vidal Claramonte, 1998: 76) y en que "el buen traductor debe ser artista y lingüista a la vez" (ibíd.)

Respecto al segundo problema, la diversidad de contextos dentro de la literatura cubanoamericana e, incluso, entre las obras de Hijuelos, ha hecho que reduzcamos nuestro análisis a una obra concreta con unos rasgos determinados, no por las ventajas editoriales, sino porque esta obra reúne características ya mencionadas que la diferencian del resto de las novelas de su autor.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Asimismo, sucede que es tal la diversidad de contextos en los que la traducción postcolonial puede hacer acto de presencia que se hace complicado llegar a una teoría global (Carbonell, 1999: 247): "[…] muchos análisis de la traducción postcolonial parten de análisis muy particulares que hacen difícil su aplicación a otros ámbitos aunque exista un terreno común que posibilite un análisis conjunto" (ibíd.). Si no se podía precisar cuál era el objeto de estudio de la literatura postcolonial, es lógico, pues, que tampoco se defina con certeza el de la traducción postcolonial.

De hecho, Robinson (1997: 6) otorga tres funciones diferenciadas a la traducción postcolonial, que se relacionan respectivamente con el pasado, el presente y el futuro. Estos son la traducción como vía de descolonización; la traducción como pararrayos de las desigualdades culturales que aún persisten tras el fin del colonialismo; y la traducción como vía de descolonización.

Para este académico (ibíd.: 13-14), existen tres espacios de trabajo en los estudios postcoloniales: las antiguas colonias europeas tras su independencia; las antiguas colonias europeas desde que fueron colonizadas; y, todas las culturas, sociedades, países y naciones sobre la base de sus relaciones de poder con otras culturas. Según el mismo académico, la mayoría de los académicos se concentran en los dos primeros espacios, aunque también existan importantes trabajos sobre el tercero.

Nosotros nos acercamos también a ese tercer campo de estudio, en cuanto que la traducción (como la literatura) postcolonial no sólo se ha de estudiar en relación con la dominación política y territorial de una metrópoli sobre una colonia. Consideramos que la traducción (y la literatura) postcolonial sirven como:

> […] un proceso eminentemente positivo, en el que la hibridación se glorifica tanto como actividad de resistencia, como proceso creativo que podríamos llamar "saludable", en tanto en cuanto permite la propia evolución dentro de un sistema dinámico, así como la subversión de las expectativas coloniales en una situación de conflicto cultural. (Carbonell, 1999: 247)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

La traducción de la literatura cubanoamericana se puede fundamentar a partir del postcolonialismo, ya que retrata los esfuerzos personales, psicológicos, sociales y culturales de una identidad cultural que no es la predominante en el contexto en el que se encuentra; y, además, parte de ella procede de otra cultura que ha tenido que *traducirse* para adaptarse a su nuevo espacio geográfico, lingüístico y cultural (he aquí un rasgo ideológico postcolonial).

Igualmente, es lógico pensar que la traducción sea postcolonial, en cuanto que las palabras en español cubano logran que la voz acallada (la que utiliza esta variante lingüística) de la identidad cubanoamericana se exprese y que esta voz sea, además, la que consiga que la dominante (el inglés) pueda sobrevivir más allá de sí misma (gracias a la traducción). Es más, el español y la traducción no sólo resucitan una voz, sino que alargan la vida de otra (la del autor).

Es postcolonial, porque no pretende instaurar o perpetuar los valores de una cultura o lengua origen dominante, es decir, no pretende implantar un discurso colonial, que resulta ser "un conjunto heterogéneo de actitudes, intereses y prácticas que tienen por objeto la instauración de un sistema de dominio y su perpetuación" (Carbonell, 1997: 19).

La traducción postcolonial de los escritores cubanoamericanos sirve para (r)establecer los vínculos con la cultura y la literatura cubana, dañados tras la emigración y al escribir en inglés. Ayuda también a que se conozcan y comprendan dos culturas íntimamente ligadas en una sola identidad cultural y en una literatura híbrida. Ese restablecimiento podía realizarse desde posturas de superioridad o inferioridad, pero opinamos que debería de llevarse a cabo sobre la base de la igualdad y la reconciliación.

La visión postcolonial de la traducción ha llamado la atención sobre el hecho de que las traducciones hasta ahora "travel the route opened by conquest" (Vismanatha, Simon 1999: 162) de modo que el colonizador además de conquistar política y militarmente imponía su idioma y cultura con las traducciones como medio de opresión: "Because you are not already exactly like us, you must be converted or 'translated' into

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

our likeness" (Robinson, 1997: 77). Sin embargo, este no es el caso cubanoamericano: para comenzar, para ser cubanoamericano se hubo de recorrer el camino contrario al del colonizador (se estableció en el espacio de éste) y, una vez, asentado se tradujo a sí mismo para no dejar de ser cubano mientras, al tiempo, se convertía en estadounidense. Es difícil, entonces, establecer cuál es, en realidad, la cultura conquistadora. Además, la traducción *trabaja* para devolver a su punto de partida lo que se ha creado (*dominado*) en la CO (la norteamericana).

La traducción también puede considerarse como un instrumento de resistencia ante el poder colonial que trata de eliminar los trazos de la cultura impuesta mediante la exaltación de la propia. Nos situaríamos aquí en una posición que acabaría siendo colonial, porque pretende preservar la jerarquización entre culturas: "the hierarchy and the terms by which it is justified remain the same" (ibíd.: 91). Es decir, se intercambian las perspectivas, pero no se borran o, mejor, admiran las idiosincrasias propias y diferenciadoras.

Para que la traducción no ocupe el mismo lugar que el colonialismo, ha de buscar la reconciliación y el reencuentro entre TO y TM, de CO y CM. La traducción, entonces, no se colocaría al servicio de unos ni de otros, sino al de ambos: a los cubanos les presenta cómo los cubanoamericanos no han dejado de sentir y de tener presente a Cuba; a los cubanoamericanos les brinda una vía de reencuentro con sus orígenes, de presentarse y adentrarse (aunque literariamente) en un espacio que no ha dejado de influirles (vital y culturalmente). Con la ventaja de que el traductor cuenta con una ocasión excepcional para acercar unas obras a unos lectores nativos, en el sentido de que pertenecen a la cultura del texto, más que los lectores del TO; como señala Ramanujan (citado en Dharmadker, 1999: 121): "A translator hopes not only to translate a text, but hopes (against all odds) *to translate a non-native reader into a native one*".

Con todo ello, se demuestra que el poder de los EEUU hacia los que se han asentado en su territorio no ha sido eficaz colonialmente en lo cultural. Por una parte, no ha usurpado "las mitologías propias de las culturas dominadas" (Carbonell, 1997: 20); y, por otra, las identidades *colonizables* han podido "reconstruir un espacio de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

afirmación que contrarreste los efectos negadores del colonialismo" (ibíd.: 20-21), además de lograr "la producción de textos que se pretende que sean *afirmadores*" (ibíd.: 21). De este modo, al contrario de lo que suele suceder, el poder del colonialismo o, más en concreto en este caso, del neocolonialismo, no ha conseguido anular la fuerza de oposición de estos textos (Carbonell, 1997: 21).

Se entiende, por lo tanto, que defendamos una traducción postcolonial que, más que un vehículo de descolonización, sea un paso más en "la construcción de un discurso de oposición" (Carbonell, 1999: 259) a la voluntad integradora del multiculturalismo (en su sentido de anulador de las diferencias). La traducción de los textos cubanoamericanos crea un camino de reconciliación y reencuentro para con la cultura cubana. Así, a aquellas tres funciones de la traducción postcolonial (vía de colonización, freno de las desigualdades poscoloniales y vía de descolonización), se puede añadir una cuarta: punto de reencuentro para identidades y culturas separadas.

El hecho de que la traducción descubra, denuncie y deshabilite vías de dominio y opresión no sólo beneficia a la traducción (con ello se da un paso más hacia su absolución como tarea traidora e infiel), sino también, y sobre todo, a la historia cultural de los pueblos. La traducción, una vez acusada de dañina y perniciosa para el imperio (Robinson, 1997: 105) se convierte en virtuosa. Pasa de ser un problema técnico a convertirse en un problema político que ya no mistifica la lingüística como política, sino que desmitifica la política (Robinson, 1997: 107).

La tríada formada por conquista, conversión y traducción, que Rafael (1988, en Robinson, 1997: 82) vincula con la colonización española de Filipinas, se transforma en la traducción cubanoamericana en una circunferencia que transita por el reencuentro, la reconciliación, la tradición y la traducción. Ese círculo no sólo relaciona identidades culturales, sino también literaturas.

En torno a este análisis postcolonial de la traducción, creemos que es fundamental, como señala Carbonell (1997: 34) "reflexionar sobre la *aceptabilidad* de los discursos ajenos". Aceptabilidad que se dificulta cuando están implicadas cuestiones

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

tan complejas como la identidad y las relaciones interculturales, las cuales, además, se suelen vincular con conceptos como nación, con lo cual el riesgo de hallar puntos de fricción y desencuentra aumenta. Así lo señala Bassnett (1991: 46): "the problems intensified with the growth of concepts of national cultures and with the coming of reformation".

La obra de Hijuelos, pese a ser muy cercana a Cuba, no deja de ser un discurso ajeno, que no pertenece ni a lo cubano ni a lo norteamericano, pero que reúne características de ambos. Y, cuando la acercamos a lo cubano es debido a que lo consideramos como el paradigma no de una sociedad, ni de una nación, sino de una cultura que no está circunscrita a un espacio geográfico limitado y determinado. Es decir, de un lugar para propiciar el encuentro y no fomentar el distanciamiento. Lo cubano da que pensar a los cubanos y a los cubanoamericanos, porque los insta a meditar sobre los puntos en común. Como dice Bravo Utrera (2004: 68), "[...] el pensamiento no es otra cosa sino el diálogo entre el yo y el otro que todos llevamos dentro" (Bravo Utrera, 2004: 68). Y la cultura cubana lleva a parte de la identidad cubanoamericana en sí misma y viceversa: comparten lo cubano.

Alcanzamos un punto en el que superamos lo textual, lo traductológico e, incluso, lo cultural, para adentrarnos en la psique individual o colectiva, donde la subjetividad decide por encima de cualquier otra consideración. Llegamos a una esfera en la que las posturas pueden defenderse sobre la base de factores que nada tienen que ver con la traducción o el postcolonialismo, sino con la experiencia personal de cada individuo. Sin embargo, incluso, si las posturas terminan por tender al distanciamiento, cabe la esperanza de que se estime que el hecho de conocer al otro, aun en el caso de que no provoque reconciliación, al menos, facilita el encontrarse con uno mismo: "Knowing the other and how we receive or hear the other is fundamental step toward knowing ourselves" (Jill Levine, 1991: xv).

Puede parecer que la literatura y la traducción corren el riesgo de perder su valor postcolonial de ayudar a identidades y culturas conjuntamente, y de fomentar el individualismo y la separación. Sin embargo, es justo entonces cuando nos damos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cuenta de que, en realidad, esa interrupción crítica no es más que un instante catártico para continuar con el empeño apaciguador de las diferencias y las distancias.

> La literatura se ha vuelto excéntrica respecto a las verdades centrales de la sociedad moderna, porque la literatura es el rito en llamas que introduce a Dios con el diablo y al diablo con Dios. El plumaje angelical crepita y se incendia. Pero los cuerpos diabólicos, también, se convierten en luminosa aureola. (Fuentes, 1993: 225)

4.3. TRADUCIR A ÓSCAR HIJUELOS

Afirma Foucalt que "la palabra 'obra' y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor" (1999b: 335). Nos resulta tan complicado aislar a Hijuelos del resto de autores cubanoamericanos como adscribirlo a otro grupo de escritores.

Observamos en Óscar Hijuelos unas características literarias y biográficas distintas respecto a, por ejemplo, Cristina García o Roberto G. Fernández. Si bien no siempre se le incluye en el conjunto de escritores cubanoamericanos, tampoco resultaría del todo desdeñable su definición como tal, en cuanto que sus obras como unidad relatan el hecho histórico del asentamiento de cubanos en EEUU sin olvidar que él mismo es resultado de esa migración. Es tal la presencia de Cuba en sus obras que no podemos catalogarlo como estadounidense y prescindir de la presencia de lo cubano en su identidad literaria y cultural. Por muchas diferencias que pueda haber entre los autores, el sustrato que los une (su querencia por Cuba y lo cubano) es tan determinante como para afirmar que es un escritor cubanoamericano.

En Hijuelos, cada obra es una pieza más en un puzzle que intenta abarcar distintos espacios y tiempos de lo cubano fuera de la Isla y dentro de ella. Unas obras están más cerca de Cuba y otras, más distantes, pero todas, en su conjunto, la tienen como referente cultural. Con lo cual, traducir a Hijuelos significa estar en constante relación con la cultura cubana.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Al mismo tiempo, hay que tener presente que la traducción es una actividad prospectiva, en el sentido de que se actúa con el foco de atención centrado en el receptor del TM, a partir del estudio y análisis del autor, quien fue y es un receptor de la cultura cubana, la cual partió de Cuba y, al llegar a EEUU se *tradujo* en una identidad cultural híbrida.

4.3.1. La escritura de Hijuelos y su traducción

Además de la presencia constante de Cuba y lo cubano en su narrativa, otro rasgo fundamental llama la atención al lector, y al traductor, cuando se encuentran ante una obra de Óscar Hijuelos: la LO ha sido alterada. El inglés está plagado de términos y expresiones que no le pertenecen. Hijuelos introduce el español para señalar la reticencia a que lo estadounidense, por medio del inglés, se pueda adueñar, y empañar, por completo su biculturalidad y la de sus obras. Podemos aplicar en esta ocasión la afirmación de Carbonell (1997: 43): "La lengua inglesa, en este contexto, es una herramienta o un arma, más que una barrera; un vehículo acuoso, más que un disolvente".

Hijuelos no utiliza el inglés por prestigio o por su contexto de trabajo (Prasad, 1999: 47), tampoco elige el inglés entre dos o más lenguas (ibíd.: 46), ni recurre a él, porque sea la mejor lengua para la difusión internacional de ideas, historias y reconocimientos (Robinson, 1997: 35). La lengua de Hijuelos señala la hibridez del contexto postcolonial en el que se encuentra, pone en duda la pureza de su CO (Prasad, 1999: 55) y es parte de su creatividad (ibíd.: 56).

Siempre se encuentran vínculos entre las lenguas, porque todas tienen como fin expresar la condición humana: "[…] there are secret bonds among all languages. […] every language contains other languages." (Jill Levine, 1991: 4). En Hijuelos, los lazos entre el español y el inglés son harto visibles e indicadores de su identidad bicultural. En Hijuelos los lazos entre el inglés y el español son palmarios, no se pueden separar: ambas lenguas caracterizan la escritura como un todo. La primera (el inglés, la *escritura superpuesta*) no puede prescindir de la segunda, y la segunda (el español, la *escritura*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

subyacente) fluye tranquila bajo la primera. Así, dos lenguas dan lugar a una sola escritura final.

Al hacer uso de este hibridismo bilingüe, el autor demuestra poseer un rasgo de la identidad cultural cubanoamericana con gran peso en la definición literaria y cultural de su obra:

> […] somos criaturas de la historia y de la cultura, y la cultura está cifrada en el lenguaje, el cual refleja los distintos intereses y actividades de las gentes que lo hablan. Así el lenguaje es portador de la cultura humana; con él la humanidad medita sobre su existencia como especie. Poseyendo el lenguaje, el hombre asume una cultura. (Vidal Claramonte, 1998: 18)

Hijuelos ha decidido impregnar el inglés con español para así acercarse, unirse a los demás miembros de la identidad cultural cubanoamericana, en particular, y a los hispanos, en general.

El idioma es también el instrumento gracias al cual el traductor se aproxima a los lectores cubanos, cubanoamericanos, hispanos, españoles, argentinos, etc: "El lenguaje es el instrumento de trabajo del traductor; pero, más importante, es el medio que utilizamos para intentar acercarnos a los demás" (Vidal Claramonte, 1998: 8). Así, en la traducción, el inglés no puede estar presente en la medida y forma en que estaba el español en el TO; de lo contrario, de mantener esa especificidad del TO, el TM se alejaría del lector.

En las obras que transcurren en EEUU y en las que lo estadounidense tiene una presencia considerable, estas mismas circunstancias hacen que las traducciones, aunque en español, sigan ligadas a esa cultura. Si al hecho de contar en español historias que suceden en EEUU, se añade que el traductor puede aprovechar ciertos términos y expresiones que han entrado en el español como anglicismos, se podrá conservar el hibridismo de las narraciones y de la identidad representada.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Parece claro que se puede considerarse que Hijuelos y el traductor dan a conocer vidas ficticias que se podrían personificar en miles de cubanoamericanos reales. Cierto es, como dicen Reiss y Vermeer (1996: 13), que:

> Siempre que alguien produce un texto, se dirige, más o menos conscientemente, a una o varias personas y lo hace con una finalidad (más o menos determinada). Podemos definir la producción de un texto como una "acción", es decir, como un comportamiento intencional, con el que se pretende transmitir una "información" a uno a varios receptores.

No obstante, las obras de este autor hacen más que transmitir información: "[…] to do more than communicate, […]" (Venuti, 1995c: 27). La creación se utiliza como acto catártico de expiación de fantasmas personales, como sucedió en *Nuestra casa en el fin del mundo.* Por ello, no sólo se traslada información de un texto a otro sino que también se traducen sentimientos y necesidades del autor del TO. Así, el traductor se ve en la necesidad de conocer al hombre.

Al acercarnos a Hijuelos, comprobamos que se preocupa por los sentimientos universales, los cuales trata mediante descripciones ficticias de posibles historias que bien podrían sucederle a los cubanoamericanos, o a cualquier ser humano. Ya mencionamos que él, en todas sus obras, trata de construir mundos paso a paso y por completo. Luego, corresponde al traductor reconstruir esos mundos de nuevo, en otro contexto. Si el autor construía las historias, corresponde al traductor reconstruirlas: "[…] the translator as a builder in the reconstruction business […]" (Sayers Peden, 1989: 13).

Una de las características de esos mundos creados por Hijuelos es que no presenta rasgos de ideologías políticas. Vidal Claramonte (1998: 54), a partir de Lefevere, señala que la ideología es un "entrelazado de formas, convenciones y creencias que ordenan nuestras acciones". La única ideología a la que se adscribe este autor son las pasiones, las alegrías o los sufrimientos comunes a toda la humanidad y que son los motores que provocan que el ser humano actúe de uno u otro modo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En lo que respecta a la situación de la Isla o las relaciones entre ella y EEUU, las referencias que realiza a la Cuba de Castro no sirven para señalar su posicionamiento político, sino como marco situacional geográfico o temporal. Dicho esto, no se puede impedir o pasar por alto que la recepción de sus textos (originales o traducidos) pueda estar enturbiada por cuestiones políticas e ideológicas. Sin embargo, como apunta Carbonell (1999: 253):

> Huelga decir que esta tendencia es omnipresente en toda aproximación al texto ajeno, *incluidas las mismas interpretaciones 'postcoloniales' de circunstancias conflictivas*, por lo que no deja de ser recomendable aproximarse a ellas con un gran sentido de la prudencia y de las propias limitaciones.

Tanto en la emisión como en la recepción de un texto siempre intervienen factores extralingüísticos, extraliterarios y extratraductológicos, como hemos mencionado con anterioridad; por consiguiente, es difícil determinar cuál es el guión cultural que pueda determinar tanto la interpretación que se pueda hacer del autor como el papel que deba desempeñar el traductor; entendemos por *guión cultural,* "el modelo aceptado de comportamiento que se espera de quienes desempeñan ciertos papeles en una determinada cultura" (Lefevere, 1997: 114).

No obstante y a pesar también de que nos encontramos en un contexto *conflictivo* en el cual no están plenamente consensuadas la definición de la identidad cubanoamericano y la adscripción (o pertenencia) de los distintos autores a ella, consideramos que, al analizar y al traducir a Hijuelos, sólo las presiones de carácter cultural pueden hacer al traductor decantarse por una u otra variante de traducción: culturales son, a su vez, los lazos que unen al autor con Cuba.

4.3.3. El exilio del autor y del traductor

Hasta este momento, hemos tratado, sobre todo, cómo el traductor ha de actuar a partir de la identidad cultural de Hijuelos y de los rasgos de su escritura. Al mismo tiempo, hallamos que (este) autor y (su) traductor pueden compartir varias cualidades.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Recordemos que Óscar Hijuelos no salió de Cuba después del 1 de enero de 1959; no es exiliado político, sino hijo de emigrantes. La ausencia física de Cuba no implica una ausencia emocional ni literaria, ni tampoco lo convierte en un hombre sin país: "[…] his lack of Cuba as a man without a country" (Jill Levine, 1991: 15), dado que pertenece, sobre todo, a Nueva York. Del mismo modo, el no haber estado físicamente en la Isla o el no ser cubano no impide al traductor enfocar su TM con vistas a que éste sea aceptado e insertado en la cultura cubana. Así, nos encontramos con que ni Hijuelos, ni el traductor conocen directamente y a priori la realidad representada. El primero habrá recurrido a sus recuerdos, a sus amigos, familiares, a fuentes de documentación; nosotros hemos recurrido a fuentes orales y escritas que viven y explican lo cubano.

> Translators […] experience exile in their own language, and share with exiles cultural context that gives them a privileged view of their original language's limitations. One becomes more conscious of the mother tongue's mechanisms by experiencing it from without, and now finds something missing. (Jill Levine, 1991: 1)

El traductor conoce más y mejor su lengua al estar en contacto con otras; si aplicamos esta máxima a Hijuelos y a las culturas, podríamos afirmar que este autor puede ser consciente de la cultura cubana, precisamente porque no habita en ella y la puede observar desde la objetividad que proporciona la distancia y con el afán de búsqueda y conocimiento que provoca el deseo de ser lo que no se ha sido (músico cubano).

Traductor y autor pueden compartir una desafortunada imputación: ser traidores. Ya sabemos que es esta una inculpación más que frecuente para el traductor, por escribir en una lengua historias que otro ya concibiera en otra. A Hijuelos se le podría *condenar* por *haberse dejado vencer* por las influencias y el imperio de la lengua dominante (el inglés) en vez de *defender* el territorio de su lengua materna y familiar (incluso, permitió que su madre también fuera *conquistada* por el inglés). Estos términos pueden juzgarse como irreverentes y exagerados. De hecho, lo son: este modo de expresar la transición lingüística del autor es subversivo. No obstante, no se aleja en absoluto de la realidad: el inglés, por aquel entonces, no sólo no dejaba espacio de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

expansión al español, sino que le arrebataba sus lugares habituales de uso; hoy en día, en Hijuelos podrían convivir el español y el inglés, y su madre podría haberse resistido pacíficamente a la invasión del inglés en su hogar. Nuestra intención no es calificar a Hijuelos como a un traidor, porque no pensamos que lo sea. Al contrario, a la larga ha resultado victorioso: el inglés conquistó su lengua, pero la cultura cubana y el español siguen dentro de él. En todas sus obras lo demuestra, y en *A Simple Habana Melody,* como en ninguna otra.

Esas palabras demuestran también el pedestal en el que se encuentra el autor, respecto al traductor. Habrá quienes no consideren apropiado que alguien no cubano, ni cubanoamericano traduzca palabras escritas por un cubanoamericano o que se suponen dichas por un cubano (un habanero, en concreto), pero que no consideren desatinado que se escriba con tanta viveza y entrega sobre un lugar que no se habitó, sobre idiosincrasias lejanas en el tiempo y en el espacio, lo cual no sólo lleva a cabo Hijuelos, sino cualquier literato que decida no tener por tema y ambiente su realidad circundante.

Ambos se convierten así en exiliados que sienten en su escritura las carencias y las dudas que les puedan provocar vivir o escribir sobre algo que no han podido experimentar directamente. Ambos se ven, sin embargo, respaldados por la libertad que ofrece la creación literaria y por la rigurosidad que exige trabajar como instrumento de comunicación y factor de identidad. Ambos habitan "[…] en la tierra común de la imaginación y la palabra" (Fuentes, 1993: 23), y esa tierra es tan amplia y ofrece tantas posibilidades que ninguno de los dos tiene que ver cercenados sus deseos de escribir o traducir sobre lo cubano.

Ambos inmortalizan la vida de las culturas y las lenguas. Por una parte, Hijuelos ha dado pasos para cristalizar y perpetuar la identidad cubanoamericana al plasmar en negro sobre blanco una ficción factible, "[…] al traducir la vida a novela" (Fuentes, 1993: 29). Por otra, la traducción provoca bien la resurrección, bien la reencarnación: recordemos que permite que la voz acallada en el TO (el español) obtenga vida propia e independiente en el TM y que la voz del autor no pierda aliento por estar ahora en otra lengua.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En todo caso, se conmemora la vida: en esa trasmigración del alma, no se pierde su esencia, porque la esencia es dar vida. "Repeated birth is the very substance of all animate creations. When the soul passes from one body to another, it does not lose any of its essential significance" (Devy, 1999: 187).

Si Hijuelos indujo "un trasvase de elementos, propiedades o características de un sistema a otro;" (Carbonell, 1997: 54), el traductor no tiene más que devolver, como vimos en el apartado anterior, esos elementos a sus sistema anterior. Ambos trabajan juntos por el reencuentro y reconciliación de identidades con el gran aliciente de que los textos de trabajo son postcoloniales, es decir, de acuerdo a la definición que de estos hace Carbonell (1997: 131): "[…] son textos múltiples: el significado es intertextual, opera a varios niveles y a caballo entre lenguas y culturas".

El hecho de ser textos múltiples facilita, aunque pueda parecer lo contrario, que autor, traductor y lectores se conozcan más a sí mismos. Esa diversidad postcolonial y cubanoamericana permite que el texto llegue a lectores que compartan identidad cultural con el autor y el traductor o no. En este último caso, la creación del TO y del TM pueden ser una aproximación, una conquista –"translation is a form of conquest" (Jill Levine, 1991: 12)– de receptores en absoluto relacionados con lo cubano, lo americano o lo cubanoamericanos, pero que se identifican con los sentimientos universales de las historias de Hijuelos. En todo caso, cada uno tiene su propia identidad, es distinto del otro, con lo cual se produce un encuentro con el otro, con el que se halla fuera de uno: "el encuentro con el extranjero, con el hombre o la mujer de otro credo, otra raza, otra cultura, que no son como tú y yo, pero que nos completan y nos revelan quiénes somos tú y yo" (Fuentes, 1993: 215).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

4.4. LA TRADUCCIÓN DE *A SIMPLE HABANA MELODY: FROM WHEN THE WORLD WAS GOOD.* LAS MARCAS DE IDENTIDAD

La trayectoria de sus novelas anteriores nos ayuda a evaluar esta, lo que puede pretender o esperar de ella en sus lectores, las razones que lo han llevado a elegir determinados espacios, tiempos, temas y formas; entre otras pistas encontramos temas y palabras recurrentes, que tienen mucho que ver con el pasado y el presente del autor. Acierta Rabassa (1989: 7): "People have a kina of living for certain words, either from experience and background or by cultivated preference [...]".

No obstante, las características propias de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* han dado lugar a que se tomen decisiones de traducción que no tendrían lugar para con el resto de sus obras. Es la novela y las culturas implicadas las que nos hacen decantarnos por una u otra variante de traducción, no el motivo por el cual nosotros hemos traducido esa novela y no otra, ni tampoco el contexto en el que tiene lugar este proceso de traducción.

4.4.1. Los motivos y la función de la traducción

Dice Carbonell (1997: 116): "Siempre existe un motivo por el que se accede al original en primera instancia y este motivo proviene del contexto en el que este original va a ser traducido, interpretado, citado, compendiado o incluido en una antología". El motivo principal por el cual se tradujo *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* era servir de base a una tesis doctoral, ya que creemos que toda investigación teórica sobre traducción debe ir acompañada de un caso práctico. El hecho de que esta labor se haya llevado a cabo en el ámbito de una tesis doctoral y no como un encargo real y profesional (remunerado) no supone que existan decisiones que se tomen por ser este tipo de traducción. Esta traducción se realiza en el seno de la Academia, por una razón académica (tesis doctoral) con la revisión y guía de una académica. Sin embargo, este contexto no provoca que las decisiones tomadas y los criterios seguidos se diferencien de las decisiones y criterios que podrían conducir a una traducción *profesional.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Sin embargo, hay que declarar que este contexto de producción del TM goza de ciertas ventajas respecto a la creación de un texto para ser publicado. Por ejemplo, no han existido desencuentros comerciales con un editor reticente a pagar lo debido y merecido; aunque sí han existido presiones del tiempo y se ha recurrido a la búsqueda de fuentes documentales escritas y orales, habituales y lógicas en las traducciones *profesionales.*

Como en cualquier proceso de traducción, se ha definido una estrategia de traducción sobre la base de la consideración de esta novela como un texto postcolonial, de gran contenido y carga cultural, como un motor del reencuentro de identidades culturales, como un híbrido lingüístico y cultural. Así nos hemos acercado al TO y, a partir de esas conclusiones, hemos creado un TM.

Coincidimos con Carbonell (1997: 22) en que "el traductor [...] se encuentra en una posición de privilegio en un espacio en litigio" y en que su tarea "es una labor necesariamente compleja que le hace también partícipe en el proceso por el que una cultura recibe y *acepta* el producto de una cultura ajena" (ibíd.); pero, sobre todo, en que "lo más importante, al menos en lo concierne a la traductología, es el modo como el traductor se aproxima al texto original y produce un nuevo texto" (ibíd.). Cómo perciba el TO, primero, y cómo decida llevar a cabo el TM, después, son los momentos principales que determinan cómo acabará siendo el TM final, por lo tanto es en el traductor donde reside la necesidad de entender la traducción "no como una mera transposición de conceptos de una lengua a otra" (Carbonell, ibíd.), sino como un "acto de comunicación y un factor de identidad" (Bravo Utrera, 2004: 157), tal como ya mencionamos.

Por lo tanto, el análisis de la traducción de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* no se basará en la comparación de este TO con el TM propuesto. Creemos en que la cultura es la unidad de traducción y, por ello, no nos concentramos en cotejar palabra por palabra o párrafo por párrafo, sino en proponer variantes de traducción que, opinamos, se adecuan mejor a una de las CM, la cubana, porque es

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

también la cultura de partida del texto y la cultura en la que sucede la mayor parte de la historia contada por Hijuelos. Esto, reiteramos, no conlleva que sirvamos a la cultura meta, que nos doblegamos a ella o que nos sometemos a su imperio. Significa que nos acercamos a ella, dado que a ella se acerca el autor y el TO.

Traducir también es un acto de entrega por parte del que lo realiza, por lo que no tememos ni nos arrepentimos de tener que anularnos en ocasiones por el bien del otro (el texto, el autor, el lector): "[…] the interpreter's labour of faithful love that is supposed to guarantee the protection of the other even if it jeans the denial of the interpreter's own identity and interests" (Arrojo, 1999: 142). Si impusiésemos nuestras opciones personales (nuestra variante del español), nos estaríamos negando a nosotros mismos a la vez que anularíamos al otro. No seríamos profesionales ni académicos. No obstante, nosotros no vivimos la tragedia de quien se entrega ciegamente de la que habla Arrojo (1999: 143):

> […] the tragedy of the subaltern is precisely the blindness with which it devotes itself to this transferential love that only serves the interests of the dominant and feeds the illusion of the 'subject presumed to know', as it also legitimates the latter's power to decide what is proper and what is not, what is desirable and what is not.

Entregarnos no significa desaparecer, dejarnos someter por el dominante, no implica carecer de voz. Nosotros decidimos conscientemente y sobre la base de criterios objetivos que, en *Una sencilla melodía de La Habana,* se ha de escuchar a la cultura cubana, no la voz personal del traductor. De lo contrario, seríamos nosotros los conquistadores que imponemos nuestra voluntad por encima del derecho de aquella identidad *escondida,* subyacente en *A Simple Habana Melody.*

> La traducción no puede desligarse de los mecanismos que conforman la identidad de la cultura receptora y que se convierte así en una vía más de confirmación o modificación de esquemas culturales, según la relación de fortaleza o debilidad que se da entre ambas culturas o la relación de dependencia o no que puede haber entre ellas. (Carbonell, 1997: 56)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Quizás sería más sencillo continuar con las estrategias y modos propuestos para la CO o por la identidad personal del traductor, pero, de hacerlo, se demostraría, más que nunca, que los caminos fáciles nunca conducen a lugares interesantes.

Así, además de declararnos traductores subversivos, porque procuramos no continuar los caminos abiertos por la colonización opresora, pretendemos ser atrevidos sobre la base de las consideraciones de Lefevere (1997: 71): "Mientras que el traductor conservador trabaja en el nivel de la palabra o la frase, el traductor 'atrevido' lo hace en el nivel de la cultura en su conjunto y del funcionamiento del texto en esa cultura". La cultura es nuestra unidad de trabajo fundamental: la cultura del autor, la cultura que refleja el texto y la cultura de recepción del TM.

"El acto de traducir es una acto íntimo que requiere el abandono al texto" (Carbonell, 1999: 265). Nos entregamos al texto y este nos dice que Cuba, y la cultura cubana, es protagonista principal de la escritura de la obra, de la obra en sí y, entonces, de su traducción. Cuba está presente antes, durante y después del proceso de escritura del TO, así como del proceso de traducción del TM. Se puede decir, como apunta Carbonell (1999: 269), que "el texto crea el contexto a la vez que es creado por él".

El concepto de fidelidad debe ser reconsiderado, dado que tiende a perpertuar estereotipos: "[…] faithfulness would follow up with stereotypes" (Polezzi en VVAA, 1995: 34); y, porque la fidelidad ya no se puede circunscribir a la equivalencia entre palabras y textos, sino a que el TM debe funcionar en la CM como el TO en la CO: "'Faithfulness', then, does not enter into translation in the guise of 'equivalence' between words or texts but, if at all, in the guise of an attempt to make the target text function in the target culture the way the source text functioned in the source culture" (Lefevere y Bassnett, 1990: 8). Sin embargo, coincidimos con estos académicos hasta cierto punto. Es evidente que el TM debe funcionar en la CM, como en su momento el TO en su momento funcionó en la CO, pero uno y otro no lo harán de la misma forma ni en cantidad ni en calidad. Sólo cuando el TO y el TM (caso posible en esta ocasión) llegan a los mismos lectores ambos pueden significar lo mismo y funcionar de igual

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

modo en la CO y en la CM. Eso se debe a la identidad de cierto número de lectores. Será entonces la identidad cultural del lector la que decida la igualdad del TO y el TM, igualdad imposible de lograr siempre, porque habrá grandes diferencias culturales entre un lector *x* del TO, norteamericano, y un lector *y* del TM, cubano de Holguín, y otra lectora *z* del TM, de Santiago de Compostela.

La correspondencia entre TO y TM no se encuentra en las palabras, ni en los textos, ni tan siquiera en las culturas, sino en la identidad cultural del lector. Por lo tanto, no se puede *culpar* al traductor de que *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* y *Una sencilla melodía de La Habana. El mundo era entonces otro* produzcan diferentes efectos en sus respectivos lectores. Así lo considera también Zlateva (1990: 30) respecto al recibimiento de la traducción de *Peter Pan* en Bulgaria: "We can not blame the translators for mailing to elicit an effect in their readers similar to effect the original made on its readers, since this effect is the result of something very much not part of the actual text the translators had to deal with". De esta forma, hay que recordar, en todo momento, que la aceptación no depende del traductor, sino del lector; nuestra pretensión es la aceptabilidad: "It is not *acceptance* (or reception) which is the key-notion here, but *acceptability*" (Toury, 1995: 172). Como señala Carbonell (1997: 31), nuestra función es una propuesta; la CM decidirá.

> La traducción entre culturas pone en juego toda una serie de tensiones que posibilitan la producción del significado *ajeno* en la cultura de destino. Estas tensiones están determinadas por las estructuras de recepción, y el texto traducido inevitablemente va a cumplir la función requerida por ellas.

Al fin y al cabo, hay un espacio en el que el traductor no puede entrar: la subjetividad de cada lector. El resultado final de la traducción es juzgado en última instancia por el lector y, ante ello, no cabe hacer nada. Aunque el texto sea *condenado* y rechazado, la causa puede no residir en la labor del traductor: "todo lector es, en parte, culpable de falsear su propia historia; rendirse al texto es oneroso y difícil. Apenas nadie está dispuesto a abandonar su refugio seguro" (Carbonell, 1997: 119).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

4.4.2. E pluribus unum (De muchas, una)

Para que la traducción sea conocida y reconocida ha de saber innovar dentro de los límites impuestos por ser una traducción. Creemos que el buen crédito, como el de Suzanne Jill Levine, viene ante la subversión, el atrevimiento y la innovación: "When a translation acquires prestige, [...] it is associated with literary innovation [...]" (Tymoczko, 1999b: 34). Desearíamos que *Una sencilla melodía de La Habana* diseminara dudas y despertara diatribas, porque creemos que la traducción debe ser un acto crítico que provoque pensamientos, cuestione decisiones. De ahí nacerían nuevas ideas y análisis sobre el TO, sobre el TM, sobre la creación, sobre la traducción, sobre las culturas, sobre las identidades. Coincidimos con Jill Levine (1991: 3): "A translation should be a critical act, however, creating doubt, posing questions to its reader, recontextualizing the ideology of the original text". Y con Bravo Utrera (2004: 67) en que la traducción es "un *qué dices tú para responderte yo*".

A las opiniones que otros propongan nosotros ofrecemos estas variantes de análisis, de investigación, de traducción, no porque sean las únicas o las mejores, sino porque son las nuestras, los resultados alcanzados tras analizar, investigar y traducir en el contexto en el que nos encontramos. Como en todo caso, "la carga comunicativa de los elementos intertextuales es distinta en diferentes textos y en distintas situaciones comunicativas, así que no puede haber una única solución al problema" (Lvóvskaya, 1997: 50), por lo que las soluciones que aportemos, y en consecuencia el texto definitivo, no es el único posible. Existen otras situaciones comunicativas posibles en las que el traductor sea otro y los objetivos de la traducción otros: –"We assign certain functional values to texts in different contexts, different areas, different social groups, etc." (Robinson en VVAA, 1995: 33)–, con lo que el resultado final sería otro al propuesto en esa ocasión.

El traductor ha dejado de ser aquel que debía copiar pincelada a pincelada, color a color el cuadro de otro; usa otros colores, porque la lengua es otra, y puede atreverse con otras combinaciones. La traducción tiene una determinada función, una intención, porque existen varias posibilidades que elegir: "To say that an action is intentional is to

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

presuppose the existence of free will and choice between at least two possible forms of behaviour" (Nord, 1997: 27).

Esta traducción de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* es una de tantas posibles y deseables. Este TO (como cualquier otro) puede y debería tener tantas traducciones como fuera posible. Cuan rico sería un original del que se hicieran varias traducciones hacia la misma lengua. *A Simple Habana Melody* sería una obra más rica y enriquecedora si de ella se hicieran varias traducciones al español sobre la base de distintas estrategias y funciones: "[…] each successive reading, rewriting, translating of a text enriches and ensures the original's survival anew" (Jill Levine, 1991: 5).

El hecho de que en la traducción se puedan seguir diferentes caminos –"[…] translations must be mobilised in many different ways […]" (Venuti en VVAA[61], 1995: 33)– no sólo redunda en beneficio de este TO, sino también de la traducción y sobre la creación de otros TO:

> We may think that originals can radiate innumerable versions while a translation is one limited version of out of many. […] the translation of one work could have re-creative repercussions on the next translation, and even the next original. The true original could be speculated to be, again, the accumulation of textual material constituted by all the early drafts. (Jill Levine, 1991: 137)

Recordemos que la traducción no sucede en el vacío: "translation does not happen in a vaccum, but in a continuum; it is not an insolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer" (Bassnett y Trivedi, 1999: 2): la traducción no sucede aislada, ni persigue un final único. Es un eslabón más en la creación literaria y, como tal, resulta ser un beneficio cultural que no se concreta en ofrecer solo un producto

[61] Los autores que participaron en este debate fueron Douglas Robinson (University of Mississipi), Mona Baker (University of Middlesex), Lawrence Venuti, Loredana Polezzi (Warwick University), Sue Wright (Aston University), Jeremy Maule (Cambridge University), Christina Schäffner (Aston University), Peter Newmark (University of Surrey), Terry Hale (University of East Anglia), Jean-Pierre Mailhac (University of Salford), Peter Bush (University of Middlesex) y Said Faiq (University of Salford).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

textual: "La traducción deja de ser unidireccional, de la cultura origen a la término, para convertirse en una acción transcultural" (Vidal Claramonte, 1998: 76); "[…] translation is no longer a one-way flow from the source to the target culture, but a two-way transcultural enterprise" (Vieira, 1999: 106).

Si pretendemos que la traducción sea paradigma de la pluralidad cultural, ella misma tiene que encarnar la diversidad. Como afirma Fuentes, en eso consiste la ficción, la creación: "La ficción no es una broma. Es una manifestación de la diversidad cultural, personal y espiritual de la humanidad. No puede manifestar esta diversidad si sólo manifiesta una verdad" (Fuentes, 1993: 211).

Encontramos aquí una ventaja de la traducción respecto al original. La traducción, al poder ofrecer al lector varias perspectivas, le permite conocer más y mejor al TO. El original contará, con total seguridad, con varias versiones: "[…] creativity is not a matter of inspiration but of choices, of decision-making. The original is one of many possible versions." (Jill Levine, 1991: xiii). Esas versiones, pese a ser válidas para la configuración de la historia –"Las movidas que imaginamos mentalmente y luego rechazamos, son parte integral del juego, tanto como las movidas que realmente llevamos a cabo" (Fuentes, 1993: 44-45)–, no están, sin embargo, al alcance del lector.

Cierto es que el traductor no cuenta con la *autoridad* que le otorga ser el autor del TO (su autoridad es otra y no por ello menor); que sus decisiones se podrán poner en duda con más frecuencia: "[…] the choices made in translation are never as secure as those made by the author" (Rabassa, 1989: 7). Reconocemos que "nuestra mirada tienes sus límites" (Carbonell, 1999: 275), que quizás nos encontramos ante un panorama que nuestra vista no puede alcanzar en todos su detalles. Sin embargo, del mismo modo que *A Simple Habana Melody* es una *traducción de traducciones* y que es el resultado de descartar y aceptar muchas variantes posibles: "the original is no longer necessarily the first work but rather the 'sum total of textual material constituted by all the early drafts" (Fitch en Jill Levine, 1991: 131).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Por eso, creemos en la multiplicidad de traducciones. De hecho, más que una postura adoptada es una realidad que no se pude eludir, porque la traducción es una opción personal, y "[…] además de infinita es también relativa, aproximada: lo mejor que hemos podido hacer en un momento dado" (Bravo Utrera, 2004: 67).

La mejor traducción es un camino infinito, un sueño: "The perfect translation may not be nothing short of a utopian dream, […]" (Jin, 2003: ix). Incluso, ante la más cierta de las opciones, siempre se puede dudar: "[…] translators have doubts even when they have the answers" (Jill Levine, 1991: 105). Siempre se pueden ofrecer nuevas posibilidades, siempre se puede dudar: el final nunca se alcanzará:

> This matter of choice in translation always leaves the door open to other possibility. We cannot be sure of ourselves. Translation is a disturbing craft because there is precious little certainty about what we are doing, which makes it so difficult in this age of fervent belief and ideology, this age of greed and screed. […] The translator can never be sure of himself, he must never be. He must always be dissatisfied with he does because ideally, platonically, there is a perfect solution, but he never find it. […] So he must continue to approach, nearer and nearer, as near as he can, […]. (Rabassa, 1989: 12)

He aquí donde reside la riqueza y la grandeza de la traducción. Dudamos, porque queremos ofrecer lo mejor de nosotros mismos y del texto. Para dudar, habrá que pensar y reflexionar, y si pensamos y reflexionamos, existimos (*Cogito, ergo sum*).

4.4.3. Las marcas de identidad en A Simple Habana Melody *y en* Una sencilla melodía de La Habana

Afirma Mayoral Asensio (2000: 67) sobre el estudio de la traducción de las referencias culturales:

> Las diferentes aportaciones se originan en diferentes disciplinas y perspectivas (estructuralismo, estilística diferencial, funcionalismo en traducción, pragmática, estudios comunicativos, cognitivismo, estudios literarios…), lo cual hace muy

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> difícil su integración en una perspectiva global; las diferencias conceptuales y de denominación son muy acusadas aun cuando se estudie el mismo fenómeno. Cuando se consideran las posibles soluciones de traducción –procedimientos expresivos y estrategias de solución– el problema se complica todavía más.

Efectivamente, son muchas las perspectivas desde las que se pueden estudiar los textos con gran carga cultural. A lo cual se añade el hecho, señalado por Franco Aixelá (1996: 56-57), de que en las lenguas todo se produce culturalmente:

> The first problem we face in the study of the cultural aspects of translation is how to devise a suitable tool for our analysis, a notion of 'cultural-specific item' (CSI) that will enable us to define the strictly cultural component as opposed to, say, the linguistic or pragmatic ones. The main difficulty with the definition lies, of course, in the fact that in a language *everything* is culturally produced, beginning with language itself.

Entonces, si existen varios enfoques de estudio y si un ente abierto y flexible como la cultura influye en la evolución de la lengua y viceversa, no es de extrañar que en la literatura especializada en este campo se encuentren distintos términos para designar los elementos analizados y analizables a partir de reflexiones culturológicas y en relación con la traducción.

Franco Aixelá (ibíd.: 57) también llama la atención sobre la excesiva arbitrariedad que supone la ausencia de definiciones de lo que resulta ser una *referencia cultural* o un *término socio-cultural* por parte de los autores, al considerar que su significado se extrae de una especie de intuición colectiva; y su carácter estático, en sintonía con la concepción de que existen CSIs permanentes, ajenos a las especificidades de las culturas involucradas y de la función textual del elemento estudiado. Coincidimos con este autor plenamente, por lo cual hemos repasado distintos términos hasta encontrar aquel con una definición clara y concreta y válido para el contexto específico de la traducción de textos literarios cubanoamericanos: las marcas de identidad (Bravo Utrera, 2004: 160).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Nord (1997: 137), por su parte, propone el término *culturema* para referirse a un fenómeno social propio de una cultura e importante para esa cultura: "A social phenomenon of a culture A that is regarded as relevant by the members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture B, is found to be specific to culture A". Como hemos visto, la identidad cubanoamericana es fruto de la transculturización de lo cubano y de lo estadounidense, con lo cual no cabe que esos fenómenos sean exclusivos de esa identidad.

Newmark (1999: 133 y ss.) utiliza, en cambio, la expresión *palabra cultural* para referirse a términos que representan elementos específicos de una cultura, que se asocian con un lenguaje concreto y que no se pueden traducir literalmente, sino que se han de transferir o de analizar componencialmente. En este caso, hallamos el mismo punto de discordancia que en la propuesta de Nord: en cuanto que biculturales, los textos cubanoamericanos difícilmente pueden contener términos con gran significación cultural y que sólo pueden adscribirse a una única cultura o identidad cultural.

Para el análisis de las traducciones, Mayoral y Muñoz (1997: 143 y ss.) proponen el concepto de *segmento textual.* Los segmentos textuales del TO (los STO) cuya correspondencia con los segmentos textuales del TM (los STT) es parcial, mínima o nula son denominados *segmentos textuales marcados culturalmente*, los cuales "constituyen un apartado muy amplio que recoge diferentes tipos de formas (nombres geográficos, nombres institucionales, conceptos jurídicos y administrativos, unidades de peso y medida, monedas, referencias históricas, folclore, etc.)" (Mayoral y Muñoz, 1997: 144). Nos acercamos a los aspectos culturales que encontramos en los textos cubanoamericanos, en general, y en *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good*, en particular; sin embargo, falta relacionar todos esos elementos contenidos en los textos con las identidades y culturas reales, extratextuales, del autor y de los lectores.

Hemos adoptado el concepto de *marcas de identidad* en el estudio de la especificidad de la identidad cultural cubanoamericana y en el análisis de los rasgos propios de la literatura de Óscar Hijuelos, porque satisface la necesidad de juntar en una

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

misma definición cultura y literatura. Asimismo, en su definición, descubrimos su idoneidad para textos y contextos bilingües y biculturales, y que abarcan aspectos visibles y evidentes, así como otros más sutiles y profundos, lo cual permite que reflejen la escritura de superficie y subyacente de los textos cubanoamericanos.

Las marcas de identidad fueron acuñadas por la académica y traductora Bravo Utrera, y a su definición y explicación recurrimos (2004: 160):

> Utilizo el término *marcas de identidad* para referirme a las marcas socioculturales en la escritura literaria, y las analizo desde la perspectiva psicológica social y antropológica como formas concretas en las que se dibuja un espacio sociopsicológico de pertenencia de cada identidad específica. Las *marcas externas de identidad* son las más evidentes y se concretan con preferencia en el plano léxico. Denominan y describen la geografía, las comidas, la música, bailes, ritos, olores y colores que dan cuerpo a la identidad cultural; las *internas* se localizan en la escritura subyacente, en el tono e infratexto, y signan el idiolecto del autor. Las marcas de identidad tienen mucho que ver con los referentes culturales, pero, a mi juicio, este último concepto no elucida con profundidad la relación ente cultura y escritura subyacente, sobre todo en la creación de escritores bilingües y biculturales. A su vez, las marcas de identidad guardan estrecha relación con el concepto de estructuras cognitivas profundas.

Las marcas de identidad externas en *A Simple Habana Melody* y en *Una sencilla melodía de La Habana* mencionan espacios geográficos, figuras, momentos y hechos históricos, fauna, flora, gastronomía, músicos, escritores, costumbres religiosas, etc. de la cultura cubana, pero también de la cultura española, francesa, italiana y alemana. Así, nos encontramos con la presencia de léxico no sólo en inglés y en español, sino también en francés, italiano y alemán. La proporción cuantitativa y cualitativa de estas lexías no es equiparable a la de los términos en español, pero ello no significa que no colaboren a que el texto origen y el texto meta puedan ser multilingües, y multiculturales.

El autor, en esta ocasión, traspasa las fronteras de lo cubanoamericano, de lo cubano y de lo estadounidense, para ampliar los márgenes del hibridismo. Al tiempo,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

demuestra que lo cubano se vincula en la ficción y en la realidad con gran facilidad y frecuencia con lo extranjero: "[…] to be Cuban is to feel foreign" (Jill Levine, 1991: 172). El traductor, así, ha de prestar atención no sólo al inglés y al español de Hijuelos, sino también a su uso del francés (directamente o con términos en inglés de origen francés), del italiano y del alemán; situación semejante a la que cuenta Nabokov (1966: 97): "The English translator of *Eugene Onegin* would seem to need not only a Russian's knowledge of Russian but also Pushkin's knowledge of French". Esta propiedad del texto, hará que el lector obtenga más de él: se tendrá que involucrar para interiorizar la presencia de otras lenguas y culturas. Tendrá que *traducir* el texto y a sí mismo: "Original and translation would be both multilingual, both requiring the reader's participation as translator" (Levine, 1991: 23).

Asimismo, la gran cantidad de referencias a personajes, hechos y lugares reales pertenecientes a la cultura cubana, española, francesa, italiana y alemana colaboran para otorgar veracidad y credibilidad a la caracterización de los personajes. Como afirma Fuentes (1993: 29), "la novela exagera: añade, extiende, dura y a veces perdura".

En ocasiones, es más importante la coherencia dentro del texto que entre el texto y la realidad: "What they expect in this case is not coherence between the text world and reality but coherence between the elements in the text world" (Nord, 1997: 87). Sin embargo, creemos que la utilización de marcas de identidad que no se correspondan con la realidad obstaculizaría la recepción de los textos como algo propio por la cultura cubana de dentro y de fuera de la Isla (Bravo Utrera, 2004: 147). Es este uno de los motivos por los que no hemos trasladado *errores* del TO al TM. Cuando decimos *errores* nos referimos a que cuando "[…] la palabra abandona el plano de la realidad-real y ocupa el de la realidad-ficción […]" (Bravo Utrera, 2004: 34) a veces lo hace con errores lingüísticos y con inexactitudes culturales.

A Simple Habana Melody: From When the World Was Good, como todas las novelas, puede ser tan "[…] consciente de sí misma que rechaza la ilusión de ser simple reflejo de la realidad" (Fuentes, 1993: 82). Dado que no es una biografía o un relato histórico, sino una novela (como se indica en la portada del TO y TM), no es imperiosa

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

e imperativa la absoluta veracidad de todo lo narrado, mencionado o descrito. De hecho, "la obra de arte añade algo a la realidad que antes no estaba allí, y al hacerlo, forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces, inmediatamente perceptible o material" (Fuentes, 1993: 22). No obstante, Hijuelos menciona realidades que sí estaban allí (aún lo están), que son perceptibles y materiales para la CM, por lo que, creemos que ésta las debe recibir tal y como son y se denominan, aunque ello suponga modificar el TO en inglés, o en español. No debería haber contradicción entre lo que trasmiten el autor y el traductor y lo que entiende el lector, parte final de ese proceso de comunicación intercultural que es la traducción, lo cual nos hace ver que "[…] se necesita a la vez partir del pretexto o/y del postexto, puesto que las partes de un todo no funcionan por separado" (Lvóvskaya, 1997: 21).

En el TO, en realidad, las marcas de identidad se observaban desde una perspectiva ética, es decir, se habían "resituado (trasladado, *traducido*) a una cultura diferente con un conjunto diferente de valores" (Carbonell, 1997: 32), por lo que las desviaciones podían pasar desapercibidos para el lector (y para el editor). Con la traducción de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* y la creación de *Una sencilla melodía de La Habana,* las marcas de identidad se sitúan en una perspectiva émica, es decir, los elementos culturales se sitúan en su contexto original (Carbonell, ibíd.)

Estas desviaciones, que observaremos al analizar las marcas de identidad y su traducción, pueden deberse precisamente a ese desplazamiento existente respecto a la cultura en la que se creó el texto y en la que se sitúa la narración. Al escribir sobre Cuba desde EEUU y al haber tenido lugar un proceso de transculturización, es lógico que la cultura y la lengua se desplacen, incluso que se reemplacen. Al fin y al cabo, en verdad, los encuentros y desencuentros culturales dan lugar a nuevas culturas que no tienen porqué (no pueden) ser idénticas a los factores que las produjeron: "Culture is the product of a series of displacements and errors" (Jill Levine, 1991: 152).

Sin embargo, las características concretas de esta obra nos hacen desestimar como válida la conservación de esos deslices en el TM. No se sitúa en el ámbito de la cultura

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

desplazada, no describe cómo la cultura cubana ha debido adaptarse, instalarse y desarrollarse en un espacio diferente al suyo; no es cubanoamericana. Cierto que también trata lo cubano fuera de la Isla, en Europa, pero el exilio del protagonista es *voluntario* y temporal, no lo obliga a transculturizarse. De haberse escrito sobre lo cubanoamericano, sí podríamos mantener los *errores*, porque serían una marca propia de esa identidad que ha tenido que cambiar, adaptarse, para *sobrevivir*. Por lo tanto, se confirma "el significado cambia porque cambian los contextos" (Vidal Claramonte, 1998: 61).

Además, la realidad objetiva y los valores de verdad nos importan, ya que cuanto más se muestren y demuestren en el texto, más posible será el reencuentro de identidades y de la cultura cubana. Aquí no hablamos de lenguas, sino de culturas, mejor dicho, de una cultura expresada en dos lenguas, en dos discursos en lenguas distintas. La diferencia de palabras es evidente por la diferencia de lenguas, lo que no es lógico es la diferencia de marcas de identidad, porque la cultura es una. Lo cubano (la cultura cubana fuera y dentro de la isla) es una marca de identidad interna constante que no es "un espacio imaginario construido por la ideología, por el conjunto de valores y normas culturales de Occidente: una 'geografía imaginaria' donde lo oriental es 'orientalizado', representado tal como se asume que debería ser, en lugar de cómo realmente es" (Carbonell, 1997: 73).

Sería más fácil no involucrarse en esos cambios: "[…] leaving the original words is just more economical, […]" (Venuti en VVAA, 1995: 37); y, en una rápida consideración, quizás, también sería más ético, más humilde: "El traductor también habrá de ser humilde (para no pretender corregir al propio autor) y a la vez desconfiado (hay que cotejar todos y cada uno de los términos dudosos" (Vidal Claramonte, 1995: 18). Sin embargo, no pretendemos corregir a Hijuelos, ni dudar de su identidad cultural híbrida, pero, a la hora de elegir la mejor opción para describir lo que dice y lo que quiere decir, si observamos que lo que él ha elegido para el TO se opondría a sus intenciones, creemos que es nuestro deber ético decantarnos por nuestra variante: con ello, en realidad, lo estamos ayudando a conseguir sus objetivos. No nos imponemos u oponemos a él: nos ponemos a su servicio.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

A priori no se puede saber con certeza cuál será la influencia social y cultural de un texto, pero creemos que si se mantienen esas inexactitudes, hay gran probabilidad de que el deseo y la intención de reencuentro y regreso no fructifiquen. Como afirma Robinson (1997: 111), la extranjerización puede producir rechazo en el lector meta respecto al autor y la cultura origen:

> Many readers associate the strategic awkwardness of a foreignized text with the authoritarian discourse of textbooks, legalese, etc. –so that it seems more 'colonizing' than certain playfully liberating assimilative translations. For other readers the quaintness of 'foreignized' texts [...] makes their authors, and the source culture in general, seem childish, backward, primitive, precisely the reaction foreignism is supposed to counteract. It seems impossibly reductive to assume that all assimilative translations will have a single type of negative effect on all readers, and that all foreignizing translations will have a single type of positive effects on all readers.

Por otra parte, no correguir esas desviaciones implicaría perpetuar la imagen que conviene al colonizador, porque establecería una distancia entre el autor del TO y el lector del TM que el primero no pretendía y que se podría basar en premisas falsas, como la superioridad o falta de preocupación del autor hacia la cultura meta, la representada en el texto. Rompería esa línea de reconciliación que mediante la traducción hace que la cultura de partida se reencuentre consigo misma. Situaría como colonizador (o ignorante) a un individuo (el autor) que, en realidad, es resultado de la emigración y el hibridismo cultural.

No hay que perder de vista que lo importante no son las palabras, sino los sentidos. Las palabras no son sino metáforas de objetos o de otras palabras –"A word is nothing but a metaphor for an object or, in some cases, for another word" (Rabassa, 1989: 1)–, por lo que hemos de trascender y concentrarnos en su valor sígnico de representar espacios psicosociológicos a los que pertenecer, que son reales y que se expresan con unas determinadas metáforas (palabras) que ya existen.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En nuestra opinión, es razonado prescindir de las aclaraciones del significado de los términos o expresiones en español en el TO, porque el lector en español no las necesita. Por ejemplo encontramos: "(of *"El Gordo y el Flaco"*, "The Fat One and The Skinny One")" (6[62]); "*santos*–statues of saints–" (51); "a *pañuelo*" (or "handkerchief") (111); o la traducción al inglés de versos de *Rosas Puras,* ""¿Puedo señorita?" ("Can I, miss?") … "¿Dime, puedo?" ("Tell me, can I?") … "¿Comprar estas flores de amor?" ("Can I buy those flowers of love?")" (151).

Nos referimos a las explicaciones lingüísticas, a las traducciones, no a todas las explicaciones. Recordemos que "[…] el traductor literario es ante todo un *hacedor* de cultura ocupado siempre en transferir realidades-ficciones de un contexto o sistema cultural a otro". (Bravo Utrera, 2004: 31). Aquí esas realidades-ficciones (las marcas de identidad externas) se encuentran muy cercanas al lector cubano y no a distancias insalvables del lector en español en general, por lo cual no son necesarias algunas de las explicaciones culturales que el autor ha incluido en el TO para el receptor cubano. En cambio, el lector de otras culturas en español puede no saber qué era "la porra" (186) o el "Grupo Minorista" (125) o cómo murió José Martí: "(he had died riding a white horse during a charge against the Spanish in 1895)" (191).

La proximidad entre las culturas implicadas en la comunicación nos ha hecho prescindir de las notas del traductor para explicar lo que el autor no explica. Se convertirían en "*instrumentos ideológicos,* puesto que subrayan la distancia entre las culturas y confieren al traductor la potestad de 'guía', de cicerone cultural que 'explica', desde el raciocinio y el sentido común, una cultura ajena y sus aspectos ocultos" (Carbonell, 1999: 261-262). Esa distancia no existe, o, al menos, no es en absoluto insalvable. Es más, la cercanía entre el TM y gran parte de la CM roza la identificación absoluta, por lo cual el traductor, en este caso, no necesita de las notas para guiar o explicar. Compartimos la idea de que serían instrumentos ideológicos negativos: el

[62] Aquí y en adelante, los números en paréntesis remitirán a la página de *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* de Óscar Hijuelos (2002). Cuando el número se encuentre en negrita remitirá a la traducción propuesta (*Una sencilla melodía de La Habana. El mundo era entonces otro*) entregada en volumen aparte.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

traductor demostraría no conocer la cultura meta ni las relaciones culturales involucradas en el proceso de traducción. Es natural que el lector no cubano pueda desconocer algunos elementos del texto, pero éstos ya son explicados por el autor en una medida que, a la vez, no resulta redundante para el lector cubano; y cuando no lo son, hay que recordar que la literatura tiene la potestad (y el deber) de despertar la curiosidad intelectual del lector, de provocar que él se acerque al texto, a las culturas, al mundo que describe el autor.

No nos encontramos, entonces, en la situación mencionada por Tymoczko (1999b: 23) en la que el traductor ha de preocuparse por modificar y adaptar el TO para ofrecer más información al lector meta, con lo cual se crearía un TM de mayor extensión que el TO:

> [...] the translator must decide how to handle features of the source culture (e.g. objects, customs, historical and literary allusions) that are unfamiliar to the receiving audience, adapting and modifying the source text in the process, if only through the process of explanation. Still other differences have to do with information load: in trying to adapt the multiple layers of information in a text to a new reception environment, a translator will almost inevitably produce a longer text.

La única posible función de las notas del traductor sería hacer saber que Hijuelos ha utilizado palabras y expresiones en español en el TO, para que así el lector del TM sea consciente de la biculturalidad del TO y de su autor. Dado que el texto es bicultural no sólo por esa inclusión del español en el TO no creemos oportuno señalar todas y cada una de las veces que esta lengua apareció en *A Simple Habana Melody*.

Recordemos que, en este caso, el otro no es alguien lejano, no se trata de que "el llamado occidente pueda traducir la *otredad*, reducir por completo sus funciones ajenas a familiares" (Carbonell, 1999: 264). Traducir no consiste en transformar lo desconocido para que sea comprensible y comprendido; traducir es acercar el otro al uno, y este otro (el cubanoamericano) posee partes fundamentales de este uno (el cubano). Es continuar un diálogo familiar interrumpido por la distancia geográfica y la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

diversidad de lenguas: "el texto extranjero activa un componente latente en la cultura de destino y se le interpreta como una continuación orgánica o rehabilitación de la cultura familiar" (Carbonell, 1999: 269).

Ese componente latente son las marcas de identidad internas, que también se expresan mediante la lengua, pues está no sólo representa elementos concretos y reales, sino también "estructuras cognitivas más profundas y complejas" (Bravo Utrera, 2004: 137). Si las marcas de identidad externas se enuncian en inglés y en español, sobre todo, las internas se localizan en el infratexto, es decir, en:

> [...] aquello que subyace elíptico e indescifrable en una lengua superficial, atrae al lector más avezado y lo atrapa en la recreación en inglés de algo que es conocido por todos los cubanos, y que, sin duda, forma parte de vivencias generales, vivencias que el escritor comparte con sus lectores. (Bravo Utrera, 2004: 141)

Sin duda, "estos aspectos generales, comunes, de la profundad realidad secreta conforman el *tono cubano* de las novelas de Óscar Hijuelos" (ibíd.). La polifonía no está tan presente en esta obra respecto a las demás del autor, porque es la voz de Israel Levis la que se oye, pero sus monólogos interiores y la mención a consideraciones de otros personajes hacen que la polifonía también se pueda considerar como un elemento estructural importante que "ayuda a lograr un cierto tipo de tono reflexivo, profundo y, también, eminentemente emocional" (Bravo Utrera, 2004: 142). Ambos, tono y polifonía, "pertenecen al campo de infratexto" (ibíd.), pero señalan la gran vinculación del texto con lo cubano.

4.4.3.1. Las marcas de identidad cubanas y su traducción

Son muchas y variadas las palabras y expresiones que aparecen en español en el TO. No todas se refieren a marcas de identidad, cubanas o no –por ejemplo, "*caramelos*[63]" (19), "*pantalones*" (27), "fiestas" (87), "*sonrisa*" (325)–, pero todas son marcas externas de

[63] Los ejemplos se reproducen con cursiva o no de acuerdo a como se presenten en el TO o en el TM.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

una identidad que se puede expresar en dos lenguas. Estas lexías no suponen problema alguno de traducción, puesto que se encuentran en la lengua a la que se traduce el TM.

El problema aparece cuando, como ya mencionamos, se reproducen con errores ortográficos e inexactitudes culturales. Como hemos defendido, en el TM hemos optado por *devolver* esos desplazamientos al español de Cuba y la cultura cubana. En el TO incluyen fallos ortográficos y gramaticales "Téatro" (6, 29, 30, 63, 93, 100, 105, 129, 238, 303), "Uníon" (124) "emborachado" (269); "Nuestra Señora de Monserrate" (331), "Las Excepciones" (334), "Hospital de San Lazaro" (54); "Dios te has dado un gran talento" (62), ¡Para la patria y Dios!" (57), "La rosa dura siempre se dura, […]" (128). En todos estos casos, en el TM se han seguido las normas y usos propios del español.

En nuestro esfuerzo para que exista coherencia lingüística y cultural en el TM, el mayor reto es hacer que los personajes se expresen en habanero. En realidad, nuestra tarea es *recuperar* esta variante del español, hacer que los personajes hablen tal y como lo hubiesen hecho de no haber sido creados por un cubanoamericano que mayoritariamente se vale del inglés, aunque sea un inglés híbrido. Por ejemplo, la traducción de *medical school* (24) por *Escuela de Medicina* (**33**), aunque en apariencia pueda tratarse de una traducción literal, es, en realidad, una marca de identidad que responde al uso cubano; en Cuba, se denomina *Escuela de Medicina* a lo que en España se llama *Facultad de Medicina*, y, dado que en el texto se refiere al centro de la Universidad de La Habana en el que estudia el sobrino del protagonista, hemos optado por la variante cubana.

Durante la narración, el protagonista, o su padre, se desplazan al interior de la Isla, lo que podría simbolizar un viaje interior en busca de las raíces; esas ocasiones, sirven para introducir en el texto numerosas marcas de identidad externas de la fauna y la flora cubana, que hemos traducido de acuerdo con los términos cubanos. Es el caso, por ejemplo de "royal palms" (34) por "palmas reales" (**40**) o de "redwings" (35) por "coroneles" (**40**). En determinado momento de la narración, el autor se refiere a dos plantas por el supuesto nombre común en español y por el nombre científico: "[...] yayajabica trees ("*Suriana maritima*", [...]) and majagua (*Hibiscus tilaceus*) [...]" (35).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En el segundo caso no se plantea ninguna dificultad pero sí en el primero: el término utilizado en Cuba es, en realidad, "jayajabico" y el término científico que le corresponde no es el mencionado, que pertenece a la cuabilla. Sobre la base de que esta también se da en Cuba y a la significación en el texto del término latino, se ha optado por utilizar "cuabilla" (**40**) y mantener el nombre científico en vez de mantener el término incorrecto y variar el nombre científico.

La traducción no supone pérdida o traición, al contrario, es una ganancia y un *re-conocimiento*. Así, hemos utilizado expresiones habaneras como "sean buena gente" (**23**), "tú sabes" (**28**, **30**), "mi'jo" (**34**, **71**, **129**, **130**, **154**) o "chico" (**24**, **28**, **168**, **178**) para hacer hablar a los personajes. Valga decir que el español cubano no se ciñe sólo a la voz de los personajes, sino a toda la narración, pues en todo el texto la cultura cubana es la predominante, la que reivindica su espacio postcolonial y la que sirve de nexo entre diferentes identidades extra e intratextuales. Así, se han elegido variantes cubanas para hablar de campos semánticos tan diversos como los siguientes:

- la casa: "cuartos" (**34**, **35**, **38**, **90**), "piso" (**42**, **56**, **66**);
- las costumbres: "tomar un trago" (**97**, **117**, **226**, **250**), "almorzar" (**38**, **236**), "fumarse un tabaco" (**250**), "dar brazadas" (**236**);
- las comidas: "papas" (**142**, **166**, **170**, **205**), "plátanos fritos" (**52**), "cake" (**247**);
- los medios de transporte: "autos" (**24, 41, 64**), "ómnibus" (**244**);
- las medidas: "onzas" (**230**);
- los espacios naturales: "loma" (**230**), "ingenio azucarero" (**252, 253**), "campos de caña" (252), "plantaciones de tabaco" (**252**).

Elementos todo ellos que, al fin y al cabo, son denominaciones propias de la cultura cubana. No obstante, el español habanero en esta obra no se documenta sólo a través del léxico, sino también respetando variantes diastráticas y diacrónicas.

En el diálogo entre la madre de Pilar y Israel Levis (323, y **243 y 244**), se produce un primer encuentro entre miembros de clases sociales diferentes. En inglés, el respeto

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

de la mujer ante el músico se señala con el nombramiento del compositor como "Maestro"; la superioridad de él queda señalada con un trato hosco (aunque es cierto que debido, más que nada, a su situación anímica) con expresiones como "What do you want from me?" (323) o "Now leave me alone, and come back tomorrow at four" (323). En español, existe una forma de tratamiento formal, "usted", que se adapta a esta situación. La dificultad estriba en que el autor del TO, al final de la conversación, introduce una oración en español en la que mujer tutea al profesor – "*Eres un santo*" ("You're a saint") (323)–, lo que no se correspondería con el uso diastrático en español, razón por la cual, en el TM, hemos reemplazado esta forma informal por la de cortesía: "*Es un santo*" (**244**).

En la línea de que la traducción de la novela sea coherente con la historia y su momento se debe elegir variantes que hoy han caído en desuso, pero que, en el momento en el que se sitúa la trama, no lo eran, como "diario" (**94**, **123**, **233**, **253**). Asimismo, se puede dar la situación de que lo extemporáneo no sea el uso lingüístico, sino la propia marca de identidad –por ejemplo, "corbatas guarabeadas" (**249**) y "vestidos con muchas sayas" (**249**)–, en cuyo caso preferimos, por las razones expuestas, la variante sincrónica con el momento en el que se sitúa la narración.

Como ya argumentamos, es importante para la coherencia entre texto y realidad y para el reencuentro de identidades que las marcas léxicas se refieran con corrección a las marcas de identidad externas reales. Por ello, hemos sustituido incluso términos y referentes que en el TO aparecen en español por la variante real o por la propia de la cultura cubana, Por ejemplo, el nombre de los músicos a los que se refiere Hijuelos son, en realidad, Manuel Saumel (**54**) y Armando Oréfiche (**164**), y no Manuel Sammuels (55), ni Armando Orifiche (211), respectivamente; la ciudad en la que vive Manny es Regla (**150**), y no La Regla (191); el indio del que procede el nombre de La Habana es Habaguanex (**54**), y no Habaquanex (55); quien cargaría las maletas en el muelles sería un porteador (**29**), no un *portero* (17), del mismo modo que quien se presentaría para recibir a Levis sería un funcionario (**53**) y no un *oficial* (18).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

"Las marcas de identidad transcienden el interlingüismo y únicamente encuentran su expresión plena cuando alcanzan a formar parte armónica del tono e infratexto" (Bravo Utrera, 2004: 174), por eso es necesario que se adecuen a la realidad. El infratexto está marcado por el tono cubano y las polifonías que recurren a Cuba, a su cultura, a su música, a su historia, al vestir y a las fisonomías de los cubanos.

Los protagonistas están en relación directa con la historia de Cuba y la vida en ella, hasta el punto de que Israel es músico por ser cubano: "That he became a componer was the natural outcome of his love for music and his own patriotic feelings about Cuba" (106) y de que su estado de ánimo va en paralelo a la situación política en la Isla: "For someone like Levis, the son of a doctor, who came of age with the dawn of the republic, whose youth was spent in the company of men ever impassioned by the notion of true liberty, the current situation was a thorn in this idealistic, more serious side". (125). El padre de Israel acoge tertulias en su casa en las que se defiende la independencia cubana: "Leocadio was a patriot and deeply believed in the cause of Cuban independence from Spain, […]. During these salons, in the course of his toasts, it happened that Doctor Leocadio Levis always acknowleged his tow masters: "¡Para la patria y Dios!" (56, 57). Manny Cortez es miembro de la resistencia a la dictadura de Gerardo Machado. La madre del protagonista lo colma con comida cubana (52). En sus practices y creencias religiosas, Israel es muestra del sincretismo religioso cubano:

> Not he had only a fondness for priests and Picus people, but had come to admire those local practioners of "sympathetic magic" and spells who were know as *santeros*. As a matter of nocturnal habit, he liked to roam various neighbourhoods in the city of Habana and its outskirts in the countryside, observing the rituals of the various cults–of Santería, Abacúa, Mayombé–wherein animals were sacrificed, feathers and bones and seashells were strewn over the ground, drums were beaten, and dancers, chanting and circling bonfires, communed with their African gods. […]
>
> Nearly medieval in his Catholic beliefs, Levis was convinced that Heaven, Purgatory and Hell may well have existed […]. (72-73)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Ama y trata a su madre como deben hacerlo los cubanos: "[…] he was one of those Cubans whose greatest love was for his pious mother" (76); "Israel, long a creature of habit, accustomed to their weekly outings to church and dedicated to her well-being, like a good Cuban son, […]" (88). Se viste y comporta como un caballero cubano (lo es):

> That was a time when he used to walk the streets of Habana, in this cane, flan-top, black-brim hat, as if he were the mayor of the city, greeting the actresses, singers, fellow composers and musicians in his life, and stopping off here and there to savor a cup of coffee or a brandy. He would wear a white linen suit, suspenders, a crisp (if bewilderedly stretched) stiff-collar cotton shirt and a crimson bowtie, and though he would stand out in any crowd, given his stature, he seemed very much a more or less typical Cuban gentleman. (110)

No cabe duda de que "el tono y el infratexto (entendidos como plasmación estética de estructuras cognitivas profundas) son, sin discusión, cubanos, y en ellos se reconocen los cubanos por el hecho de compartir un mismo supraespacio de identidad" (Bravo Utrera, 2004: 169).

El primer contacto con el tono que el autor nos quiere expresar se encuentra en el título. Al incluir términos como *melody, Habana* y *From,* el título señala el tema (la música), el lugar (La Habana) y el tiempo (entonces, antes) que caracterizan la obra: "The title indeed […] pulls us in 'several directions at once'" (Kerr en Jill Levine, 1991: 33). Sin embargo, la narración nos ayuda a posteriori a reinterpretar el título: "Titles help us to read, but are also read through their texts" (Kerr, en Jill Levine, 1991 18); "[…] titles guide us but are also interpreted through the reading of texts" (Jill Levine, 1991: 33); no es de extrañar, como afirma Jill Levine, que los títulos sean lo último en decidirse: "Titles are often the last to fall into place in the process of composing a book. When the book is finished –or when the writer has completed his reading– is perhaps when it can finally be represented by its title" (Jill Levine, 1991: 28). Tras leer el texto por completo es cuando se confirma que el título expresa con total claridad el tono de Hijuelos de nostalgia y evocación de un mundo pasado y que él no pudo vivir presente en toda la obra. Esta importancia del título es una marca de identidad que relaciona el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

texto con la literatura cubana, lo cual se demuestra por el hecho de que nuestras reflexiones se apoyen en las ideas citadas de Jill Levine, quien realizó tales afirmaciones al estudiar y analizar sus traducciones de escritores cubanos de tal renombre como Guillermo Cabrera Infante o Severo Sarduy.

Encontramos otro vínculo con la literatura cubana en una de las principales marcas de identidad externas e internas, la música. Vieira (1999: 110) defiende la postura de Haroldo de Campos de que el traductor para su transcreación debe prescindir de las formas del TO y buscar en la tradición de recepción: "To transcreate is not to try to reproduce the original's form understood as a sound pattern, but to appropriate the translator's contemporaries best poetry, to use the local existing tradition". Sin embargo, he aquí que el traductor encuentra que en el TO está presente un recurso literario tradicional en la literatura meta: la aliteración. No es este el único recurso fónico del texto y, aunque estos recursos no siempre se han podido conservar en el mismo sintagma o párrafo que en el TO por las diferencias de significantes entre uno y otro idioma, desigualdad que se ha compensado en otros lugares de la narración, todo ello tratando de que el sentido musical no se afectase. Estos son algunos ejemplos:

- La aliteración: "[…] consideraba cerrado el cuaderno de las curiosidades carnales […]" (**236**); "[…] el compositor se sentaba, vestido, en una mesa, a la sombra de una sombrilla a ver a su sobrino […]" (**236**); "[…], mientras se preparaba para pasar las páginas de su partitura" (**237**).
- La onomatopeya: "risas rapsódicas" (**36**), "versión vibrante" (**41**), "[...] el traqueteo de los brazaletes y el tintineo de las cadenitas [...]" (**240**), "[...] chirrían como cigarras [...]" (**251**).
- La rima: "inamovibles e inmutables" (**35**); "[...] su liberación era una distracción más que una misión vital [...]" (**233**); "[...] al escuchar las campanas nocturnas resonar y las estrellas del ocaso estallar [...]" (**250**); "[...] el encanto de ese contento [...]" (**253**).
- La anáfora: "¿Cómo era que había sobrevivido a sus hermanos? ¿Cómo era que había sobrevivido a tantos otros en Europa?" (**39**); "Nunca sabría

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

lo que iba a suceder con la carrera de esta muchacha, nunca sabría que un día sería concertista y profesora bajo el nombre de Pilar Solar [...]" (**247**).

- El asíndeton: "[...] la señal de la Santa Cruz, la seguridad de Dios a su alrededor, una fe omnipotente en el aire..." (**25**); "[...] la pérdida de tensión muscular, un pinchazo nervioso, la falta de fuerza lo desesperaban" (**232**); "Escuchaba con atención, cerraba los ojos, asentía con la cabeza, mantenía el ritmo con el bastón" (**248**).
- El polisíndeton: "[...] ni un tango ni un bolero ni una ópera lírica ni otra zarzuela ni tan siquiera una sencilla melodía habanera [...]" (**33**); "[...] aromas de pollo asado y costillas de cordero y papas llenas de grasa [...]" (**230**); "[...] podría ver grandes pilas de heno hermosas y redondas como pechos y silos de grano tan fálicamente magníficos y el horizonte de colinas y valles y prados tan bellos como las caderas de una mujer y la luz del sol extendida como el mercurio por una tierra color berenjena" (**252**).
- La anadiplosis: "*¿Tú sabes eso, sí?* –Sí, tío" (**237**); "[...] te veré de nuevo, pronto, ¿sí? –Sí, tío" (**237**).
- La epanadiplosis: "[...] su pequeño secreto que no era secreto pequeño" (**32**); "[...] el secreto de todos los secretos [...]" (**234**); "Alegría de todas las alegrías, [...]" (**249**).

La música aparece en el TO como marca de identidad externa (instrumentos, bailes, nombres de músicos, títulos de obras: todos ellos reales) e interna (los recursos fónicos ya comentados), al ser paradigma de lo cubano. Debido a su condición de característica ideoestética del texto, a su importancia cultural en la CM y a su valor en la vida el protagonista, nuestra intención es que en el TM la música conserve su destacada significación.

Los bailes e instrumentos en el TO aparecen en inglés con o sin cursiva y en español con o sin cursiva: "habaneras" (7), "sarabands" (7), "*danzones*" (15), "drums and gourds" (30), "*bells*" (30). Ello no tendría que suponer ninguna dificultad para la traducción en cuanto que se traducen o se dejan en español con o sin cursiva de acuerdo con el TO. El problema surge, de nuevo, cuando se ha introducido un término en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

español y cursiva incorrectamente; tal es el caso de *"tumbadores"* (30) y *"guiros"* (30). Dado que son instrumentos típicos de Cuba no cabe mantenerlos así en el TM: de hacerlo, se produciría una incoherencia cultural entre TM y CM, lo que intentamos evitar en todo momento, por lo que hemos utilizado *"tumbadoras"* (**37**) y *"güiros"* (**37**).

No cabe duda de que La Habana es otra marca de identidad de gran significación. La capital de Cuba es mucho más que el hogar del protagonista ("Habana was his universe" (88)), a donde regresa para pasar sus últimos años de vida ("Besides, he believed, simply, that he was returning to Cuba to die in what peace he could find" (15): *"This is where I will spend the rest of my days"* (25)), un componente emocional que se puede echar de menos como si de un amigo o familiar se tratase ("I miss my children, and Habana. I can't wait until I get home" (9)); y, al mismo tiempo, es un elemento con el cual el autor decide reivindicar en el TO su identidad híbrida: la nombra como "Habana", salvo cuando aparece según la lengua del término en el que se incluye –*Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana* (326) y *Havana Journal* (326). No es *Havana* como dirían en los EEUU, ni *La Habana* como en Cuba. No puede decantarse por una de las variantes establecidas, porque si opta por la primera, estaría imponiendo la opción de la cultura dominante, estaría olvidando su pasado; si lo hiciera por la segunda, negaría la influencia americana en su identidad (Fidalgo, 2004).

Para la traducción, encontramos tres posibilidades con distintas implicaciones culturales (ibíd.):

1) *Havana*. De este modo se introduce la vertiente americana de la identidad bicultural en la variante cubana del texto y de la identidad. Creemos que produciría extrañamiento, dado que no sería lógico utilizar un término inglés en un texto en español para hablar de una ciudad cuyo nombre original es en español. Culturalmente, supondría la opción de la potencia dominante en la colonia, es decir, obtendría un efecto contrario al pretendido por la literatura y traducción postcolonial.

2) *Habana*. La opción híbrida del TO; sin embargo, en el TM no poseería el mismo valor. El lector cubano o hispano no necesita que los cubanoamericanos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

reivindiquen ante ellos su hibridez: ya la conocen. Esta variante dejaría entender que se comienza a olvidar a La Habana, con todo lo que ella significa para los cubanos y los cubanoamericanos; el siguiente paso sería cambiar la "b" por la "v" y entonces no quedaría nada cubano en esa identidad híbrida.

3) *La Habana.* El texto está en español (pretende estarlo en habanero), el protagonista es de La Habana, se intenta que el lector se reconozca en el TM, que no lo sienta como lejano, extraño o incoherente: estas son las razones que hacen de *La Habana* la variante elegida.

4.4.3.2. Otras marcas de identidad no cubanas y su traducción

Algunas marcas de identidad externas en español y en inglés se refieren a la cultura española. Se refieren a lugares: Santiago de Compostela (49), Vigo, Galicia, las Islas Canarias, Cádiz (52) Madrid (202), Barcelona (202), Sevilla (202), San Sebastian (202); personajes relacionados con la historia: King Alfonso XIII and Queen Victoria Eugénie (327); o el arte: Dalí (213), Lorca (169, 213), Picasso (213), Segovia (327); o hechos históricos: Civil War of 1936-39, Fascist government of Franco (14), "the inquisitions of Isabella" (49), "the Loyalist cause" (10).

Vienen introducidas por la estancia del protagonista en un hospital de Madrid antes de regresar a Cuba, por la relación con su asistente Antonio del Solar, de Galicia, por ser un compositor de zarzuelas, género de música de origen español, pero, sobre todo, porque creemos que Hijuelos interioriza y exterioriza lo español "como resultado de la emigración española a la Isla" (Bravo Utrera, 2004: 143) y por "la influencia de la metrópolis española desde la conquista y especialmente durante los siglos XVIII y XIX" (ibíd.: 136). Nos es de extrañar que se mencione a asturianos y gallegos y al Centro Gallego de La Habana (29, 157, 326), pues de Galicia y Asturias partió el gran grueso de los emigrantes españoles hacia Cuba y ese centro fue un importante núcleo de actividad social y cultural en La Habana.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Prueba de cómo Hijuelos asume y expresa lo español es que justifica el nombre del protagonista por la costumbre española de poner nombres con gran renombre religioso o histórico a los hijos:

> All that the young Levis knew was that he had been given his first name, Israel, after a great-unclu who had been a doctor in Spain, a country where, after all, Isaiahs and Isaacs and Macedonios and Anibals were appropieted for the weight ad colorful grandeur they gave to a person. (49)

También argumenta que puede ser un católico con nombre judío por el pasado sincrético de España: "[…] what Spaniard did not have a descendant [sic] somewhere with Jewish or Arab blood?" (50). Otra muestra de cómo lo español se ha apoderado incluso de la lengua inglesa es el uso en inglés de "Civil War of 1936-39" (13). Para un ciudadano inglés, "civil war" se refiere al conflicto entre el rey Carlos I y los parlamentarios, que tuvo lugar entre 1642 y 1649. Para un estadounidense se refiere a la contienda entre 1861 y 1865 que enfrentó a los estados del Norte y los del Sur y que también se conoce como la guerra de Secesión. Ambos, para señalar el conflicto español utilizan los términos *"Spanish Civil War"* o *"Spanish War"*, por lo que al utilizar *"Civil War of 1936-39"* (13) ha utilizado la traducción literal del término del español y añadido la fecha para señalar que se trata de la guerra española (aunque en contexto lo aclara).

Cuando encontramos desviaciones respecto a la realidad, optamos por la variante *real,* en consonancia con la estrategia seguida para las marcas de identidad cubanas. Es el caso de "El palacio de las Zarzuelas" (sn). Hemos manifestado que la traducción de las marcas de identidad se llevaría a cabo de forma que no hubieses incoherencias lingüísticas y culturales entre el texto y la cultura principal del texto; ello no significa que sí pueda haberlas entre el texto y las otras culturas explicitadas en la novela, por lo tanto en el TM hemos subsanado dicho desliz por tratarse de una marca de identidad existente y con importantes connotaciones para el lector español, uno de los posibles receptores del TM.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Existe un caso en el que hemos preferido la variante cubana en vez de la española, a pesar de tratarse de una marca de identidad española. Nos referimos a Pablo Casals (11), violonchelista catalán, que en nuestro país es conocido como Pau Casals. Sin embargo, más allá de nuestras fronteras se le reconoce por su nombre en español, Pablo. La proporción de lectores potenciales del TM de España posiblemente fuera menor que la de otras áreas de habla hispana; y, además, la cultura cubana y el español de Cuba predominan y *dominan* al resto de variantes diatópicas, por lo que creemos que es más oportuno no decantarnos por el nombre de pila por el que se conoce en España, sino por el internacional.

Es de destacar el papel que desempeñan las marcas de identidad no cubanas y que no se presentan en español o e inglés. El emigrante es Israel Levis, "se ve sometido a la interacción de lo dejado atrás y lo adquirido en la emigración" (Bravo Utrera, 2004: 134). Es un personaje ficticio, pero inspirado en un músico real, quien no fue el único en abandonar Cuba por Europa en la primera mitad del siglo XX[64]. Es esta una de "las formas con que el autor elige sorprender" (Tim Parks, 1994, en Bravo Utrera, 2004: 35), y manifestar el hibridismo propio de lo cubano y de lo cubanoamericano en su relación con otras culturas y lenguas.

La presencia del francés en el texto se justifica por la larga estancia del protagonista en Francia y se refleja en un gran número de lexías ya integradas en el inglés, pero de origen francés: "grandeur" (7, 49, 114); "chandelier" (37, 60, 303); "affaire" (63, 86, 116, 226); "suite" (208, 225, 264); "repertoire" (13, 55, 107, 180, 199, 272); "routine" (252, 273, 278); "née" (329), etc. El hecho de que en inglés existan otros términos más frecuentes que el autor podría haber utilizado en vez de esos préstamos, nos indica que Hijuelos quería que su obra tuviera esa impronta literaria y cultural; nos referimos, por ejemplo a casos como los siguientes: "bouquet" (71, 95, 179, 220, 283) en vez de *bunch;* "maladies" (12) en vez de *illness;* "œuvre" (130) en vez de *work.* Estas elecciones determinan la atmósfera literaria que el autor quiere que

[64] Gil (1995) escribe sobre la emigración (pergrinaje, en sus palabras) de pintores cubanos a Francia a principios del siglo XX.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

esté presente a lo largo de todo el relato; son marcas que influyen en el infratexto y en el tono multilingüístico del relato.

Los términos en francés o de origen francés también son un recurso fónico con el que se contribuye a la musicalidad característica del texto, mediante la repetición de determinados morfemas característicos de la lengua francesa. Nos referimos, por ejemplo, a las siguientes terminaciones:

- -age: "salvage" (8), "entourage" (22), "visage" (32), "passage" (47), "homage" (122), "passage" (71), "carriage" (73), "personages" (235), "montages" (253), "baggage" (262);
- -able: "affable" (10), "amiable" (58), "agreeable" (64, 83), "amaneble" (76), "amicable" (167, 272);
- -ance o -ence: "romance" (8), "entrance" (10), "reverence" (18), "finances" (32), "obeisance" (132), "entrance" (185), "séances" (241, 282) ;
- -ant o -ent: "gallant" (7), "attendant" (15), "infant" (s) (15, 40, 49, 86), "redolent" (22), "adornments" (39), "bemusement (41), "enchantement" (53, 165, 302), "pendant" (57), "disillusionment" (67), "buoyant" (99), "contentment" (174) ;
- -ette: "luncheonette" (67), "silhouette" (92), "palette" (181), "roulette" (216);
- -ude: "gratitude" (15), "quietude" (17, 127), "plentitude" (89), "solitude" (107).

La lengua y la cultura francesa no son extrañas para Cuba y para el Caribe. "La Revolución francesa y el pensamiento de filosófico de franceses, ingleses y alemanes" repercutieron en la historia de las ideas de Cuba (Bravo Utrera, 2004: 136) y Francia ha estado políticamente en la historia del Caribe por su dominio sobre Haití. Alejo Carpentier (el gran literato de las letras cubanas, de origen francés) refleja esa influencia y esa presencia en su novela *El siglo de las luces.* Gracias a esta cercanía, se ha podido conservar en el TM los efectos lingüísticos, literarios y culturales que las marcas de identidad francesas han tenido en el TO, sin que por ello se violente el texto y se produzca extrañeza o rechazo en el lector. Al contrario, se pretende despertar su curiosidad intelectual y mostrarle el hibridismo del texto y de Cuba. Así, se ha decidido:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

- Mantener el término en francés, aunque en español se haya naturalizado: "champagne" (**187**).
- Mantener marcas de identidad externas en francés, sean conocidas o no: "crème brûlée" (**21**), "filet mignon "(**142**).
- Incluir el término francés con el acento gráfico que le corresponda en francés: "première" (**114**), "detainée" (**42**).
- Utilizar términos del francés conocidos en español por su valor representativo de la lengua y cultura francesas: "haute couture" (**83**), "bistro" (**170**), "bon vivant" (**42**), "cuisine" (**166**), "atelier" (**176**), *"Au revoir,* chèri" (205), "monsieur" (**153**, **202**, **209**, **210**, **214**, **230**).
- Utilizar los signos de exclamación tal y como se utilizan en la lengua de Victor Hugo y Emile Zola para cuando el texto se conserva en francés: "« *j'ai deux amours, mon pays et Paris* »" (**179**), "« *C'est bon ! »*" (192).
- Conservar todas las expresiones en francés que aparecen en esa lengua en cursiva o no: "*lycée*" (**189**, **209**), "*Au revoir*" (**205**), "*routes nationales*" (**205**), "entreprise juive" (**209**), "*police aux questions juives*" (**210**), "juif" (213), "UGIF (*Union générale des israélites de France*) " (**221**).
- Referirnos a los lugares con las expresiones y topónimos franceses: "Porte de la Villette" (**206**); "Jardin du Luxembourg" (**167**), "Hôtel de Crillon" (**207**); "Porte de Versailles" (**219**), "boulevard Saint-Michel" (**166**), "Latin Quartier" (**166**), "Pont des Arts" (**166**, **170**), "boulevard de Strasbourg" (**189**), "rue de Verlaine" (**193**), "Rue Dauphine" (**202**), "Bois de Boulogne" (**217**), "Hôtel Dieu" (**218**), "Hôtel Lutetia" (**238**), arrondisment" (**189**, **203**, **218**).
- Incluir nuevos galicismos relacionados con el ámbito artístico, sobre todo musical: "tournées" (**31**, **46**, **189**, **242**, **248**).

Recordemos que "[…] el traductor ha de traducir, ha de tratar de tender puentes entre mundos" (Carbonell, 1999: 261). Esos puentes no sólo reconcilian culturas e identidades, sino que permiten que el lector se acerque al texto y que, en él, encuentre elementos que despierten su curiosidad intelectual, función primordial de la literatura.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Además, si la intención del autor era hacer de su texto un espacio multilingüe y multicultural en el que reflejar un mundo multilingüe y multicultural, así ha de ser el mundo del texto creado por el traductor: "The text world of the translation should be selected according to the intended target-text function." (Nord, 1997: 92). Conciliar la intención del TO en la CO y la función del TM, vemos, confluyen en una sola línea de actuación: "[…] it is a matter of orientation, then; a difference of perspective and focus, not two diametrically opposed positions which would never converge" (Toury, 1995: 173).

Si hablamos de confluencia, no existe caso más adecuado y cercano que la sucedida entre la cultura cubana y la estadounidense. A pesar de ser la más cubana, y la menos *americana*, de sus obras *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good,* y *Una sencilla melodía de La Habana. El mundo era entonces otro,* incluyen marcas de identidad externas e internas estadounidenses que reflejan los vínculos entre ambas culturas previos al contexto en el que se desarrolla la identidad cubanoamericana actual. Estas marcas demuestran, asimismo, que Óscar Hijuelos no se puede desvincular del espacio donde vive, porque éste también define su identidad. Nos referimos a la ciudad de Nueva York, hogar de Hijuelos, presencia constante e importante en todas sus obras; no puede prescindir de ella, ni pierde la ocasión de definirla: "[…] New York, a very great city, yes?" (143)

> He had taken long walks in downtown Manhattan, the scale of the city, with its towering skyscrapers, provoking in him a kina of vertigo. And though he loved the diversity of the people there, and the sense that the world has poured through its port, he found that he preferred the quietude of Europe. (200)

Muchas de las marcas de identidad se remontan a los tiempos en los que entre Cuba y EEUU existía gran cercanía cultural y social y en los que dos medios introducían desde el Norte del Estrecho de la Florida en la Isla la cultura estadounidense: el cine y la música. Así encontramos publicaciones especializadas como *Variety* (36, 179), productoras de cine como la MGM (38) o la RKO (179) y estrellas de Hollywood como Esther Williams (32) Gary Cooper (232, 233), Johnny Weismuller (232), Buster Keaton (233), Charlie Chaplin (109, 149, 213) Fred Astaire

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

(38, 179), Ginger Rogers (38) la academia Juillard (28), o el músico Gershwin (120, 151, 180, 181, 182, 200, 218) o Al Jonson (151).

Llama la atención cómo Hijuelos compara al protagonista en diferentes épocas de su vida con el dúo cómico *El Gordo y el Flaco* (6, 109, 233) y cómo se refiere a ellos no sólo por su nombre propio (Oliver Hardy y Stan Laurel), sino también por su apelativo en español. Una prueba más del hibridismo cultural del autor y de su intención de dirigir el texto tanto a los lectores norteamericanos como a los hispanos.

Una prueba de que quiere vincular ambas culturas y señalar los lazos que las unían *cuando el mundo era entonces otro* es que señala la presencia de lo cubano o lo hispano en EEUU y de lo norteamericano en Cuba.

Ejemplos de que los cubanos, en particular, y los hispanos, en general, en la primera mitad del siglo XX ya eran parte de la sociedad neoyorquina, aunque no lo fueran en la proporción actual son la mención a la Spanish Society in New York (28); la asistencia de hispanos a los espectáculos de Rita en Nueva York: "The audience, a mixed crowd of middle-class and affluent New Yorkers, many *hispanos* among them, [...] (149)"; y la referencia a una publicación estadounidense sobre cubanos para señalar la destacada categoría profesional del padre del protagonista: "The good elder doctor was of such importance as to be acclaimed in an American book as a member of *One Hundred Prominent Cubans* (Harvard University Press, 1907)" (79). La prensa norteamericana recurre a un inocente Israel Levis, paradigma de lo cubano, para dar a conocer en el Norte la situación política de la Isla:

> A few of his remarks, which made their way into an October 1932 column by Chester Wright for a left-wing newspaper in the States, the *International Labor News* went as follows: "The tyranny of Machado has dispersed many of our best artists to all parts of the world. If I have not left my country it is because I still have a faith that, in the end, justice will prevail over injustice and that the beast who calls himself our president will be overthrown." Another comment that was reported in the *New York Herald Tribune,* that same autumn, quoted Israel Levis as saying: "I am always saddened to hear that one of my fellow Cubans has left this

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

> country or died. With every violation of creative and personal freedom, Cuba marches one step closer toward barbarism." (189)

La aparición de lo cubano en la prensa de EEUU no es más que el reflejo de la atención que desde el Norte se ha tenido hacia la Isla y de la importancia que la prensa ha jugado en la historia de las relaciones entre ambos países. Recuérdese cómo el Destino Manifiesto fue acuñado por un periodista y el decisivo papel que empresarios de la comunicación como William R. Hearst desempeñaron en la intervención de EEUU en la guerra de Independencia entre España y Cuba, como relata Leguineche (1998) en su obra *"Yo pondré la guerra": Cuba, 1898, la primera guerra que se inventó la prensa.*

Muestras de la presencia (e interés) de EEUU en Cuba es el control de la economía: "America's control of economy" (188); la presencia de la United Fruit Company (34) en el interior de la Isla, la existencia de publicaciones en inglés editadas en la Isla como el *Havanna Gazette* (182) o el interés en la música cubana por parte las compañías discográficas estadounidenses:

> He had been on hand for the first radio performances, which were broadcast on Habana station PWX in 1925. He had accompanied her into the makeshift recording studios in the Horner Building on the calle Obispo, #7, which had been set up for one-month stints by the Victor and Columbia Labels, who had shipped their equipment down for New York for those sessions, [...] (97)

> Though "Rosas Puras" had been something of a trifle for its composer, when it was rendered in 1931 for the American market by the Paul Whiteman Orchestra, this version with English lyrics by one Marion Moonlight and sung again by Rita Valladares, quickly swept the United States and brought him, at five-cents-per-copy royalty, a fair amount of money. (178)

Es de destacar que el último párrafo de la novela señale que, a su muerte, el protagonista fue homenajeado en una radio norteamericana con repercusión en todo el país: "In the United States, the NBC radio network broadcast an hour-long tribute to his career that was heard all over the country" (338). Se puede considerar una aproximación

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

al lector norteamericano, pero también un recordatorio de que lo cubano no sólo no era extraño, sino que se admiraba en EEUU.

Hijuelos no pierde la oportunidad de señalar que la realidad en aquellos tiempos no coincida con la visión general que el pueblo estadounidense, en particular, y el mundo, en general: "[…] Not the Cuba that American tourists were flocking to […]" (175); "This was the Cuba hidden under a mountain of risqué postcards, of maracas decorated with palm trees, of aromatic cigars, rumba bands, troubadours, handsome signers and spectacular female dancers –the Cuba that the world did not know" (186).

El mundo entonces era otro, distinto al de ahora como tampoco el virtuosismo de músico clásico de Israel Levis estaba ensombrecido por su triunfo gracias a la música popular:

> In late 1943, as he entered into his autumnal years, Levis –or "*El Maestro*"–had been in the midst of two projects that he believed would finally take him beyond the category of composer of "popular tunes" and light lyric reviews into a more serious realm. These were the scores o fan opera that was to be based on Zola's novel *Germinal* and an impressionistic ballet about *Apollo and Daphne,* […]. (9)

> Although he was already known by then as a composer of popular entertainments for the cabarets and theaters of the city, symphonic poems, overtures, string trios and versions of songs had once circulated everywhere in the form of piano rolls and occasional recordings, he had also written religious works, a requiem, a Stabat Mater, and several Ave Marías, à la the great J. S. Bach and Esteban Salas, in which he took the deepest pride. (109-110)

Del mismo modo, oculto bajo un texto en inglés vive un infratexto cubano, como en un autor que narra la emigración de una identidad concreta e híbrida podemos hallar sentimientos universales.

Como vemos, no existen marcas que planteen problemas de traducción. Si consideramos que todas ellas son indicios de los vínculos existentes entre ambas orillas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

del Estrecho de la Florida, de un pasado en el que se comenzaron a establecer los lazos que, luego, han dado lugar a una identidad cultural híbrida (y nostálgica), como la que tendrían las sobrinas-nietas de Israel Levis, después de que su sobrino, Victor, tras estudiar en la Universidad John Hopkins (vimos en el primer capítulo que era habitual enviar a los hijos a universidades norteamericanas), se asentara en Nueva York:

> For that matter, he would never know that his own nephew, the future Doctor Victor Levis, would leave Cuba in the mid-1950s after getting an advanced degree in internal medicine at John Hopkins University, eventually to settle down in New York City, where he would have a Park Avenue practice; nor that he would spend certain of his evenings with his American wife and two daughters listening to recordings of Cuban music, among them his uncle's more famous compositions, for which he would scour the shops of the city on the weekends. He listened to this music with both affection and an exile's sadness in his heart, remembering his uncle with fondness. (329)

La influencia de los grandes maestros de la música clásica sobre el protagonista, su estancia en el París ocupado por las tropas alemanas durante la Segunda Guerra Mundial y a su internamiento en un campo de concentración justifican la inclusión de marcas de identidad alemanas en el texto. Por lo cual, no es de extrañar que, como ocurrió con la lengua y la cultura francesa, en el TO aparezcan palabras y expresiones en alemán (aunque en menor cantidad que en francés). En el TM estas marcas externas se han incluido también en alemán para conservar el multilingüismo que caracteriza la obra: *obergruppenfuehrer* (**42**), *Juden*! (**160**) *Kommandant* (**224**), *Kampfbund für deutsche Kultur* (**195**) ARBEIT MACHT FREI (**226**). Algunos de los términos son comprensibles y conocidos –lieder (**67**, **94**), Reich (**160**, **180**, **214**)–, pero otros han necesitado las explicaciones lingüísticas que ya aparecían en el TO, porque el parecido entre las lenguas no es tal como para deducir el significado a partir del significante.

El menor número de marcas de identidad alemanas no impide que gracias a ellas el autor muestre uno de sus principales rasgos ideológicos. El mundo es un lugar de contradicciones en el que el arte y la maldad se pueden acercar demasiado, pero no hasta el punto de que la magia del arte pueda detener, o distraer, la crueldad: "What

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

most tormented him was the violation of his belief that goodness would prevail over evil in this world, that the sovereignty of beauty should have magically protected him from the likes of Reinhard Heydrich, expediter of the 'final solution in France'" (38); o de que la brutalidad no se abandona a los imperios de la creatividad y la libertad: "[…] if the world was being ruined by evil men, at least there were some counterbalances that brought out the good (in Levi's case, music) and subsumed the bad" (115). Es un estado psicológico en los límites entre la esperanza y la derrota, como es una identidad *límite* ser cubanoamericano y tener que decantarse por una de las culturas, cuando la otra nunca deja de estar presente. Imposible es para Hijuelos pertenecer solo a una, como imposible resulta ser, para Israel Levis, vivir en la utopía inocente o en la desesperanza absoluta.

A pesar de que Hijuelos podía recrearse en las barbaries que el protagonista sufriría en su internamiento en Buchenwald, decide no detenerse en ese espacio de tiempo. Buchenwald no abandona la memoria de Israel (23, 37, 298, 309, 317), pero tampoco lo hace la música de Wagner (254), Schumann (26), Bach (26, 33, 37, 55, 59, 60, 64, 74, 105, 110, 182, 231, 254, 273, 291, 292, 309, 330, 336), Beethoven (37, 71, 90, 96, 286, 309), Mozart (55, 61, 62, 105, 182, 273, 292, 309) o Brahms (55, 137, 138, 139).

Esta numerosa y significativa –"[…] life filled with so many remarkable things, and the music of Bach suddenly a part of it" (59)– presencia de la música alemana supera con creces la mención de personas, instituciones y lugares relacionados con el nazismo: Adolf Hitler (204), Reinhard Heydrich (38), General Knochen (273, 287, 295, 296, 336), General von Kuchler (261, 270), German Luftwaffe (268), General von Studnitz (270), Gestapo Sonderkommando (273), Gestapo (293), Belsen (295), Neuengamme (295), Auschwitz (295, 316, 336). El ánimo de Israel Levis, y el tono de Hijuelos, no es condenatorio o vengativo, sino redentor y reconciliador.

La música no deja de ser un campo que permite el encuentro de culturas. La música acerca a Israel Levis a la lengua y la cultura francesas, a la cultura alemana y también a la cultura italiana: Beniamino Gigli (30, 235) Carusso (90, 110), Rossini

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

(105, 106), Puccini (105), Verdi (105), Donizetti (105, 106), La Scala (203). La lengua y la cultura italianas figuran en menor medida que las anteriores, pero están en el TO y, en el TM: palazzi (**58**), bel canto (**75**), libretto (**150**, **151**, **153**, **171**, **192**, **216**), "Un Giardino Romano" (**159**), "L'aria napolitana" (**159**), "Una camminata nel Foro" (**159**).

* * *

El traductor, al evaluar la distancia entre el mundo dentro de la obra literaria y la realidad cultural en torno a ella, comprueba que las marcas de identidad no son ficciones creadas por el autor, sino el reflejo de hechos y situaciones compartidas por el autor, los personajes y los lectores. Al contrastar el mundo textual y la realidad extralingüística también observa que además de poseer el efecto estético de toda obra literaria, el texto provoca una sensación de identidad cultural, identidad en el sentido de comprensión e identificación entre la obra y el lector. La traducción ha de conservar ese factor de identidad, porque supone, en el caso que nos ocupa, el reencuentro entre una identidad desplazada que partió de Cuba años atrás con, precisamente, esa cultura de partida.

Si las marcas de identidad externas e internas señalan la identidad y la cultura del texto, entonces *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* y *Una sencilla melodía de La Habana. Entonces el mundo era otro* son novelas de tema y tono cubano, aunque "puede que esto no sea evidente en apariencia, pero lo cierto es que otros sustratos culturales y lingüísticos actúan por debajo y marcan la pauta de situaciones, referencias y hasta de la propia organización textual" (Carbonell, 1999: 260). Al hablar de Israel Levis, la obra también habla de Cuba, de la cultura cubana y de la identidad desplazada; más aún, al elegir un tema tan marcado culturalmente en Cuba como es la música y el exilio, a pesar de que en este caso se dirija hacia Europa, por lo cual esos sustratos son, ante todo, el español y la cultura cubanas y aparecen, a lo largo de toda la novela, en forma de *escritura subyacente*, de influencia latente y de presencia constante.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Así, el traductor tendrá que crear un texto respetuoso con las marcas de identidad, con la lengua en las que se transmiten dichas marcas y con el encargo (definido a partir de la identidad cultural del lector principal, el que comparte cultura con los personajes). En otras palabras, debe escribir en español cubano, porque la traducción, la historia y los personajes son cubanos y a pesar de que él, el traductor, no sea cubano o de que, quizás, no todos los cubanos puedan leer la obra. De hacerlo de otro modo, estaría rompiendo la lógica lingüística y cultural entre realidad verbal y no-verbal, literaria y extraliteraria, ya que no respondería a lógica alguna que hombres y mujeres criados en Cuba hablen, piensen y juzguen como puertorriqueños, colombianos o españoles.

La traducción "reúne características específicas que provienen, por una parte de su carácter intercultural y, por otra, de las demás peculiaridades de la actividad comunicativa del traductor" (Lvóvskaya, 1997: 23). Esas características vienen también dadas porque *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* es una obra multilingüe y multicultural. Esta novela es una mezcla de lenguas, identidades y culturas, lo cual es reflejo de la hibridez de la identidad del autor, de la identidad cubanoamericana y de la cultura cubana.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

CONCLUSIONES GENERALES

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En las esferas de las Humanidades, es difícil (y diferente respecto a las Ciencias) elaborar y comprobar hipótesis, sobre todo, cuando el campo de estudio abarca la lengua, la literatura y la cultura. Si hemos planteado una hipótesis es debido a que consideramos que las Humanidades, y en este caso, la Traducción, son una ciencia y que no todas las hipótesis son (o deben ser) demostrables mediante métodos empíricos y estadísticos. No obstante, hemos podido comprobar la hipótesis inicial, al tiempo que se alcanzaban los objetivos propuestos.

La migración histórica desde Cuba a EEUU, sustentada en los estrechos vínculos geográficos, sociales, económicos, políticos y culturales entre ambos países, ha provocado la configuración de una nueva identidad cultural, la cubanoamericana. Esta identidad, en cuanto que bicultural, posee rasgos que la unen en distintas proporciones a las dos culturas que la configuran. La diversidad de formas de ser cubanoamericano se refleja, a su vez, en una literatura con los mismos rasgos de esa identidad cultural: el bilingüismo y la biculturalidad, con Cuba siempre presente en la memoria y en la escritura.

Los postulados teóricos generales deben concretarse en y con la práctica de la traducción, porque las infinitas situaciones discursivas y de comunicación provocan distintas aplicaciones y variaciones de esas premisas universales que plantearon los clásicos y que confirman las teorías de la traducción. Por lo cual, las propuestas que definen el cómo de la traducción de una literatura (la cubanoamericana, la de Óscar Hijuelos) y de una obra (*A Simple Habana Melody: From When the World Was Good)* tan marcadas culturalmente provienen de los discursos literarios y traductológicos postcoloniales que asumen que la cultura es un vehículo de traducción; y que, a la vez, la traducción y del traductor son vehículos de cultura. Asimismo, sobre la base de los discursos postcoloniales y culturológicos nos damos cuenta de que la traducción une, no

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

separa, crea vínculos, no alejamientos, provoca encuentros, no motiva disgregaciones: no es el tercero en discordia que provoca el divorcio entre el texto origen y el texto meta. La traducción es mucho más que trasladar un texto de una lengua a otra: supone un proceso lingüístico, discursivo, literario y cultural.

La cultura, en general, lo envuelve todo y decide cuando de comunicación se trata. Entonces, no es de extrañar que la cultura cubana desempeñe un papel capital en la creación de *Una sencilla melodía de La Habana,* ya que lo cubano es paradigma de lo que significa ser traducido, transformado, transculturizado. Así, rescatar lo cubano de la *escritura subyacente* (marcas de identidad internas) y conservarlo en la *escritura de superficie* (marcas de identidad externas) son las máximas que han gobernado la traducción propuesta. De este modo, el texto meta no deja de transmitir los rasgos ideoestéticos fundamentales del texto origen, al tiempo que abre una oportunidad al reeencuentro entre identidades desplazadas.

Estas identidades (la cubana y la cubanoamericana) han sido y son híbridas, resultado de influencias culturales múltiples y diversas. Este hibridismos queda patente en el texto meta por la presencia de marcas de identidad no sólo cubanas, sino también españolas, francesas, norteamericanas, alemanas e italianas que ilustran como lo cubano nunca ha tenido dificultad en relacionarse con otras culturas y asimilar lo bueno y positivo de aquellas. El texto meta (como el texto origen, y la identidad y literatura cubanoamericanas) trata de mostar y demostrar que el hibridismo es una celebración heterógenea y conveniente para el desarrollo de las culturas y las literaturas.

Todo ello, nos ha servido para asumir que los traductores también somos hijos de nuestra época y de nuestros lugares de paso y de pertenencia. Por eso, opinamos de una determinada manera: hemos superado los tiempos de servidumbre al texto y a la cultura origen; vivimos momentos de movimientos migratorios, de identidades repartidas y de lenguas híbridas. Nos importan los otros (el autor, el lector, las culturas), ya que gracias a ellos, somos así nosotros (los traductores) y porque nosotros, en muchas ocasiones, también somos ellos: somos identidades compartidas, somos fusión de lenguas, somos lectores apasionados, escritores y traductores entregados.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Este trabajo de investigación, llevado a cabo al amparo de una Beca de Investigación y Formación del Profesorado concedida por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, tiene dos antecedentes fundamentales: la Memoria realizada en el cuarto y último curso de la Licenciatura en Traducción e Interpretación *Traducción e identidad en los escritores cubanoamericanos. Las marcas de identidad en dos traducciones de* Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor; y el Trabajo de Investigación Tutelado *A próposito de una posible traducción de* A Simple Habana Melody: From When the World Was Good *de Óscar Hijuelos.* Se presentaron en los años 2000 y 2003, respectivamente, y ambos fueron dirigidos por la Dra. Sonia Bravo Utrera.

Estos años han supuesto un proceso de aprendizaje durante el cual hemos participado en Congresos y en publicaciones nacionales y extranjeras con comunicaciones y artículos. Estos han estado relacionados con las líneas de investigación de este trabajo (traducción, cultura, hibridimo, la identidad y literatura cubanoamericana y de Óscar Hijuelos), las cuales se enmarcan en la línea de investigación "Cultura y Traducción" del Grupo de Investigación *Traducción, Lenguas y Cultura en la Sociedad del Conocimiento* del cual formamos parte desde su creación y del que es Directora la Dra. Sonia Bravo Utrera.

Siguiendo esta trayectoria y sobre la base de esta investigación, nos encaminamos a comprobar la adecuación y pertinencia de las conclusiones alcanzadas en este trabajo en el resto de las obras de Hijuelos y, a largo plazo, en obras de otros autores cubanoamericanos. Para ello, es nuestro propósito continuar profundizando en las relaciones entre traducción, cultura e identidad cuando tienen lugar en un contexto como el cubanoamericano, en el que el hibridismo es un rasgo lingüístico, cultural y literario esencial.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Ahondar en la teoría no significará prescindir de la práctica traductora, con la aportación de propuestas propias de traducción, sino que ofrecerá una idónea oportunidad para contribuir a la creación de nuevos textos que prolonguen la vida e influencias de sus originales y a la búsqueda de textos y contextos que muestren y demuestren que traducción, cultura e hibridismo son conceptos y realidades vinculadas en su esencia, que no sólo se enriquecen recíprocamente, sino que representan la estética del mundo actual.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

BIBLIOGRAFÍA

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

AINSA, F. (1996). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa.* Madrid: Gredos.

AKKARI, A. (2002). "Le multiculturalism critique". En: C. GIORDANO, J. L. PATRY (Ed.). *Multikulturalismus und Multilinguismus. Ein Symposium.* Freiburg: Universitätsverlag Freiburg.

AGUIRRE, E. (2002) *Gonzalo Guerrero.* Madrid: Alfaguara.

ALONSO GALLO, L.; OCHOA FERNÁNDEZ, M. L. (2004). "A Journey into the Human Spirit". En: L. ALONSO GALLO (Ed.). *Voces de América. American Voices. Entrevistas a escritores americanos. Interviews with American Writers.* Cádiz: Aduana Vieja, pp. 67-98.

ALONSO GALLO, L. (2003). "Los reveses del sexo: Masculinidades en la narrativa cubanoamericana" En: L. ALONSO GALLO, F. MURRIETA (Ed.). *Guayaba Sweet. Literatura Cubana en Estados Unidos.* Cádiz: Aduana Vieja, pp. 169-194.

ALPIZAR CASTILLO, R. (1991). *Reacción nominal y verbal en el español de Cuba.* La Habana: Academia.

ÁLVAREZ BORLAND, I. (2003). "Las raíces del desnudo: narradores cubanos en los Estados Unidos". En: L. ALONSO GALLO, F. MURRIETA (Ed.). *Guayaba Sweet. Literatura Cubana en Estados Unidos.* Cádiz: Aduana Vieja, pp. 37-50.

(1998). *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona.* Charlottesville and London: University Press of Virginia.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ARAÚJO, N. (2000). "I Came All the Way from Cuba So I Could Speak Like This? Cuban and Cubanamerican Literatures in the US". En: A. BERY, P. MURRAY (Ed.). *Comparing Postcolonial Cultures. Dislocations.* New York, London: St. Martin's Press, MacMillan Press, pp. 93-103.

ARIAS, D. (1992). *Las raíces hispanas de Estados Unidos.* Madrid: Mapfre.

ARNOLD, M. (2004/1861). "La traducción de Homero". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 282-283. Traducción[65] de Susana Vila.

ARROJO. R (2002) "La reevaluación del papel del traductor en el post-estructuralismo: Nietzsche, Borges y la compleja relación entre Origen y Reproducción". En: R. ÁLVAREZ (Ed.). *Cartografías de la traducción. Del post-estructuralismo al multiculturalismo.* Salamanca: Almar, pp. 27-40. Traducción[66] de Jesús Torres del Rey y M. Rosario Martín Ruano.

(1999). "Interpretation as a Possessive Love". En: S. BASSNETT, H. TRIVEDI (Eds.). *Post-Colonial Translation. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, pp. 141-161.

ASHCROFT, B. (2001). *On Post-colonial Futures. Transformations of Colonial Culture.* London and New York: Routledge.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (2002/1989). *The Empire Writes Back.* London: Routledge.

(1995). *The Post-colonial Studies Reader.* London: Routledge.

[65] Aquí y en los siguientes artículos tomados de Vega (2004), traducción sólo del artículo citado.

[66] Traducción del artículo, no de la obra completa.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ATANGA, C. et al. (1995). "Translators and the Development of Languages". En: J. DELISLE, J. WOODSWORTH (Eds. et dirs.). *Translators through History.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, Unesco, pp. 25-63.

BALOYRA, E. (1998). "Martí muerto, Martí vigente". En: U. DE ARAGÓN (Ed.). *Repensando a Martí.* Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 51-61.

BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Barcelona, Buenos Aires: Paidós.

BASSNETT. S. (2002) "La traducción como remembranza". En: R. ÁLVAREZ (Ed.). *Cartografías de la traducción. Del post-estructuralismo al multiculturalismo.* Salamanca: Almar, pp. 59-76. Traducción[67] de M. Rosario Martín Ruano y Jesús Torres del Rey.

(1991). *Translation Studies.* (Rev. ed.). London: Routledge.

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (Eds.) (1990). *Translation, History and Culture.* London: Pinter.

BASSNETT, S.; TRIVEDI, H. (1999). "Introduction. Of Colonies, Cannibals and Vernaculars" En: S. BASSNETT, H. TRIVEDI (Eds.). *Post-Colonial Translation. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, pp. 1-18.

BATTEAUX, Ch. (1999/XXX) "Fragmento de *Principes de la littèrature* / Principios de la literatura". En: F. LAFARGA (Ed.). *El discurso sobre la traducción en la Historia. Antología Bilingüe.* Barcelona: EUB, pp. 240-257. Traducición[68] de Francisco Lafarga.

[67] Traducción del artículo, no de la obra completa.

[68] Traducción del artículo, no de la obra completa.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

BENJAMIN, J. R. (1990). *The United Status and the Origins of the Cuban Revolution: An Empire of Liberty in an Age of National Liberation.* Princeton: Princeton University Press.

BERNÁRDEZ, E. (1999). *¿Qué son las lenguas?* Madrid: Alianza Editorial.

BIGUENET, J.; SCHULTE, R. (Ed.) (1989). *The Craft of Translation.* Chicago and London: The University of Chicago Press.

BOBES, V. C. (2000). "Las amistades peligrosas". En: J. DÍAZ (Ed.). *Revista Encuentro de la cultura cubana.* Vol 18. Otoño 2000. Madrid: Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, pp. 65-70.

BOOTH, W. (1998). "The Myth of the Melting Pot. America's Racial and Ethnic Divides. One Nation, Indivisible: Is It History?" *The Washington Post,* 22 de febrero de 1998.
En:http://www.washingtonpost.com/wp-rv/national/longterm/meltingpot/melt0222.htm [Última consulta: 1 de octubre de 2006]

BORGES, J. L (1982) "Pierre Menard, autor del Quijote". En: *Narraciones.* Buenos Aires: Emecé Editores, pp 81-94.

BOWEN. M. et al. (1995). "Interpreters and the Making of History". En: J. DELISLE, J. WOODSWORTH (Eds. et dirs.). *Translators through History.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, Unesco, pp. 245-273.

BRAVO UTRERA, S. (inédito) "La construcción de una teoría de la traducción literaria: Posibilidades, caminos y utilidad práctica en la formación de traductores".

(2006). "Acerca de la construcción de una teoría de la traducción literaria. Una propuesta teórica y didáctica". En: S. BRAVO

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

UTRERA, R. GARCÍA LÓPEZ (Coords.). *Estudios de traducción. Problemas y perspectivas*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones. (en prensa)

(2005). "Algunas cuestiones actuales en la definición de la identidad cubana en los albores del siglo XXI: Traducción, cultura e identidad". En: F. MURRIETA, et al. *Actas del III Encuentro con Cuba en la Distancia*. Cádiz: Aduana Vieja. (en prensa)

(2004). *La traducción en los sistemas culturales. Ensayos sobre traducción y literatura.* Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

(2002) *El enfoque multidisciplinar en la traducción.* Curso de Doctorado. Programa "Traducción, Comunicación y Cultura". Departamento de Filología Moderna, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

(2000). "Traducción e identidad: Tres generaciones femeninas en *Dreaming in Cuban* de Cristina García". En: A. S. RAMÍREZ (Ed.). *Mujer e identidad. Distintas voces. Ensayos de literatura y tradución.* Las Palmas de Gran Canaria: Chandlon Inn Press, pp. 31-53.

BRAVO UTRERA, S.; REYES GARCÍA, M. J. (2001). "Aportes de la Lingüística Aplicada a la formación del traductor". En: E. MENÉNDEZ, A. DELGADO (Eds.). *Lengua y Literatura. Enfoques didácticos.* Las Palmas de Gran Canaria: SEDLL, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 213-219.

BREITINGER, J. J. (2004/1740). "Poética crítica (*Del arte de la traducción*)". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 188-192. Traducción de Miguel Ángel Vega.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

BROOKE-ROSE, C. (1992). "Historia-Palimpesto". En: U. ECO. *Interpretación y sobreinterpretación.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 135-150. Traducción de Juan Gabriel López Guix.

BRUNI, L. (2004/1440). "La traducción correcta". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 99-109. Traducción de Antonio Guzmán.

BÜRGER, G. A. (2004/1789). "Acerca de una traducción alemana de Homero". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 229-230. Traducción de Miguel Ángel Vega.

BURUNAT, S.; GARCÍA, O. (Comp.) (1988). *Veinte años de literatura cubanoamericana. Antología 1962-1982.* Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.

CABRERA RODRÍGUEZ, F. et alli. (2000). "Idéntica étnica y aculturación". En: VV. AA. *La construcción de la identidad en contextos multiculturales.* Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultural y Deporte, pp. 25-44.

CARBONELL I CORTÉS, O. (1999). *Traducción y cultura. De la ideología al texto.* Salamanca: Colegio de España.

(1997). *Traducir al otro. Traducción, exotismo, postcolonialismo.* Cuenca: Escuela de Traductores de Toledo.

CHUKOVSY, K. (1984). *The Art of Translation.* Knoxville: The University of Tennessee Press. Traducción y edición de Lauren G. Leighton.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

CICERON (2004/46 a. C.) "El orador perfecto". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, p. 81. Traducción de Miguel Ángel Vega.

"CLARÍN", L. A. (2004/1885). "Las traducciones". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 293-296.

CULLER, J. (1995). "En defensa de la sobreinterpretación". En: U. ECO. *Interpretación y sobreinterpretación.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 119-134. Traducción de Juan Gabriel López Guix.

DACIER, A. (2004/1699). "Prefacio a la traducción de la *Ilíada"*. En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 166-171. Traducción de Antonio Argüeso.

DE ARAGÓN, U. (1998). "A manera de introducción" En: U. DE ARAGÓN (Ed.). *Repensando a Martí.* Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 11-14.

DE LA CAMPA, R. (2000). *Cuba on My Mind: Journeys to a Severed Nation.* London: Verso.

DELISLE, J. (1988). *Translation: An Interpretative Approach.* Ottawa, London: University of Ottawa Press. Traducción de Patricia Logabn y Monica Creery.

DELISLE, J.; CLOUTIER, P. (1995) "Translation and the Invention of Alphabets". En: J. DELISLE, J. WOODSWORTH (Ed. et dir.). *Translators through History.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, Unesco, pp. 7-21.

DELISLE, J.; WOODSWORTH, J. (Eds. et dirs.). (1995). "Introduction." En: J. DELISLE, J. WOODSWORTH. (Eds. et dirs.) *Translators through History.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, Unesco.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

DEVY, G. (1999). "Translation and Literary History. An Indian Overview". En: S. BASSNETT, H. TRIVEDI (Eds.). *Post-Colonial Translation. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, pp. 182-188.

DHARWADKER, V. (1999). "A. K. Ramanajuan's Theory and Practice of Translation". En: S. BASSNETT, H. TRIVEDI (Eds.). *Post-Colonial Translation. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, pp. 114-140.

DOLET, E. (2004/1540). "De cómo traducir bien de una lengua a otra". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 125-128. Traducción de Jesús Cantera.

DOMÍNGUEZ, J. (1998). "Cuba, 1959 - c. 1990" En: L. BETHELL (Ed.). *Historia de América Latina. 13. México y el Caribe desde 1930.* Barcelona: Crítica, pp. 183-227. Traducción de Jordi Beltrán.

DRYDEN, J. (2004/1692). "1. Prólogo referido a las traducciones del Sr. Dryden". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 153-160. Traducción de Bozena Wislocka.

ECO, U. (1995). "La sobreinterpretación de los textos". En: U. ECO. *Interpretación y sobreinterpretación.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 48-71. Traducción de Juan Gabriel López Guix.

ELIOT, T. S. (2003/1962). *La unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura.* Madrid: Instituto de Estudios Europeos, Ediciones Encuentro. Traducción de Felix de Azúa Comella.

Enmienda Platt. En: http://www.uh.cu/infogral/areasuh/defensa/TextoEPLatt.htm [Última consulta: 1 de octubre de 2006]

FEIN, E. B. (1993). "Oscar Hijuelos's Unease, Wordly and Otherwise".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En: http://www.nytimes.com/books/99/02/21/specials/hijuelos-unease.htm
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

FERNÁNDEZ, D. (1998). "Ficdad: el hombre cero y la nación de desplazamiento". En: U. DE ARAGÓN. (Ed.). *Repensando a Martí.* Salamanca: Universidad Pontificia, pp. 157-163.

FIDALGO GONZÁLEZ, L. (2005). "Traducción de *A Simple Habana Melody:* un caso específico de Documentación". En: C. GONZALO GARCÍA, V. GARCÍA YEBRA (Eds.). *Manual de Documentación para la traducción literaria.* Madrid: Arco Libros, pp. 381-399.

(2004). "A propósito de una posible traducción de *A Simple Habana Melody*". En: *Traduic,* año 12, número 19, otoño-invierno 2004, pp. 16-21.

FITCH, B. T. (1985). "The Status of Self-Translation". En: *Texte – revue critique at littéraire,* nº 4, pp. 111-125.

FORNET, A. (1995). "El discurso de la nostalgia". En: *La Jiribilla.*
En: www.lajiribilla.cu/2001/n15_agosto/419_15.html
[Última consulta: 3 de octubre de 2006]

FOUCAULT, M. (1999a). "El lenguaje al infinito". En: *Entre filosofía y literatura.* Barcelona, Buenos Aires: Paidós, pp. 181-192 Introducción, traducción y edición de Miguel Moray.

(1999b). "¿Qué es un autor?" En: *Entre filosofía y literatura.* Barcelona, Buenos Aires: Paidós, pp. 329-360. Introducción, traducción y edición de Miguel Moray.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

FRAY LUIS DE LEÓN (2004/1561). "1. Prefacio a la traducción del *Cantar de los Cantares"*. En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción*. Madrid: Cátedra, pp. 140-141.

FUENTES, C. (1993). *Geografía de la novela*. Madrid: Alfaguara.

GAMBIER, Y. et al. (1995). "Translators and the Transmisión of Cultural Values." En: J. DELISLE, J. WOODSWORTH (Eds. et dirs.). *Translators through History*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, Unesco, pp. 191-225.

GARCÍA, C. (1998). *Soñar en cubano*. Madrid: Espasa Bolsillo.

GARCÍA, M. C. (1995). *Havana USA. Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959-1994*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

GARCÍA YEBRA, V. (1994). *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos.

(1983). *En torno a la Traducción. Teoría. Crítica. Historia*. Madrid: Gredos.

GIBSON, C.; LENNON, E. (1999). "Table 2. Region of Birth of the Foreign-Born Population: 1850 to 1930 and 1960 to 1990". *Historical Census Statistics on the Foreign-Born Population of the United States*.
En: www.census.gov/population/www/documentation/twps0029/tab02.html
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

GIL, L. (1995). "Pilgrimage to France/The Cuban Painters". En: R. Behar (Ed.). *Bridges to Cuba: Puentes a Cuba*. Michigan: The University of Michigan Press.

GLAZER, N.; MOYNIHAM, D. (1963). *Beyond the Melting Pot*. Cambridge: MIT Press.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

GORDON, D. (2002). *The Connection. Oscar Hijuelos* [Archivo de audio]. En: http://www.theconnection.org/shows/2002/06/20020612_b_main.asp [Última consulta: 1 de octubre de 2006]

GOTTSCHED, J. CHR. (2004/1736). "1. Retórica completa". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 181-186. Traducción de Miguel Ángel Vega.

GREGORI TORADA, N; VALDÉS BERNAL, S. (2001). "Identidades, uso y actitudes lingüística cubanas en Miami". En:http://www.unidadenladiversidad.com/opinion/opinio_ant/2001/marzo_01/opinion_280301.htm (1ª parte) http://www.unidadenladiversidad.com/opinion/opinio_ant/2001/abril_01/opinion_040401.htm (2ª parte) [Última consulta: 1 de octubre de 2006]

GROSSBERG, L. (1996). "The Space of Culture, the Power of Space". En: I. CHAMBERS, L. CURTI. (Eds.). *The Post-colonial Question. Common Skies, Divided Horizons.* London and New York: Routledge, pp. 169-188.

HABERMAS, J. (1989). *Identidades nacionales y postnacionales.* Madrid: Tecnos. Traducción de Manuel Jiménez Redondo.

HARRIS, M. (2000). *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna.* Barcelona: Crítica. Traducción de Santiago Jordán.

HATIM, B.; MASON, I. (1997). *The Translator as Communicator.* London, New York: Routledge.

HEGEL, G. F. (1937/1821). *Filosofía del Derecho.* Buenos Aires: Claridad. Traducción de Angélica Mendoza de Montero.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

HIJUELOS, O. (2002). *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good.* New York: Harper Collins.

(2002/1983). *Our House in the Last World.* London: Serpenter's Tail.

(1999). *Empress of the Splendid Season.* London: Bloomsbury.

(1995). *Mr Ives' Christmas.* London: Bloomsbury.

(1993). *The Fourteen Sisters of Emilio Montez O'Brien. Mambo Kings Play Songs of Love.* New York: Farrar, Straus and Giroux.

(1989). *The Mambo Kings Play Songs of Love.* New York: Penguin Books.

HUET, P. D. (2004/1680). "De la major manera de traducir". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 151-152. Traducción de Miguel Ángel Vega.

HUGGAN, G. (2001). *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins.* New York: Routledge.

HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología.* Madrid: Cátedra.

JAIMES, H. (2004). "Óscar Hijuelos". En: A. WEST-DURÁN (Ed.). *Latino and Latina Writers.* Vol. 2. New York: Thomson Gale, pp. 653-669.

JIN, D. (2003). *Literary Translation. Quest for Artistic Integrity.* Manchester: St. Jerome.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

JILL LEVINE, S. (1991). *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction.* Minnesota: Graywolf Press.

KELLY, L. (1999). *The True Interpreter. A History of Translation and Practice in the West.* Oxford: Basil Blackwell.

KERR, L. (1987). *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig.* Chicago: University of Illinois Press.

KINCHELOE, J. L.; STEiNBERG, S. R. (1999). *Repensar el multiculturalismo.* Barcelona: Octaedro. Prefacio de Mary Nash. Revisión técnica de Fernando Hernández. Traducción de José Real.

KLINKENBOURG, V. (1999). "The Love Life of a Cleaning Lady". En: *The New York Times on the web.*
En: http://www.nytimes.com/books/99/02/21/reviews/990221.21klint.html
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

KLOEPFER, R. (1967). *Die Theorie der literarischen Übersetzung.* München: Allach.

KÖNIG, H.-J. (1988). "El intervencionismo norteamericano en Iberoamérica". En: M. LUCENA SALMORAL (coord.). *Historia de Iberoamérica. Tomo III. Historia Contemporánea.* Madrid: Cátedra, pp. 405-478.

La Santa Biblia. Madrid: Ediciones Paulinas.

LAFARGA, F. (Ed.). (1996). *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe.* Barcelona: EUB.

LAMBERT, D. (2003). *NPR's Morning Edition. Simple Havana Melody. Interview with Oscar Hijuelos.* [Archivo de audio].
En: http://www.kjzz.org/news/arizona/archives/200306

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

LEDERER, M. (2003). *The Interpretative Model.* Manchester: St. Jerome. Traducción de Ninon Larché.

LEFEVERE, A. (1999) "Composing the Other". En: S. BASSNETT, H. TRIVEDI (Eds.). *Post-Colonial Translation. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, pp. 75-94.

(1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario.* Salamanca: Colegio de España. Traducción de Mª del Carmen África Vidal Claramonte y Román Álvarez.

et al. (1995). "Translators and the Reins of Power". En: J. DELISLE, J. WOODSWORTH (Eds. et dirs.). *Translators through History.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, Unesco, pp. 131-155.

(Ed.) (1992). *Translation/History/Culture. A Sourcebook.* London, New York: Routledge.

(1990). "Translation: Its Genealogy in the West". En: S. BASSNETT, A. LEFEVERE (Eds.). *Translation, History and Culture.* London and New York: Pinter Publishers, pp. 14-28.

LEFEVERE, A.; BASSNETT, S. (1990). "Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies". En: S. BASSNETT, A. LEFEVERE. (Eds.). *Translation, History and Culture.* London: Pinter, pp. 1-13.

LEGUINECHE, M. (1998). *"Yo pondré la guerra": Cuba, 1898, la primera guerra que se inventó la prensa.* Madrid: El País.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

LIPSKI, J. M. (1994). *Latin American Spanish.* Essex: Longman.

LÓPEZ MORALES, H. (1992). *El español del Caribe.* Madrid: Mapfre.

LUIS, W. (1997). *Dance between Two Cultures*: *Latino Caribbean Literature Written in the Unites States.* Nashville: Vanderbilt University Press.

LVÓVSKAYA, Z. (1997). *Problemas actuales de la traducción.* Granada: Lingvistica.

MAALOUF, A. (1999). *Identidades asesinas.* Madrid: Alianza. Traducción de Fernando Villaverde.

MALINOWSKI, B. (1975/1931). "La cultura". En: J. S. KAHN (Comp.). *El concepto de cultura. Textos fundamentales.* Barcelona: Anagrama, pp. 85-127. Traducción de Antonio Desmonts.

MALLAFRÉ, J. (1991). *Llengua de tribu i llengua de polis: Bases d'una traducció literària.* Barcelona: Quaderns Crema.

MAÑACH, J. (1968/1942). *Martí. El apóstol.* Madrid: Espasa Calpe.

MARBÁN, J. A. (1979). *La Florida: Cinco siglos de Historia Hispánica. Florida: Five Centurias of Hispanic History.* Miami: Ediciones Universal.

MARTÍ, J. (2000). *Páginas escogidas.* Madrid: Espasa Calpe. Prólogo y selección de Alfonso M. Escudero.

(2000/1895). "A Manuel Mercado". En: J. MARTÍ. *Páginas escogidas.* Madrid: Espasa Calpe. Prólogo y selección de Alfonso M. Escudero, pp. 189-191.

(2000/1892). "El remedio anexionista". En: J. MARTÍ. *Páginas escogidas.* Madrid: Espasa Calpe. Prólogo y selección de Alfonso M. Escudero, pp. 131-134.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

(2000/1891). "Nuestra América". En: J. MARTÍ. *Páginas escogidas.* Madrid: Espasa Calpe. Prólogo y selección de Alfonso M. Escudero, pp. 117-123.

MARTÍ, J.; GÓMEZ, M. (2000/1895). "Manifiesto de Montecristi". En: J. MARTÍ. *Páginas escogidas.* Madrid: Espasa Calpe. Prólogo y selección de Alfonso M. Escudero, pp. 161-168.

MARX, A; ESCOBAR ULLOA, E. (2004) "Entrevista a Ian Stavans: No sé que será del SPANGLISH en el futuro, lo que sí sé es que desempeña un papel de notable importancia en el presente" En: *The Barcelona Review*, enero-febrero, nº 40.
En: www.barcelonareview.com/40/s_is_ent.htm
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

MAYORAL ASENSIO, R. (2000). "La traducción de las referencias culturales". En: *Sendebar,* vol. 10-11. Granada: Universidad de Granada, pp 67-88.
Resumen disponible en:
http://www.wotan.liu.edu/dois/data/Articles/juljmgtpcy:2000:v:10-11:p:67-88.hmtl
[Última consulta: 29 de septiembre de 2006]

MAYORAL ASENSIO, R.; MUÑOZ MARTÍN, R. (1997). "Estrategias comunicativas en la traducción intercultural". En: P. FERNÁNDEZ NISTAL, J. M. BRAVO GOZALO (Coords.). *Aproximaciones a los estudios de traducción.* Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, Universidad de Valladolid, pp. 143-192.

MIGNOLO, W. D. (2000). "Human Understanding and (Latin) American Interests – The Politics and Sensibilities of Geohistorical Locations". En: H. SCHWARZ, S. RAY. *A Companion to Postcolonial Studies.* Massachussets, Oxford: Blackwell, pp. 180-202.

MORALES, A. (1986). *Gramáticas en contacto: análisis sintácticos sobre el español de Puerto Rico.* Madrid: Playor.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

MORENO, L. (2002). "Identidades múltiples y mesocomunidades globales". Ponencia presentada en el V Simposio de la Asociación Internacional de Ciencia Política *Globalización, Naciones y Gobernanza Multinivel: Estrategias y Desafíos,* IPSA, Montreal, del 24 al 26 de octubre de 2002.
En: http://www.iesam.csic.es/doctrab.htm
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

MORENO FRAGINALS, M. (2000). "El anexionismo". En: M. MORENO FRAGINALS, J. VARELA ORTEGA et alli. *Cien años de historia de Cuba (1898-1998).* Madrid: Verbum, pp. 35-46.

MOYA, V. (2004). *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas.* Madrid: Cátedra.

MOUNIN, G. (1971). *Los problemas teóricos de la traducción.* Madrid: Gredos. Traducción de Julio Lago Alonso.

NABOKOV, V. (1996). "The Servile Path". En: R. A. BROWER (Ed.) *On Translation.* New York: Oxford University Press, pp. 97-110.

NEWMARK, P. (1999). *Manual de Traducción.* Madrid: Cátedra. Traducción de Virgilio Moya.

NIDA, E. A. (1994) *Sociolinguistics as a Crucial Factor in Translating and Interpreting* (manuscript).

(1964) *Toward a Science of Translating.* Leiden: E. J. Brill.

NIDA, E. A.; TABER, C. R. (1986) *La traducción: Teoría y Práctica.* Madrid: Ediciones Cristiandad.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

NORD. CH. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Funcionalist Approaches Explained*. Manchester & Northampton: St. Jerome.

(1993) "La traducción literaria entre intuición en investigación". En: M. RADERS, J. SEVILLA (Eds.) *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Complutense, pp. 99-109.

ORTEGA Y GASSET, J. (2004/1937). "Miseria y esplendor de la traducción". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción*. Madrid: Cátedra, pp. 323-332.

ORTIZ, F. (1991/1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales.

O'SULLIVAN, J. L. (1839). "The Great Nation of Futurity". En: *The United States Democratic Reviews,* volume 6, issue 23, pp. 426-430. En:http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/moa-cgi?notisid=AGD1642-0006-46 [Última consulta: 7 de octubre de 2006]

PAZ, O. (1996/1983). *Sombras de obras. Arte y Literatura*. Barcelona: Seix Barral.

(1980). *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets.

PELETIER, J. (2004/1555). "De las traducciones". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción*. Madrid: Cátedra, pp. 134-136. Traducción de Claude de Freyssinet.

PÉREZ, L. (1988). "Adaptación económica del inmigrante y organización familiar: revisión del éxito cubano". En: R. J. CORTINA, A. MONCADA (ed.) *Hispanos en los Estados Unidos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, pp. 307-320.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

PÉREZ, L. A. Jr. (1998). "Cuba, c. 1930-1959" En: L. BETHELL (ed.). *Historia de América Latina. 13. México y el Caribe desde 1930.* Barcelona: Crítica, pp. 151-182. Traducción de Jordi Beltrán.

PÉREZ FIRMAT, G. (2000a). *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana.* Madrid: Colibrí.

(2000b). "Con la lengua afuera". En: J. DÍAZ (Ed.). *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, vol. 15, invierno 1999/2000. Madrid: Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, pp. 142-146.

(1999a). *My Own Private Cuba: Essays on Cuban Literature and Culture.* Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

(1999b). "Cuba sí, Cuba no. Querencias de la literatura cubano/americana" En: J. DÍAZ (Ed.). *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, vol. 14, otoño 1999. Madrid: Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, pp. 131-137.

(1993). "Transcender el exilio: la literatura cubanoamericana, hoy" En: *La Gaceta de Cuba*. La Habana: Gaceta Uneac, pp. 19-21.

PÉREZ-STABLE, M. (1998). *La revolución cubana. Orígenes, desarrollo y legado.* Madrid: Colibrí.

PÉREZ TAPIAS, J. A. (1995). *Filosofía y crítica de la cultura.* Madrid: Trotta.

PINXTEN, R. (1997). "Identidad y conflicto: personalidad, socialidad y culturalidad". En: *Revista CIDOB d'Afers Internacionals,* nº 36.
En: www.cidob.org/castellano/publicaciones/Afers/36pinxten.cfm
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

PINXTEN, R; VERSTRAETE, G. (2005) "Culturalidad, representación y autorepresentación". En: *Revista CIDOB d'Afers Internacionals,* nº 66-67, pp. 11-23.
En: www.cidob.org/castellano/publicaciones/Afers/66-67/pinxten_cast.pdf
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

PLINIO (2004/*ca.* 50). "Carta 9". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción*. Madrid: Cátedra, p. 82. Traducción de Miguel Ángel Vega.

PORTES, A; TRUELOVE, C. (1988). "El sentido de la diversidad: recientes investigaciones sobre las minorías hispanas en los EEUU". En: R. J. CORTINA, A. MONCADA (Eds.). *Hispanos en los Estados Unidos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, pp. 29-58.

PRASAD, G. J. V. (1999). "Writing Translation. The Strange Case of the Indian English Novel". En: S. BASSNETT, H. TRIVEDI (Eds.). *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. London, New York: Routledge, pp. 41-57.

PRIETO BENAVENT, J. L. (2000). "La guerra larga y las consecuencias de la paz del Zanjón" En: M. MORENO FRAGINALS; J. VARELA ORTEGA et alli. *Cien años de historia de Cuba (1898-1998)*. Madrid: Verbum, pp. 11-34.

PYM, A. (1992). *Translation and Transfer*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

QUAYSON, A. (2000). *Postcolonialism. Theory, Practice or Process?* Cambridge: Polity Press.

RABASSA, G. (1989). "No Two Snowflakes are alike: Translation as Methapor". En: J. BIGUENET, R. SCHULTE (Eds.) *The Craft of Translation.* Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 1-12.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

RAFAEL, V. L. (1988). *Contracting Colonialism: Translation and Christian Conversion in Tagalog Society Under Early Spanish Rule.* Durham, NC: Duke University Press.

RAMANUJAN, A. K. (1976) "The Translator's Note". En: A. MURTHY. *Samskara: A Rite for a Dead Man.* Delhi: Oxford University Press. Traducción de A. K. Ramanujan.

RAMIREZ, R. J. (2004). *We the People: Hispanics in the United States.* En: www.census.gov/prod/2004pubs/censr-18.pdf [Última consulta: 1 de octubre de 2006]

RASCO, J. I. (1987). *Hispanidad y cubanidad.* Miami: Universal.

REISS, K.; VERMEER, H. J. (1996) *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción.* Madrid: Akal. Traducción de Sandra García Reina y Celia Martín de León; coordinación de Heidrun Witte.

RIBEIRO PIRES VIEIRA, E. (1999). "Liberating Calibans Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation". En: S. BASSNETT; H, TRIVEDI. (Eds.). *Post-colonial Translation. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, pp. 95-113.

RIVERO CARA, A. (2000). "El período republicano intermedio y la crisis de la democracia (1920-1933)". En: M. MORENO FRAGINALS, J. VARELA ORTEGA et alli. *Cien años de historia de Cuba (1898-1998).* Madrid: Verbum, pp. 221-248.

ROBINSON, D. (2002/1997). *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche.* Manchester, Northampton: St. Jerome.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

(1997). *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained.* Manchester: St. Jerome.

RODRÍGUEZ MONROY, A. (1999). *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación.* Barcelona: Montesinos.

ROJAS, R. (1998). "La invención de Cuba" En: U. DE ARAGÓN (Ed.) *Repensando a Martí.* Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 165-176.

ROUSSEAU, J. J. (1980/1762). "Del contrato social o principios de derecho político". En: J. J. ROUSSEAU. *Del contrato social. Sobre las ciencias y las artes. Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres.* Madrid: Alianza, pp. 1-141. Prólogo, notas y traducción de Mauro Armiño.

RUBIO, J. (2000). "La diplomacia triangular España-Cuba-Estados Unidos (1895-1898)". En: M. MORENO FRAGINALS, J. VARELA ORTEGA et alli. *Cien años de historia de Cuba (1898-1998).* Madrid: Verbum, pp. 59-98.

RUMBAUT, R. G. (1991). "The Agony of Exile: A Study of the Migration and Adaptation of Indochinese Refugee Adults and Children". En: F. L. AHEARN, J. L. ATHEY (Eds.). *Refugee Children: Theory, Research, and Services.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 61.

RYAN, B. (1991). "Hijuelos, Oscar". En: B. RYAN (Ed.) *Hispanic Writers: A Selection of Sketches from Contemporary Authors.* Detroit: Gale Research, pp. 255-256.

SÁENZ, M. (1998). "Yo no creo en la invisibilidad del traductor". En: *Babelia, El País,* 7 de noviembre de 1998, p. 12.

(1997). "La traducción literaria". En: E. MORILLAS, J. P. ARIAS. (Eds). *El papel del traductor.* Salamanca: Colegio de España, pp. 405-413.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

SALAMA-CARR, M. et al. (1995). "Translators and the Dissemination of Knowledge". En: J. DELISLE, J. WOODSWORTH (Eds. et dirs.). *Translators through History.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, Unesco, pp. 101-127.

SAN JERÓNIMO (2004/405). "Carta a Panmaquio". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 86-91. Traducción de Daniel Ruiz Bueno.

SANTIAGO, E. (1994a). *When I Was a Puerto Rican.* New York: Vintage.

(1994b). *Cuando era puertorriqueña.* New York: Vintage Español.

SANTOYO, J. C. (1987). *Traducción, traducciones, traductores. Ensayo de bibliografía española.* León: Universidad de León.

SARTORI, G. (2001). *La sociedad multiétnica. Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros.* Madrid: Taurus. Traducción de Miguel Ángel Ruiz de Azúa.

SAYERS PEDEN, M. (1989). "Building a Translation, the Reconstruction Business: Poem 145 of Sor Juana Ines de la Cruz". En: J. BIGUENET, R. SCHULTE (Ed.) *The Craft of Translation.* Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 13-27.

SCHÄFFNER, C.; KELLY-HOLMES, H. (Eds.) (1995). *Cultural Functions of Translation.* Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters.

SCHLEIERMACHER, F. (2004/1813). "Sobre los diferentes modos de traducir". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 244-255. Traducción de Valentín García Yebra.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

SIMON, S. (1999). "Translating and Interlingual Creation in the Contact Zone. Border Writing in Quebec." En: S. BASSNETT, H. TRIVEDI (Eds.). *Post-Colonial Translation. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, pp. 58-74.

et al. (1995). "Translators and the Spread of Religions." En: J. DELISLE, J. WOODSWORTH (Eds. et dirs.). *Translators through History.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, Unesco, pp. 159-187.

SNELL-HORBY, M. (1998). *Translation Studies: An Integrated Approach.* Ámsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

SLEMON, S. (1994). "The Scramble for Post-colonialism". En: C. TIFFIN, A. LAWSON (Eds.). *De-scribing Empire. Post-colonialism and Textuality.* London, New York: Routledge, pp. 15-32.

SPIVAK, G. C. (2000). "Foreword: Upon Reading the *Companion to Postcolonial Studies*". En: H. SCHWARZ, S. RAY. *A Companion to Postcolonial Studies.* Massachussets, Oxford: Blackwell, pp. xv-xxii.

STAVANS, I. (1995). *The Hispanic Condition. Reflections on Cultura and Identity in America.* New York: HarperCollins.

(1993). "Entrevista al autor de *Los Reyes del Mambo...* Oscar Hijuelos: Me hubiera gustado ser un músico cubano". En: *La Gaceta de Cuba.* La Habana: Gaceta Uneac, pp. 26-27.

STEINER, G. (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Adolfo Castañón.

(1975). *After Babel.* New York, London: Oxford University Press.

SUÁREZ, R. (2002) *A Simple Habana Melody.* [Archivo de audio]

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En: www.pbs.org/newshour/conversation/july-dec02/hijuelos_8-29.html
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

(1996). *Talk of The Nation. Oscar Hijuelos.* [Archivo de audio]
En: http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1011194
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

SUÁREZ LEÓN, C. (1997). *José Martí y Victor Hugo en el fiel de las modernidades.* La Habana: Editorial José Martí, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

SWAIM, D. (1990). *Audio Interview with Oscar Hijuelos.* [Archivo de audio]
En: http://wiredforbooks.org/oscarhijuelos/
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

TAYLOR, C. (1993). *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento".* México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Mónica Utrilla de Neire.

THOMAS, H. (1991). "La colonia española de Cuba". En: L. BETHELL (Ed.). *Historia de América Latina. 5. La Independencia.* Barcelona: Crítica, pp. 154-170. Traducción de Àngels Sola.

(1973). *Cuba. La lucha por la libertad. 1762-1970. De la dominación española a la dominación norteamericana, 1762-1909.* Barcelona, México D. F.: Grijalbo. Traducción de Neri Dauvella.

TYTLER, A. F. (2004/1793) "Ensayo sobre los principios de la traducción". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción.* Madrid: Cátedra, pp. 231-236. Traducción de Lidia Taillefer.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

TOMÁS, L. (2000). "Una incolora respuesta". En: J. DÍAZ (Ed.) *Revista Encuentro de la Cultura Cubana,* nº 18, otoño del 2000. Madrid: Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, pp 82-87.

TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

Tratado de París. http://www.autentico.org/paris.php
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

TYMOCZKO, M. (1999a). *Translation in a Postcolonial Context.* Manchester: St. Jerome.

(1999b). "Post-colonial Writing and Literary Translation." En: S. BASSNETT, H. TRIVEDI (Eds.). *Post-Colonial Translation. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, pp. 19-40.

TYLOR, E. B. (1975/1871). "La ciencia de la cultura". En: J. S. KAHN (Comp.). *El concepto de cultura. Textos fundamentales.* Barcelona: Anagrama, pp. 29-46. Traducción de Antonio Desmonts.

VAN HOOF, H. (1995). "Translators and the Writing of Dictionaries." En: J. DELISLE, J. WOODSWORTH (Eds. et dirs.). *Translators through History.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, Unesco, pp. 229-242.

(1991). *Histoire de la traduction en Occident.* Paris, Louvain-la-Neuve: Duculot.

VEGA, M. A. (Ed.) (2004). *Textos clásicos de teoría de la traducción.* (Edición ampliada). Madrid: Cátedra.

VENUTI, L. (Ed.) (2000). *The Translation Studies Reader.* London: Routledge.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

(1995a). *The Translator's Invisibility. A History of Translation.* London: Routledege.

(1995b). "Translation and the Formation of Cultural Identities". En: C. SCHÄFFNER, H. KELLY-HOLMES (Eds.) *Cultural Functions of Translation.* Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters, pp. 9-25.

(1995c). "Preliminary Remarks to the Debate". En: C. SCHÄFFNER, H. KELLY-HOLMES (Eds.) *Cultural Functions of Translation.* Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters, pp. 26-31.

VERMEER, H. J (1996). *A Skopos Theory of Translation (Some Arguments for and against).* Heidelberg: TEXTconTEXT.

VIDAL CLARAMONTE, M. C. A. (1998). *El futuro de la traducción: Últimas teorías, nuevas aplicaciones.* Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputación de Valencia.

(1995) *Traducción, manipulación, reconstrucción.* Salamanca: Colegio de España.

VIEIRA, E. R. P. (1999). "Liberating Calibans. Reading of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation". En: S. BASSNETT, H. TRIVEDI (Eds.). *Post-Colonial Translation. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, pp. 95-113.

VISMANATHA, V; SIMON, S. (1999). "Shifting Grounds of Exchange. B. M. Srikantaiah and Kannada Translation". En: S. BASSNETT, H, TRIVEDI. (Eds.). *Post-colonial Translation. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, pp. 162-181.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

VON HUMOBOLDT, W. (2004/1816). "1. Introducción a la traducción de *Agamenón* de Esquilo". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción*. Madrid: Cátedra, pp. 259-263. Traducción de Miguel Ángel Vega.

VV.AA. (1995). "Debate". En: C. SCHÄFFNER, H. KELLY-HOLMES (Eds.) *Cultural Functions of Translation*. Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters, pp. 32-54.

WATROUS, P. (1989). "Evoking when Mambo Was King". En: *The New York Times on the Web,* 11 de septiembre de 1989.
En:http://www.nytimes.com/books/99/02/21/specials/hijuelos-evoking.html
[Última consulta: 1 de octubre de 2006]

WEBER, D. J. (1992). *The Spanish Frontier in North America*. New Haven and London: Yale University Press.

WIELAND, M. (2004/1794). "La literature griega en Alemania". En: M. A. VEGA (Ed.). *Textos clásicos de la traducción*. Madrid: Cátedra, p. 237. Traducción de Miguel Ángel Vega.

WITTE, H. (2002). *La percepción del otro: la traducción y su influencia en las relaciones entre culturas*. Curso de doctorado. Departamento de Filología Moderna. ULPGC.

WOODSWORTH, J. (1998). "History of Translation". En: M. BAKER (Ed.) *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 100-105.

(1995). "Translators and the Emergence of National Literatures." En: J. DELISLE, J. WOODSWORTH (Eds. et dirs.). *Translators through History*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, Unesco, pp.67-97.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ZLATEVA, P. (1990). "Translation: Text and Pre-text 'Adequacy' and 'Acceptability' in Crosscultural Communication". En: S. BASSNETT, A. LEFEVERE. (Eds.). *Translation, History and Culture.* London: Pinter, pp. 29-37.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

TESIS DOCTORAL

LA TRADUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD Y UNA LITERATURA HÍBRIDAS. *A SIMPLE HABANA MELODY: FROM WHEN THE WORLD WAS GOOD* DE ÓSCAR HIJUELOS

ANEXO

UNA SENCILLA MELODIA DE LA HABANA. EL MUNDO ERA ENTONCES OTRO

LETICIA Mª FIDALGO GONZÁLEZ

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
2006

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Esta pequeña nota se hace desde la convicción académica y personal de que la formación de traductores lleva en sí el intento de rozar una cierta perfección de dioses, capaces de hacer que el diálogo entre las culturas sea posible.

En la revisión de Una *sencilla melodía de La Habana. El mundo era entonces otro* constatamos, una vez más, que la cultura es una estructura abierta y flexible y, a un mismo tiempo, auténtica y cerrada en un proceso de evolución constante.

¡Cuántas veces no hemos pensado en la forma sintáctica de cualquiera de las expresiones habaneras de los personajes fascinantes de Óscar Hijuelos o en determinadas palabras o connotaciones! ¡Cuántas más no hemos tomado de la mano a la traductora y doctoranda, seguida por la sonrisa y la mirada miope de un autor que reconoce, entre sus influencias primeras, la materna! De la madre cubana y de la mezcla híbrida de ese neoyorquino con alma de músico y sentimientos cubanos, *A Simple Habana Melody: From When the World Was Good* se asoma en las páginas que siguen en un atrevido intento de subvertir cánones y romper políticas, incluso las editoriales. La realidad de que hayamos podido disfrutar de la tesis de Leticia, así, sin más, y académicamente, mi becaria durante cuatro fructíferos años a mi lado, es uno de los regalos de la profesión que hace más de tres décadas nos llevó al Alma Mater de la escalinata de la Universidad de La Habana y que luego nos condujera, por los caminos impredecibles de las migraciones y el exilio, a juntar, en un solo esfuerzo, ánimo cubano, gallego y canario: pura híbridez.

Dra. Sonia Bravo Utrera
Las Palmas de Gran Canaria, septiembre de 2006.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

UNA

SENCILLA MELODÍA

DE LA HABANA.

El mundo era entonces otro

(novela)

Ó S C A R H I J U E L O S

TRADUCCIÓN: LETICIA Mª FIDALGO GONZÁLEZ
REVISIÓN: SONIA BRAVO UTRERA

2006

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes

OCTAVIO PAZ

Ya estoy cansado de todo, de penas y alegrías!
¡Oh dulce paz, ven a mí...

GOETHE

Estoy inspirado. ¡Venga, necesito un trago!

ISRAEL LEVIS,

La Habana, 1928

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Zarzuela

Género de ópera española. Sus orígenes se sitúan en los espectáculos de los siglos XVI y XVI que llevaban los músicos y actores ambulantes a las casonas y palacios de los nobles españoles (sobre todo al Palacio de La Zarzuela, a las afueras de Madrid) y en los que reunían, libremente, canciones tradicionales, melodías gitanas, piezas de poesía y prosa, baile y trucos escénicos que se organizaban en torno a una trama sencilla y variable, a menudo trágica, a menudo cómica (normalmente sobre el amor o la desolación de la guerra) para la que se escribía música original en tiempo real: con cada entrada, con cada declamación podía comenzar una nueva melodía. Gozó de su mayor esplendor en España a finales del siglo XIX y se desarrolló en Cuba gracias a compositores como Manuel Fernández Caballero, un español que vivió en La Habana alrededor de 1860 y cuyo trabajo inspiró a toda una generación de compositores de zarzuela, como Israel Levis, quien se convirtió en un maestro de este género y de muchos otros de la canción cubana.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

REGRESO

A LA

CIUDAD DE LA MÚSICA

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Las olas del mar eran campanillas replicantes. El viento volaba desde el ocaso y sonaba como ciento siete violines silbantes. El sol al alba era un deslumbrante címbalo carmesí y la tierra, la tierra, un timbal. En el horizonte, más allá del filo del agua, se había reunido el coro: un millón de coristas con largos vestidos de seda cantaban desde los balcones de un palacio, ocultas en un laberinto de distantes brumas marinas silbantes, y debajo, bajo las aguas, bajo las corrientes, un ciento de salones de baile y un ciento de pianistas y salas y salas llenas de músicos e instrumentos preparados. Una obertura tan melódica como las picarescas cavilaciones orquestales del italiano Alfredo Cassella que inundaban el aire. Una voz como la de Caruso invocaba al mundo para atenuar las luces del día. Reinó un silencio pasajero, antes de que la música sonara de nuevo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

EN LA PRIMAVERA DE 1947, cuando Israel Levis, compositor de la más famosa de las rumbas, *Rosas Puras*, regresó a La Habana (Cuba) procedente de Europa a bordo del vapor *Fortuna*, aquellos viejos amigos que no lo veían desde hacía más de una década se asustaron por su apariencia. No había cumplido aún los sesenta, pero el pelo ya se le había vuelto blanco y le había crecido una barba rebelde. Parecía un *guajiro* de campo desamparado o Matisse en sus últimos años. Al escrutar el mundo a través de las distorsiones de los espejuelos de gruesos lentes y montura de metal, los ojos aparecían perdidos, como debajo del agua. Estaba demacrado, quizás demasiado frágil. Su expresión se agobiaba por las preocupaciones. En todo caso, no se le reconocía, era como una broma porque, durante su apogeo en La Habana de los años 20 y principios de los 30, había sido bastante alto y de anchos hombros y tan corpulento que, camino del Conservatorio o del Teatro Albisu por las estrechas aceras de La Habana, tenía que echarse a un lado, cansino, con la espalda pegada contra la pared, o meterse en un portal para permitir que pasaran las damas con *parasoles* y bolsos de cuentas. Era tan amplio su contorno e imponente su fisonomía que, con el bigote característico, a sus amigos les recordaba al actor cómico de cine silente Oliver Hardy, *El Gordo* (de *El Gordo y el Flaco*); y ese se convirtió en uno de sus cariñosos apodos, un apelativo que él, por su buena naturaleza y gran reputación, había asumido con paciencia al frecuentar los bares y restaurantes y las salas de concierto de la ciudad.

Sin embargo, para cuando Israel Levis dejó atrás el faro del Castillo del Morro hacia el rosado Castillo de la Punta y las bellezas de la auténtica Habana, –las blanquecinas fachadas neoclásicas, majestuosas como las de Cartagena–, a causa de los acontecimientos de su pasado reciente, había sufrido ciertas transformaciones que le hacían no tener ya relación alguna con los placeres y comodidades de su burguesa existencia en París ni con la fama de compositor y director de orquesta a la que estaba acostumbrado. Con los hombros encorvados y la espalda torcida, parecía haber encogido hasta la mitad de su tamaño original; había perdido tanto peso durante la guerra que flotaba dentro de la voluminosa hechura de sus viejos trajes de lino. En realidad, él, para quien lo más parecido a una dieta había sido renunciar a repetir crème brûlée o tarta de fresa tras una copiosa cena de cinco platos en el Ritz de París, ahora era, sino más, tan delgado como Stan Laurel, el compañero bobo de *El Gordo,* por lo que ahora podrían llamarlo *El Flaco.* El reloj apuntaba de nuevo a sus días de gloria y los hechos de los últimos años no parecían tan trágicos o desconcertantes para el alma.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Nunca, ni en sus mejores épocas, había sido un hombre guapo. No había tenido la prestancia española de su hermano mayor, Fernando. Más bien consideraba que su encanto aparecía en sus maneras galantes, en su afabilidad y en la atención que prestaba a los demás al mirarlos a los ojos directamente, excepto en aquellos casos en los que se sentía cegado, o escandalizado, por las más hermosas mujeres o los más sorprendentemente apuestos hombres. En esos momentos, el corazón se le apoderaba de una mezcla de envidia y admiración por esas hijas e hijos preferidos de la vida, que se movían por el mundo con una *grandeur* natural, sin apenas esfuerzo, y encarnaban las mejores cualidades de la belleza, esas a las que él siempre aspiró a través de la música. Algunas mujeres eran como zarabandas gloriosas, con ojos negros, intensos, misteriosos como el más grave de los tonos de un aria operística; otras, más lujuriosas –mujeres baratas a las que de joven había apreciado a menudo– eran como rumbas desenfadadas, como los giros salvajes del charlestón. ¿Y los hombres? Algunos eran tan elegantes como el tango o decididos, pero caprichosos, en sus movimientos por la vida como la habanera, mientras que él, lento, poco estiloso, aunque siempre cuidado, no había dejado de equivaler a un vals, o a un simple paso de baile. Durante muchos años supo que, en realidad, la mayoría de su gracia se quedaba dentro, por lo que de joven pasó muchas horas en un autoostracismo propio, deseando poder cambiar esto o aquello de su cara o de otra parte del cuerpo, como si así pudiera atraer a los demás con el poder de su comedida personalidad y una presencia encantadora para casi todos. Qué tonto había sido, pensaba ahora, por haber malgastado tanto tiempo en preocupaciones tan insignificantes.

Había dejado la ciudad portuaria de Vigo en el noroeste de España una semana atrás. El barco paró durante una mañana en las Islas Canarias para recoger a más pasajeros. Traía un único baúl negro con los efectos personales que había logrado salvar de la ocupación alemana de París de los últimos años. Cartas que significaban mucho para él: la correspondencia mantenida con Stravinsky y Ravel; un denso alijo de notas de sus viejos amigos compositores de La Habana, Ernesto Lecuona y Gonzalo Roig, por nombrar sino a dos; y, por supuesto, aquellas cartas con la familia de La Habana y Santiago, cuyo valor nostálgico había aumentado a medida en que entraba en un periodo de problemas. Debe mencionarse que, en medio de los tesoros que trató de pasar de contrabando a través de cautelosos amigos –uno de ellos, el amable pero incauto agregado español Señor Ramos–, se encontraban las cartas y postales enviadas a lo largo de los años por una tal Rita Valladares, de La Habana, de la que suponía haber estado enamorado o, al menos, tan cerca

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

del enamoramiento como puede estarlo un hombre comedido. Suspiraba al pensar en Valladares, la pequeña cantante cariñosamente conocida por muchos como *La Chiquita, mi preferida,* y por la cual habían pasado muchos años sin que él le dijera, ni una vez, los profundos sentimientos que sentía hacia ella. Incluso, cuando ya tarde y después de haber comenzado a vivir en París un romance demasiado breve con una parisina llamada Sarah Rubestein, se dio cuenta de cuánto la había amado, no pasó un día en el que dejara de recordar los ratos juntos. Una sencilla foto de Rita, no mayor que una estampita, con la superficie agrietada y los bordes rasgados, permaneció en su cartera durante aquellos años: Rita, con un sombrero enorme, sonreía; sus ojos emanaban vida y amor. Una especie de música, como un fandango, le atrapaba el corazón cada vez que miraba esta descolorida pero bonita imagen. Aunque sus cartas –llenas de tiernas acotaciones y felices recuerdos de sus colaboraciones en los teatros de La Habana– lo solían entristecer por el tono a veces apurado, pese a que ella se casó dos veces, él siempre las conservó, empeñado en asegurarse de que estuvieran a buen recaudo si sobrevivía a la guerra.

Con frecuencia, esas cartas no trataban sino de los júbilos y desasosiegos ocasionales de la vida de Rita: "Hollywood es una locura, aunque algunas estrellas como Gary Cooper sean buena gente"; o "Mi última gira fue una barbaridad; mis promotores me hacen trabajar como una negra, mi amor; mi garganta está quebrada y creo que, encima, tengo un resfriado. Me canso de vivir con una maleta en un hotel... Echo de menos a mis hijos y a La Habana. No puedo esperar a llegar a casa. Besos, Chiquita..."

¿Por qué apreciaba tanto esas cartas?

En aquel baúl, además de un traje y un segundo par de zapatos que le había dado un amable *gallego* en Madrid y de una Biblia de nácar dedicada por el Papa Pío XII durante una visita a Roma años atrás, guardaba fragmentos de varias partituras en las que trabajaba cuando su vida –dichosa, pero cada vez más intranquila– fue interrumpida. Vivió más de diez años en una iluminada suite del ático de Le Grand Hôtel; en el salón, de altas ventanas arqueadas ante el soleado boulevard de la Place de L'Opéra, tenía un gran Steinway de cola en el que escribía su música. A final de 1943, cuando ya entraba en los años del otoño, Levis, o "*El Maestro*", se encontraba en medio de dos proyectos que creía que le llevarían hasta un terreno más serio, más allá de la categoría de compositor de "melodías populares y revistas líricas". Eran las partituras de una ópera basada en la novela *Germinal* de Zola y un ballet impresionista sobre *Apolo y Dafne*, con dos tercios ya completos antes de que hubiese sido detenido.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En la travesía a bordo del *Fortuna* apenas se ocupaba de estas composiciones: se habían convertido en productos de un pasado reciente que preferiría olvidar. *¿Acaso esas obras no eran sino los débiles intentos de un compositor mediocre que mejor podía haber sido profesor de piano?* Aunque se comportaba como un pasajero afable y plácido, caballeroso, de conducta irreprochable y de obvia gran importancia –por eso ocupaba uno de los mejores camarotes del barco y cenaba en la mesa del capitán– era visto, sobre todo, como el anciano cubano que se permitía echar una partida de whist en la sala común con algunos españoles, y que no tenía mucho que contar sobre su vida.

Entre los compañeros de viaje había un contingente de negros norteamericanos que habían sido voluntarios de la causa republicana y volvían de su encarcelamiento en España; un inglés y su correcta familia; y muchos españoles, en su mayoría, *asturianos* y *gallegos*, con destino Cuba. Era cordial con todos. También estaban los músicos del barco, quienes una noche, al saber que el compositor se encontraba entre ellos, lo recibieron en el comedor con una conmovedora interpretación de cuerdas de *Rosas Puras*. Siempre educado, colorado hasta las orejas, permaneció inmóvil ante el pequeño escenario, con las manos y el peso del cuerpo descansando sobre el bastón, oyendo el homenaje con respeto pero sin ninguna alegría. Hizo una reverencia, agradeció la actuación (siempre había adorado a los músicos), se sentó a comer con desgano y a beber vino en silencio.

Sus mayores placeres transcurrían junto a la barandilla; allí se tomaba algunos tragos de brandy de una petaca y observaba el horizonte por el día y el cielo estrellado por la noche. Sus pensamientos, los muy repetidos murmullos de *"¡Esta vida es un carajo!"*, sólo eran interrumpidos cuando el joven gallego Antonio Solar, su acompañante en este viaje, aparecía a su lado con una manta para acompañarlo a cenar al comedor o para guiarlo hasta el camarote.

Solía soñar despierto; el horizonte lo revolvía todo. De repente, veía a su amada Habana, la densa ciudad de calles enmarañadas, grandiosas mansiones, polvo y humo y caballos y coches y autos Packard y callejones y patios en los que los *rumberos* se reunían pasada la medianoche; La Habana tal como había sido, flotando en el cielo; sus músicos y él, de prisa hacia el Teatro Campoamor, alrededor de 1922, para asistir a las actuaciones de Pablo Casals e Ignacio Paderewski. O se veía a sí mismo: un chico en medio de una multitud en el Parque Central para oír interpretar una estridente versión de *Guillermo Tell* de Gioacchino Rossini a la banda municipal de músicos, vestidos con uniformes militares con charreteras, chacós con plumas, cordones y alas relucientes al sol. O veía París un hermoso

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

día de primavera de sauces cadenciosos y parques sombríos. O se veía montando un escenario en un gran teatro –puede que en Ciudad de México o en Buenos Aires o en el mismo París– para dirigir una orquesta en un recital de sus composiciones. Los aplausos clamorosos con los que había sido acogido en un tiempo regresaban a él mientras demasiadas olas de bordes espumosos golpeaban contra la proa del buque y una avalancha de agua le aclamaba como si fueran miles de voces.

Ahora y entonces, Levis pegaba en la cubierta tres veces con el bastón como señal para que el diminuto, tranquilo y guapo joven Antonio lo asistiera. Habitualmente le mandaba rellenar la petaca y si no, le ofrecía el brazo para poder pasear con más seguridad por la cubierta. Daba estos paseos dos veces al día, tras el desayuno y el almuerzo. Solía vestir un traje de lino blanco, un fedor de ala negra y una capa también negra, vestigio de un pasado más próspero y cierto. Mientras paseaba despacio, bastón en mano, con tremenda dignidad, y saludaba a los pasajeros, parecía castigar a su asistente con la severidad de sus expresiones, pero ese no era el caso. Simplemente se había olvidado de cómo expresarse sin enojo, sin un tono estridente y afilado, aunque sólo fuera para hablar de algún dolor en el vientre provocado por un estómago destrozado por tantas medicinas (y por la bebida) o para pedir unas aspirinas para su predisposición a los más agotadores dolores de cabeza y para el letargo de su alma.

Levis no hablaba de la guerra con su asistente. No había necesidad: Solar ya la conocía. Antonio había sido camillero en el hospital de Madrid en el que Levis pasó casi un año al final de la contienda para recuperarse de la hepatitis y la difteria, entre otros males. Podría haber perecido allí no tanto por las enfermedades del cuerpo sino por el debilitamiento de su espíritu y del deseo de vivir. Durante meses, un día sí y otro no, se movía a la deriva entre un mundo de somnolencia, sueños y recuerdos. A menudo se despertaba en medio de la noche por culpa de un grito o aullido de dolor de alguien con problemas. Levis, asustado, se aferraba a los restos de alguna hermosa remembranza de juventud: un paseo con su padre y su hermano a través de un campo de flores silvestres a las afueras de La Habana en busca de una mariposa de alas moteadas, una noche feliz en un burdel de La Habana o París, los placeres de pulir una canción, la frialdad de un sacristán junto a su madre adorada, Doña Concepción, y su hermana pequeña, Anabella, arrodilladas ante el altar, la señal de la Santa Cruz, la seguridad de Dios a su alrededor, una fe omnipotente en el ambiente...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

El camillero tenía veintitrés años cuando se convirtió en el ayudante de Levis en aquel hospital. Casi analfabeto, bueno cambiando sábanas y vaciando orinales, Antonio, por su cortesía y naturaleza amable, pudo ver al compositor en los momentos duros. Como también era una especie de músico, consideraba un honor esas tareas. En los primeros años de su adolescencia, antes de la Guerra Civil, cuando sólo era un joven campesino de Galicia con aspiraciones musicales, tocaba el clarinete en una banda que viajaba por el noroeste para presentar en bodas y en *fiestas* y en las plazas de los pueblos un animado repertorio de canciones populares, entre las cuales se encontraba la *Rosas Puras* del propio Levis, famosa melodía que voló de su clarinete incontables veces para embelesar incluso a los curas, abuelas y viudas más ancianos.

El que Levis hubiera escrito esa canción, amada por tantos, provocó en Antonio una devoción inquebrantable en el cuidado del anciano durante la estancia en el hospital y que lo mirase con reverencia y gratitud, sin importar sus rabietas y mal humor. Incluso cuando gritaba *"¡Déjame tranquilo!"* y era un individuo brusco, amargado, que prefería pudrirse, chillón a causa de las terribles pesadillas, Antonio descubría cómo levantarle el ánimo porque le hacía reír con alegres cuentos de la vida en Galicia antes de la guerra o le traía *dulce* de caramelo o de miel. Era un alma tan jovial que una vez llegó al hospital con el clarinete y, con un paciente acordeonista, tocó unas cuantas melodías para los enfermos, los locos, los desamparados e interpretó, aquella sofocante tarde de calor abrasador, una austera pero viva versión de *Rosas Puras* con la que deseó complacer al compositor (*"Si supieras lo bendita y mísera que esa canción ha sido para mí"*, pensó Levis con cara complaciente).

En general, a pesar de que, en aquel periodo, Levis parecía estar perdido en el mundo, la profundidad de su talento y religiosidad (en el peor de los días en el hospital, se agarraba a un rosario y susurraba oraciones) fascinaron a Antonio Solar.

Por su parte, Antonio le gustó a Levis desde el principio. Además de la alegría de la juventud cercana, la pureza de sus ojos y las marcas de la viruela en la cara le recordaban a su gran amigo y letrista Manny Cortez –con el que en un tiempo había colaborado en tantas canciones y zarzuelas–, amigo idealista que era como un hermano adorado. Tales eran los sentimientos de cariño y gratitud hacia el joven que Levis, cuando fue repatriado, logró convencer al gobierno cubano para que pagara el pasaje de Solar hasta La Habana. Sin hijos y planes de futuro, Levis deseaba ayudar a Antonio –sin simpatías hacia el gobierno dictatorial de Franco– a encontrar una nueva vida en su país. *"Cuba, mi maravillosa Cuba"*, decía a menudo. Una vez en La Habana, si así lo deseaba, Antonio podría ir a la escuela,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

aprender a leer y a escribir, encontrar trabajo y convertirse en un auténtico *caballero* o perseguir el a menudo desesperanzado destino de un artista y Levis, gracias a sus contactos, podría conseguirle un trabajo como músico en la ciudad.

–Puedes quedarte en mi casa en La Habana todo el tiempo que quieras– dijo a Antonio un día. –Créeme, serás bien tratado– De buen humor y recordando los placeres de la juventud, Levis añadió: – Y las mujeres cubanas te parecerán increíbles.

Dio una palmadita en el hombro de su asistente y se volvió hacia la barandilla, con media sonrisa; aun cuando miraba al agua, se estremecía con la desesperación de un hombre inseguro que no podía escapar de los pensamientos que le rondaban la mente. Consideraba los recuerdos de la guerra tal afrenta para lo que él creía de sí mismo, del mundo y de Dios, que algunas veces pensó en tirarse por la borda, pero todavía amaba la vida y, en términos teológicos, se convertiría en un cobarde.

Además, simplemente opinaba que volvía a Cuba para morir con la poca paz que podría ya encontrar.

Si Levis había vivido en otro tiempo en un universo florido y pacífico, lleno de música maravillosa, especialmente durante los años más felices en La Habana, con el inevitable romanticismo de un artista, ahora tenía que competir con esos "contaminantes" –por utilizar una expresión nazi– que violentaban hasta el más dulce de sus pensamientos. ¿Cómo podría él, Israel Levis, compositor de tantas zarzuelas y *danzones* alegres, ni siquiera considerar los deleites de una escala más grata armónicamente cuando las desgracias de su pasado reciente invadían sin descanso hasta la más mínima abstracción? De hecho, aunque no hubiera dejado de formar parte de este mundo, todavía no podía ni mirar a los dulces niños jugar en la cubierta sin pensar en los infantes y madres que había visto arrear hasta la muerte por los "señores arios". ¿Qué diferencia suponían para el transcurrir de la historia sus pequeñas composiciones o sus elevados planes de excelencia estética o su magnífico pene (por hablar del físico) o su vida de lujuria o su fe en Dios, un buen Dios católico, como el Dios al que su amada madre había rezado cada mañana y cada noche? ¿Cómo era que el mismo Israel Levis, el del estómago siempre floreciente, el que en sus años jóvenes nunca había dejado escapar un suculento bocado, ahora había perdido el ansia por la comida y por los esfuerzos de la creatividad que tanto le habían entusiasmado?

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

No le gustaba detenerse mucho en estas cosas, pero tales tormentos le acompañaban día a día y, con frecuencia, lo colocaban en un estado mental tan perturbador que era cruel incluso con alguien como Antonio.

–Perdóname–pediría después de gruñir alguna orden– Son mis desafortunadas maneras.

En ocasiones, mientras observaba el mar, intentaba realmente tener pensamientos agradables. Podría decir una frase elocuente: "Mi padre, Leocadio, era médico, tú sabes, y bueno, pero la naturaleza era su primer amor". O "mi difunta madre creía que las estrellas eran lágrimas del cielo". Una noche, al ponerse el sol, Levis señaló el horizonte, una gran banda de luz roja y naranja y nubes ardientes cruzaban hacia el infinito ante él, y dijo: "Mira, las glorias de Dios".

–Es precioso, Don Israel– respondió Antonio.

Levis continuó: "En una época, hace tiempo, cuando era chico, tuve la certeza de que Dios existía. Lo veía en todo, en cada flor, en cada planta, en la luz del día. Creía que me iba a dormir protegido: tenía un alma buena y pura y un ángel observándome. A veces por la noche, miraba al cielo durante horas y sentía que esa divinidad maravillosa estaba a mi alrededor; incluso la Luna parecía una manifestación de Su ser, como si su superficie fuera la cara de Jesucristo. Mi hermano mayor y yo inventábamos raras teorías sobre la Luna: Dios había escondido debajo de su superficie todas las almas que esperaban la vida. Y llegamos a la conclusión de que eran como pequeñas perlas resplandecientes. *Y fíjate,* cómo de chicos creíamos en el cielo de verdad, nunca dejamos de preguntarnos dónde estaría. Por supuesto, mi madre siempre decía que se encontraba en el *Camino de Santiago*, el centro de la Vía Láctea, y yo miraba a lo alto hasta que me dolía el cuello, porque deseaba ver un claro atisbo de aquellas almas que creía que descendían de la Luna". Luego, con otras ideas rondándole, añadió: "Esos eran, querido Antonio, los dulces cuentos de hadas de mi juventud".

LA HABANA, MAYO DE 1947

Una vez que el buque entró en puerto, Levis se llenó de tal alegría que casi se emociona al ver de nuevo La Habana: el Colegio de Belén sobre una alta colina, el elegante Malecón, el Paseo del Prado extendido por el centro de la ciudad hacia el Palacio

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Presidencial, los muchos parques y las altas palmas reales. A pesar de las ansias de llegar a su casa en El Vedado, un barrio de La Habana, esperó a que el resto de pasajeros desembarcara primero; un *porteador* negro llevaba su baúl, Antonio, su propio equipaje y, con él, el clarinete. Descendió despacio por la pasarela, bastón en mano y se dio cuenta de que la quietud de sus pensamientos se hacía añicos, de que lo recibía una avalancha de recuerdos y expectación. Para darle la bienvenida se habían reunido al pie del embarcadero un grupo de periodistas y representantes del Conservatorio Municipal y un *funcionario* de la Cámara de Comercio. Hubiera preferido que lo dejaran solo, pero, a su pesar, accedió a posar en el muelle para un fotógrafo de *El Diario de la Marina*. Erguido, traje blanco de tres piezas, manos juntas sobre el bastón, regio, majestuoso como un padre fundador de la República. La foto apareció en la edición de la mañana siguiente con la leyenda: "Regresa un distinguido hijo de Cuba". Publicaron más artículos en otros periódicos habaneros, en los que se alababa el regreso de "ese gran compositor, cuya famosa *Rosas Puras* ha hecho tanto por llevar a la música cubana por el mundo".

Pese a su delicada salud, ofreció dos breves entrevistas, con bastante impaciencia ("¡Claro que estoy feliz de estar de nuevo en Cuba!" declaró irritado, "¿Qué se piensa usted?"). Interrumpió la segunda en cuanto avistó a través de sus bastante miopes ojos a Víctor, el hijo de su difunto hermano mayor Fernando, en aquel momento de unos veintidós años, y, tras él, a la hermosa viuda de su hermano, Gloria. Ella corrió hacia él y lo cogió por la cintura, "Hemos pedido y pedido por su regreso. ¡Gracias, San Lázaro!", como si hubiera regresado de la muerte, "*¡Dios mío!* ¡Qué barba!"

En aquellos momentos, tuvo que lidiar con la expresión de auténtica pena y shock de su sobrino: la última vez que Israel vio a Víctor, allá por 1938 en la casa de su hermano en Santiago, en la punta este de la isla, el compositor parecía boyante, inmenso, jovial, bien satisfecho con su vida en París y sus muchos viajes, aunque la situación política en Europa cambiaba de un modo que le debería haber hecho tener algo de cautela.

En esa visita a Santiago, en 1938, se sentaba en el salón de la casa de su hermano y le sonsacaba un abrazo a su sobrino. "Coge mi bolso. Tengo algo para ti", le dijo el compositor. Allí encontró *caramelos*, una bola de pelota; aprisa, como cualquier muchacho cubano, corrió a jugar a la calle con los amigos, que pronto reían y gritaban de alegría. Satisfecho de sí mismo, Levis se bajaba rápido el vaso de ron con zumo de naranja, una maravillosa diversión en un día de sol. Eufórico, se levantó para servirse otro trago. Fue entonces cuando su delgado y majestuoso hermano, el Doctor Fernando Levis apareció

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

por la puerta con una ligera sonrisa y, tras evaluar su alegría, preguntó: "Díos mío, hermano, ¿por qué tienes que vivir tan lejos?" Se refería a París. "Es obvio que adoras estar con la familia; ¿cuándo vas a regresar para siempre?" Y aunque ya empezaba a responder ("Tal vez, un día..."), pudo oír a su madre fustigar desde otro cuarto: "¿Tú sabes por qué él no ha regresado con nosotros? Porque está haciendo lo que le gusta. ¿Tú no sabes que es famoso?"

Ahora el compositor parecía un hombre diferente, entristecido por el conocimiento de cosas que no podía expresar; su cuerpo era casi ingrávido, como si el más ligero de los aires salinos lo fuese a arrastrar. Incluso sus movimientos eran diferentes, porque su cabeza se echaba hacia delante. Su cuerpo parecía esforzarse en seguirla, como si la gravedad de sus pensamientos fuera a hacer que, de repente, perdiese el equilibrio y se cayera.

En cuanto a su sobrino, Víctor, de una "bonita" juventud (todo lo que era juventud era bonito para el compositor), todavía no había superado el que su padre hubiese muerto de leucemia el año anterior. Una época triste en la que también vio la muerte de su abuela Doña Concepción por causas "naturales", preocupada y abatida por lo que les había sucedido a sus hijos. Levis supo de los acontecimientos en España mucho después de que ocurriesen y no halló consuelo. *Estaba tan consternado y afligido por la muerte de mi madre y hermano que lloraba en secreto como un bebé.* Al menos Víctor, tan joven y con el futuro ante él, podría encontrar refugio a su dolor en los estudios de Medicina en la Universidad de La Habana, ya que deseaba, siguiendo la tradición familiar, ser médico.

No podía sino rodear con los brazos a su sobrino y sentirse orgulloso.

–Díos mío– dijo Don Israel a Víctor– Te has convertido en un joven robusto.

Luego, el sobrino dio a su tío un beso e Israel, después de todo lo que había pasado, exclamó, riendo, con el alborozo de un niño: "Eh, no deberían mimarme de esta manera. Estoy muy contento de verlos a los dos".

Desorientado, pero contento de haber realizado el largo viaje a casa, por fin a casa, conservaba un único pesar, uno de sus grandes amores, Rita Valladares, no había estado cerca para recibirlo. Pocas semanas antes lo había llamado por teléfono a Madrid al Hotel Velásquez, para lamentar que cuando él llegase, ella estaría en una gira de conciertos por Latinoamérica (Caracas, Buenos Aires y Río de Janeiro). "No sabes cuánto te he extrañado, *querido*", le dijo ella, que lo había extrañado porque el contacto entre ellos se había perdido, porque sus vidas, en los últimos veinte años, nunca se cruzaron de nuevo de manera que su romance nunca pudo florecer. Aunque él lo achacase siempre a las circunstancias, a su

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

agitada vida profesional y a los compromisos con las tournées por las capitales de Europa (sí, incluso en Berlín y Viena), a la escritura de partituras para películas y a los incontables plazos de entrega... no podía sino lamentar la falta de perspectiva de su introspectiva personalidad y su tendencia a la indecisión, en lo que a amor se refiere, para justificar sus fallos con Rita. Y también estaba la devoción del compositor hacia su madre (cuando vivía) y su incapacidad para decidir qué sentía realmente por Valladares... y por otras...

Por supuesto, ya era demasiado tarde.

No era un hombre amargado, pero sí propenso a ver la vida desde la ironía, como si todo fuera inútil, como si un hombre hubiera pasado años alcanzando metas sólo para ver cómo al final se esfuma todo (amores, trabajo, su mundo). Después de tanto tiempo y energía malgastados en preguntarse a dónde hubiera llegado su pobre destino de haber tenido un carácter y una determinación diferentes, Levis resolvió aceptar su situación: un hombre de edad, plagado de enfermedades, buscando un final tranquilo y nada espectacular para sus días.

Sin embargo, una vez amó a la Valladares lo suficiente cómo para que sus recuerdos y la música (y la mucha buena suerte de la intervención divina, pensaba a veces) lo sostuvieran en los malos tiempos. Y si sentía aún alguna decepción porque *La Chiquita* no lo hubiese estado esperando en el muelle, no podía evitar sino agradecer a Dios *(Por favor, que Dios exista)* que, al menos, pronto estarían juntos, no como amantes y sí como eternos y queridos amigos.

Acompañado por sus familiares y por un miembro del ayuntamiento, Levis se dirigió a la Aduana, donde le sellaron el pasaporte verde. Con el baúl en el maletero del taxi, su pequeña trouppe y él se encaminaron hacia El Vedado. A lo largo de la ruta, las calles se disputaban la vida. Turistas, maniseros y ciudadanos corrientes plagaban las aceras. La visión de las familiares fachadas... y los cafés, las espléndidas florituras arquitectónicas, los soportales y las galerías coloniales, los balcones y altas portadas y ventanas de los edificios y hasta los olores de esa ciudad de flores, cerveza, perfumes, comida frita y combustible quemado: todo era un tónico para el alma. ¡Ver la ciudad a través de los ojos de Antonio! El joven observaba todo con gran intensidad y placer: toda mujer hermosa y de anchas caderas que se pavonease; todos esos músicos en la puerta de los restaurantes que cantaban y rasgueaban guitarras. Su entusiasmo juvenil, incluso su belleza, era un recuerdo tan vívido

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

de lo que el propio Levis había dejado atrás (una especie de prometedor futuro), que se encontró pensando que si él, en su actual estado de salud y de mental solemnidad, no podía desear la miríada de placeres de la vida, al menos tenía la satisfacción de poder ayudar a los demás a encontrar el camino.

Sentado en la parte de delante del taxi, Levis pensaba en qué podría hacer por Antonio. El joven era guapo a pesar de su imperfecta complexión, y tenía una amplia sonrisa que daba paso a una hilera de dientes picados. Con esto en mente, el compositor comentó: "Antonio, debemos asegurarnos de que vayas pronto al dentista: no querrás perder los dientes". Luego, "por supuesto, yo te lo pagaré". Le dijo a su sobrino: "Dime si necesitas dinero", porque quería dar un buen uso a su modesta fortuna (debida en su mayoría a royalties atrasados de *Rosas Puras*). A Gloria le dijo: "Sé que mi hermano, Dios bendiga su alma, te cuidó mucho, tienes el porvenir asegurado, ¿sí? Aún así te hago la misma oferta y no lo pienses dos veces antes de pedir, porque, como me ha enseñado la vida, el dinero no es tan importante".

–Pero, Don Israel– le dijo ella– Sabe que nosotros estamos con usted por amor.

Apreciaba ese comentario, esas cariñosas palabras de amor lo alcanzaban como una especie de rayo de sol. Contestó, girándose apenas y con voz suave: "Eres muy amable conmigo, cuñada".

No tenía mucho que decir. No se preocupaba de airear sus experiencias durante la guerra, ni durante su año y medio de internamiento, ni el nombre de aquel lugar, en aquel idílico enclave alpino donde fue testigo de sufrimiento suficiente para cien vidas: *Buchenwald,* su pequeño secreto que no era secreto pequeño. En el brazo, siete números con tinta verde. En el corazón, rencor y decepción de cómo sus quimeras sobre la moralidad, la religión y la belleza e importancia de la música no significaban nada. Una nube negra de pensamientos le atravesaba la mente de tal manera que sentía que su vida como compositor y director de orquesta había sido, en realidad, la vida de un payaso o de un impostor, o de alguien engañado por el destino. No hacía tanto tiempo que Levis se consideraba un hombre muy afortunado, –aunque su visión romántica hubiese estado esperando– un individuo bendecido por un Dios católico, más allá de las reglas "normales" de la existencia. Sin embargo, había sido timado y ahogado por sus propias debilidades y ese sentimiento y las enfermedades físicas produjeron en su carácter una solemne añoranza por un mundo mejor y un yo diferente, rejuvenecido.

Un imposible, creía, aunque lo ansiaba.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

¿Y por qué, pese a que sentía gran entusiasmo, alegría incluso, y nostalgia por su vida en La Habana y verdadero afecto por su familia y por los amigos que quedaban, existía en él tal abatimiento? Este Levis estaba descorazonado, porque sin emoción nunca habría música y sin música su vida sería muerte en vida.

Así que lo que sucedió fue que, sin querer, el compositor se hundió en un profundo estado de aprehensión. Aun cuando Gloria le hablaba con dulzura de la humildad de su hijo, de la ética de su trabajo y de las altas calificaciones en la Escuela de Medicina y hacía planes para esa tarde: "Por supuesto, se duerme una siesta y toma un baño; y luego tendremos una magnífica cena", él no podía encontrar una razón para continuar existiendo. En esos momentos, por las calles de esa espléndida ciudad, creía de verdad que nunca volvería a componer otra pieza musical ni un tango ni un bolero ni una ópera lírica ni otra zarzuela ni tan siquiera una sencilla melodía habanera como en otro tiempo solía hacer sin el menor esfuerzo.

SU CASA EN EL VEDADO

Tales eran sus sentimientos cuando, al fin, llegaron ante la puerta principal de su casa en la calle Olivares, donde había nacido y vivido la mayor parte de su vida en La Habana. Estaba tras unos muros de piedra rosada cubiertos de buganvillas, de madreselvas que aromatizaban el aire; y en cuanto entró, vio la familiar presencia de la imponente acacia que dominaba el ahora salvaje jardín del patio delantero. Esa casa suponía toda una imagen familiar, aunque extraña: casi podía escucharse de niño, allá en el cambio de siglo, practicar escalas en el piano, el tintineo de las notas procedentes de un lugar muy adentro; oír la melodía de aquella canción que tanto había cambiado su vida, *Rosas Puras,* en aquel día de 1928 en el que comenzó a escribirla.

Al entrar en el vestíbulo, de paredes de baldosas arabescas, lo golpeó el inconfundible aroma del pasado que manaba de las sombras, porque las contraventanas estaban cerradas: viejos botiquines de madera; el oloroso *inodoro*, como se le llamaba en sus días; el olor del piano y de las flores de tela que siempre ponía encima en un jarrón; un lápiz de treinta años que había dejado diez años atrás tras el jarrón sobre el piano inmóvil (se preguntaba qué notas habría escrito con él). Y el olor a tiempo detenido: el hall con las fotos de familia y de los momentos cumbre de su ilustre carrera; los crucifijos que su madre había colocado por

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

todos sitios y que todavía estaban en su lugar. Las pequeñas pruebas de que la suya había sido una vida hermosa que lo acechaba de repente y pensó: *Aquí es donde pasaré el resto de mis días.*

Fue Gloria quien abrió las contraventanas para inundar de luz los cuartos y quien condujo a su cuñado Israel Levis despacio hacia el estudio, que comunicaba con un patio y en el que guardaba su piano, su "viejo amigo".

–Mire, Israel, está esperando por usted.

No sabía qué hacer. Lento, con cautela, se sentó en una silla cerca del piano, como si, igual que en el pasado, volviese una vez más a presidir la clase de un alumno o a escuchar los últimos esfuerzos de un joven compositor. Como si amigos como Ernesto Lecuona o Gonzalo Roig o Sindo Garay hubiesen pasado por allí y fueran a estrenar una composición. Como si Rita Valladares cruzara esa puerta para ensayar una canción. Como si, de nuevo fuera 1904 y Fernando, que intenta repasar sus libros de medicina, irrumpiera en el cuarto para rogarle que aplazara un rato las escalas. "Eres un músico maravilloso, pero, *por Dios*, hermano, ¡apenas me puedo concentrar!" Como si, una mañana de domingo, su difunta madre lo encontrase, ya con treinta y tantos años y bastante relleno, doblado sobre los zapatos para atarse los lazos, preparado como siempre para su tradicional salida a la iglesia, y le pusiera la mano en el cuello y dijera, a pesar de los años: "Mi'jo, es hora de irse". Como si fuera a ver a su padre médico sacar de las altas y alineadas estanterías de roble del estudio uno de sus amados volúmenes de ornitología o de flores, para prepararse para su excursión semanal al campo donde exclamaría con frecuencia: "Dios es la naturaleza, mi'jo". Como si, ante él, su hermana pequeña, Anabella, se emocionase antes de tiempo por la posibilidad de pasar las páginas de las partituras del piano mientras el joven Levis se preparaba para ofrecer un recital de Bach y Schumann en la Feria Municipal de 1904. Como si estuviera mirando a su guapo (y querido) letrista Manny Cortez, que, en un acceso de genio, habla de una mujer: "Ya está bien de boberías, vamos a darnos unos tragos". Como si fuera a un club con la fiesta comenzada: muchos de sus amigos compositores y cantantes de los Teatros Albisu y José Martí reunidos junto al piano, en una larga y fructífera velada de bebida, comida y canciones.

En ese instante, Levis, sorprendido por los recuerdos, casi no oyó la voz de su cuñada. "Israel, venga, le llevamos a su cuarto para una siesta".

–Sí, claro –respondió. De mal humor, mientras ella lo cogía del brazo, gruñó– Puedo levantarme solo, ¡gracias!

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Rápido, añadió: "Perdona, estoy bastante cansado".

No olvidó dar a Antonio cierta indicación: "Chico, sigue el pasillo, tu cuarto es el de la segunda puerta". Lo condujo hasta allí y le señaló: "Este era el cuarto de mi hermano cuando niño". Luego miró alrededor y dijo a todos: "No se preocupen, después de todo, todavía estoy bien vivo".

LOS PRIMEROS DÍAS DE SU REGRESO A LA HABANA

Durante los primeros días de su regreso a La Habana, estableció las pequeñas rutinas que se convertirían en el patrón de su vida. Cada mañana daba cuerda al viejo reloj suizo de su tocador. Deambulaba despreocupado por los cuartos con un paño de fieltro en la mano para quitar el polvo de todos lados. Hasta cerca del mediodía, con una bata, unos *pantalones* de lino blanco y pantuflas, se entretenía observando a la nueva criada, Octavia, que nunca dejaba de tararear una canción entre tanto restregaba los suelos de baldosas o lavaba la ropa en una batea en el patio trasero. El compositor encontraba gran consuelo en examinar la precisión con la que colgaba la ropa interior o las camisetas en la cuerda para secar. A veces, se sentaba a la sombra, bajo los árboles, mientras la luz del sol giraba y las plantas y arbustos y las flores a su alrededor ardían de súbito. Se sorprendía al ponerse sentimental por el redescubrimiento de determinados objetos, cosas que había olvidado, como las muñecas de biscuit de su hermana Anabella almacenadas en un viejo camión español en el hall, inamovibles e inmutables durante tantos años, con los brillantes dobladillos de sus vestidos crujientes al tacto; un orrery (un sistema solar mecánico de planetas de madera y bronce) guardado bajo un mantel, que su padre había comprado en Holanda y valoraba como un modelo del universo de Dios.

–Aquí esta Mercurio, luego Venus... y nosotros estamos aquí, en esta Tierra, suspendida alrededor del Sol, en los Cielos...

Se dedicaba sobre todo a poner en orden sus cosas, esparcidas sobre el *escritorio*, en el que años atrás se solía sentar para corregir las partituras: lápices y plumas de fuente en su sitio, un compartimiento para viejos relojes, otro para medallas religiosas, otro para chinches y gomas. Colocaba las viejas partituras en pilas sobre la mesa con precisión y pulcritud: primero por claves, luego por categorías, luego alfabéticamente, como si a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

alguien le importase. No parecía preocuparle la inutilidad de esa tarea: así se le pasaban las horas.

Poco a poco comenzó a ocuparse de una cuestión práctica, las finanzas. Algunas tardes su agente habanero, José Huertas, venía para revisar los viejos contratos y los pagos adeudados por royalties atrasados. Ambos se sentaban con lápices y el libro de contabilidad en una mesa del salón: un proceso para el cual el compositor mostraba poca disposición.

Levis se acostaba tarde. Incluso aunque "regalo a la nación de Cuba", ya no tenía cuestiones urgentes que atender. Pasaba la tarde a la espera del correo: recibía muchas cartas que abría pero raramente contestaba. Cartas de viejos conocidos, familia lejana y promotores de conciertos en Europa y los Estados Unidos; la última preguntaba si Israel Levis aún componía y dirigía orquestas. *No.* Una carta de la Sociedad Hispana de Nueva York para expresar su interés por la presencia del compositor en el reestreno, el próximo otoño, de una de sus viejas zarzuelas, *La Reina Isabel. No.* Una petición del *New York Herald Tribune,* cuidadosamente escrita en español, para entrevistarle sobre su experiencia como refugiado de guerra y "judío" repatriado. *No.* Una carta del departamento de música de los estudios MGM para preguntarle si estaría interesado en escribir alguna "música incidental" para una película, *El caballero de Sevilla. No.* Una solicitud de Juilliard de Nueva York por si podría estar disponible para enseñar teoría y composición en la escuela. *No.* Peticiones de Madrid, de París, de Roma. *No.*

Por la noche, solía quedarse en casa para recibir amigos. Hacía reuniones muy bellas: Ernesto y Ernestina Lecuona vinieron a presentar sus respetos y, poco a poco, fue anfitrión de otros compositores y músicos que, tras saber lo que le había sucedido en la guerra, se le abalanzaron encima con los brazos abiertos y prometieron ayudar al "destrozado" compositor a regresar a su antiguo ritmo. Durante un banquete en su honor en el Centro Gallego, uno de los mayores centros sociales de Cuba, el director del Teatro Martí le ofreció el encargo de escribir una ópera ligera, pero el pesimismo que recientemente había invadido su corazón era tal que le había sido imposible componer algo en años. Como mucho, prometería "considerar la cuestión", pero, a solas en el estudio, se sentaría junto al piano sin tocar ni una de sus mohosas y desafinadas teclas; los días en los que las risas rapsódicas de los loros enjaulados o la cantarina voz de los vendedores de la calle le servían como fuente de inspiración habían quedado muy atrás. La pobre criada intentaba alegrarlo de mil maneras: colocaba flores frescas sobre el piano y se ofrecía a acompañar a Levis en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

sus paseos por la ciudad, caminatas que, a menudo, lo conducían por las tardes a la catedral.

Hombre que cumplía sus promesas, convenció a sus contactos para encontrar un trabajo a Antonio Solar como tramoyista en el Martí. No le molestaba que el joven gallego hiciese bulla con el clarinete, porque la música todavía lo animaba, siempre y cuando no tocase *Rosas Puras*. Compró cuatro periquitos a los que adoraba como si fueran sus hijos y cuya pureza de espíritu e inocencia encantaban a Israel. Encontró una guitarra para el gallego en una tienda en la calle O'Reilly ("Maestro Levis, ¡cuánto tiempo!", exclamó el dueño) y permitió que Solar utilizase los tambores y maracas que había adquirido en La Habana cuando estaba al acecho constante de instrumentos útiles para sus composiciones *(campanillas, claves, tumbadoras, güiros, maracas, quijadas a gogó)*. También consiguió convencer a Antonio para que se arreglase los dientes, así que un día, seis meses después, el joven llegó a casa curado "del todo", tras una interminable serie de visitas al dentista. De veras apuesto.

Un pequeño secreto: Levis nunca confesaría, ni tan siquiera a un sacerdote, que, a veces, a lo largo de los años, sentía inexplicable curiosidad por los hombres; que esos brotes de sentimientos indecorosos lo llenaban de deseo en compañía de algunos hombres. Había experimentado esta sensación con intensidad hacia el tenor italiano Beniamino Gigli, que actuó a menudo en los años 20 en La Habana, un compañero cuyos atributos físicos superiores y belleza latina ponían a Levis bastante nervioso. En una ocasión, mientras charlaba con Gigli en las bambalinas del Teatro Campoamor, Levis sintió el enorme impulso de abrazarlo de modo amoroso, pero lo abandonó del mismo modo con el que se reprimía con las mujeres. En ocasiones, mientras se había estado tomando unos tragos con su letrista Manny Cortez, el compositor se sentía inundado del mismo cariño por su amigo, se llenaba del mismo "nerviosismo" y le hubiera implorado un beso, que lo tocara, para sentir su piel, la tersura de su cuerpo. Según recordaba, nunca había actuado en consecuencia o elegía no recordarlo, si lo había hecho. Algunas mañanas de aquellos años, después de haber estado bebiendo hasta tarde con el grupo, se despertaba con la extraña impresión de que se podría haber permitido, equivocadamente, dejarse llevar y esperaba con ansia el momento de ver a Manny de nuevo –o a uno de los muchachos más guapos que conocía de los alrededores– para comprobar si había algún signo de rechazo o de pena en los ojos de su amigo, alguna prueba de que se había comportado de un modo nada masculino, una idea que lo hacía temblar y avergonzarse.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Después de tantos años, Levis nunca había logrado acostumbrarse a estas tentaciones. Incluso en el París libertino, se desesperaba cuando aparecían estos impulsos pecaminosos y "antinaturales".

Sin embargo, con Antonio en casa, por el hall, de noche, sabiendo que el joven y guapo gallego descansaba en la cama, sentía el impulso de llamar a la puerta, no para acariciarlo o besarlo indecorosamente: no tenía nada que ver con un deseo físico sino con la soledad que visita a un hombre al final de su vida y con el miedo a la oscuridad, se decía a sí mismo.

Tú ves, cuando era chico, sabía que mi familia nunca estaría lejos, sólo unos pasos más allá de mi puerta, durmiendo en paz en sus cuartos, así que incluso en mis peores sueños –en los que me hundía como un fantasma dentro de un muro de piedra del que no podía escapar, en los que ensordecía, en los que ardía en mi cama– sabía que mi querida familia estaba solo unos pasos más allá, bajo esos hermosos suelos de baldosas, en esta casa en la que viví en un tiempo cuando el mundo era un buen lugar... qué vacía esta mi cama ahora...

No hacía planes. Sus vecinos de al lado, una familia feliz, venían con platos de comida y muchos buenos deseos. Se llevaba bien con el padre de esa casa, un hombre llamado Eduardo, dueño de un cine en el centro de La Habana, y que siempre invitaba al compositor a ver las últimas películas de Hollywood.

–Hay una nueva película de Esther Williams– comentaría, al darle algunos tickets.

–Gracias. Quizás vaya mañana– contestaría y después enviaría a Antonio o a Víctor en su lugar.

Un día se afeitó la barba, aunque se dejó el bigote, y se asombró de su tez delgada y arrugada por la edad, de sus ojos suaves y escrutadores.

A pesar de la tristeza de sus pensamientos, decidió poner buena cara a las circunstancias. Comenzó la rutina de llamar una vez por semana a Gloria a Santiago para informarle de que todo iba bien. Siempre encontraba tiempo para reunirse con su sobrino para almorzar, normalmente en uno de los sitios de siempre, un café cerca del muelle. El joven siempre estaba ocupado con los estudios. En cuanto a la delicada cuestión de la muerte de su hermano, Levis evitaba el tema con Víctor. Le hubiera gustado decir con convicción que su

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

hermano se había ido como una especie de premio celestial por todos los años de servicio dedicado y desinteresado como médico y por su decencia y buena naturaleza humana, pero Levis no podría hacerlo. Además era innecesario: Víctor, a pesar de la tristeza por la pérdida de su padre, era un muchacho equilibrado, ambicioso y preparado y, como otros muchos cubanos de su generación, tan motivado por las promesas de un futuro mejor que dedicaba la mayoría de sus energías a conseguir la admisión en una Escuela de Medicina de los Estados Unidos, ojalá la Johns Hopkins. Levis prometió ayudar económicamente a su sobrino a conseguirlo.

En ese periodo, Rita Valladares lo telefoneó dos veces, una desde Caracas y otra desde Montevideo. No podía recordar la llamada desde Venezuela, porque había sido tarde y después de haber consumido gran cantidad de brandy, pero durante la segunda había escuchado el tono de su jovial y maravillosa voz, agarrándose a cada palabra: "No puedo pasar más tiempo sin verte, Israel... Una vez esté de regreso en La Habana, nos veremos, como solíamos hacer..." Luego, "Por favor, Israel, cuídate".

–Sí, sí lo haré.

FANTASMAS

Una noche, no hacía dos semanas de su regreso a La Habana, se despertó porque creyó oír a su difunto padre, el Doctor Leocadio Levis, abrir la puerta de su estudio, pero cuando lo llamó "Papá" y se levantó de la cama, se dio cuenta de que era Antonio camino de la cocina con una botella de cerveza Hatuey. Más tarde fue la música de una fuga de Bach lo que sonaba en el piano; y, aunque el sonido se disipó mientras, con gran dificultad, se dirigía a esa habitación, estaba convencido de que su difunto padre andaba por algún lugar de esa casa, sin duda, con el pálido fantasma de su madre a su lado.

Se hizo algunas preguntas: ¿Cómo era que había sobrevivido a sus hermanos? ¿Cómo era que había sobrevivido a tantos otros en Europa?

Para pasar esas noches de insomnio, ojeaba los libros de su difunto padre, el olor y textura de las páginas, deliciosos, porque tenían la fragancia de su juventud. Algunas veces se entretenía con libros de espiritismo y reencarnación, ya que en un tiempo, había sido miembro de la Sociedad Teológica, en aquellos días en los que creía en los videntes, la astrología y el destino.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

De vez en cuando, evocaba hermosos recuerdos de su padre. Recordaba que a veces lo contrataban como médico visitante en enormes plantaciones. Esos viajes lo llevaban desde La Habana hasta la punta este de la isla, donde a menudo participaba en operaciones menores en hospitales de la United Fruit Company en Preston y Banes. Su padre disfrutaba de aquellos viajes, porque era un naturalista aficionado que adoraba deambular por los bosques y jardines de las provincias más lejanas en busca de raras especies de flora y fauna y que conocía las riquezas de Cuba de memoria: las hileras de mangle a lo largo de la costa, la caña, las palmas reales que alcanzaban magníficas alturas por todos lados. Era tan entusiasta que había llenado el amplio y ventilado estudio de la casa con libros importados de Inglaterra, Estados Unidos y España, volúmenes masivos y pequeños panfletos sobre botánica y ornitología; los trabajos de Linnaeus y Darwin se acomodaban entre enciclopedias y libros de referencia.

Viajaba en coche, tirado por dos robustos caballos blancos, después en un Ford Modelo T y, algunas veces, llevaba sus hijos con él. En esos trayectos de adolescencia, por las polvorientas carreteras de la isla, a Israel le entusiasmaba observar las criaturas y pájaros *"tan pequeños"* que, con vista de águila, encontraba en sus escondites: pequeños sapos, llamados "*campanillas*", sobre pilas de hojas de plátano podridas; camaleones dormidos bajo pétalos de lirios. Una mariposilla de alas iridiscentes y vaivén cadencioso, como si el objetivo de sus oscilaciones en el aire fuera a guiar al doctor y a sus hijos por los caminos. Encima, en los árboles, muchos pájaros –palomas y cucos de alas rojas, lechuzas y halcones, pájaros carpinteros cantando *ta ha;* cuervos y vireos que acechaban la maraña de parras y enredaderas que colgaban de los flamboyanes y ceibas de gruesas raíces; *golondrinas;* orioles y coroneles; o colibríes que alzan la cabeza, flotan con delicadeza sobre una parcela de lirios silvestres, y a los que su padre adoraba especialmente. Ellos también parecían adorarlo porque, a veces, cuando se sentaba con un libro de enfermedades respiratorias en la mesa del estudio o mientras examinaba algo con el microscopio en ese frío cuarto que daba al jardín al final de la casa, un par de colibríes enanos volaban a través de la ventana y se posaban sobre su mesa. Su alma estaba tan en calma cuando estas criaturitas venían hasta su mundo...

En la densa selva había esbeltos árboles de cuabilla ("*Suriana maritima*", precisaría su padre) y majaguas (*Hibicus tilaceus*), árboles *Erythrina* y ramilletes de yemas carmesí florecían a su alrededor; árboles en flor con troncos como velas mojadas en sangre, cuyos nombres el compositor no podía recordar.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

¿Qué le había dicho su padre en una ocasión, años atrás, sobre semejante belleza?

–Todo esto viene de *Dios*.

Leocadio había hecho este dictamen una mañana hace mucho tiempo con tanta certeza que, en aquel justo instante y lugar, inundó a Israel de una complacencia por la naturaleza casi pagana. Cada planta, flor y hoja parecían reflejar el amor de Dios por el hombre. Sus espíritus y ángeles se movieron invisibles alrededor del muchacho, como si la acariciadora mano de Dios pudiera ser sentida a la luz del sol.

Recordaría como la música de la naturaleza –las llamadas de los pájaros, el viento, el correr de los arroyos, las soporíficas lluvias agitando los bosques– lo encantaba con su tintineo.

SU MÚSICA ESTABA POR TODOS LADOS

Cuando daba la casualidad de que su criada Octavia oía la CMQ como distracción a sus tareas, tarde o temprano emitían alguna versión de alguna de sus primeras composiciones, en su apogeo en los 20 y 30, quizás una versión de *La Habana Mía* o *Qué Bellas las Estrellas,* todavía interpretadas y grabadas por orquestas y "bandas tropicales" de la ciudad y del norte, los Estados Unidos. Con toda la educación posible le decía, *"Por favor, cambia la estación"*. En los paseos que solía dar por las tardes, a través de las calles de La Habana, despacio, despacio, era frecuente que su música se escapara por las puertas de restaurantes, bodegas y bares y por las radios de los autos. La oía interpretada por pianistas de salón, músicos callejeros, muchachos con amuletos y cadenas de oro; las notas de su famosa *Rosas Puras* lo frustraban ocasionalmente, porque el Israel Levis que había compuesto tantas melodías populares y había dado al mundo, como dijo *Variety* en 1931, "el contagioso encanto del trópico en una canción", ya no existía.

Incluso de noche, cuando Levis, con el cuerpo cansado y el corazón compungido, yacía en la cama con dosel de sus difuntos padres, a veces oía cómo alguna de sus composiciones, quizás la melodía de un *danzón* de una antigua zarzuela, emanaba en la distancia desde la galería de un club local. Se maravillaba, con inquietud, de cómo, por mucho que lo intentara, no podía cerrarse al mundo.

Recordaba haber entrado, alrededor de 1940, en el salón Pianola de un burdel de París donde tocaban una versión vibrante de *Rosas Puras* y recordaba no sólo los vivos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

pezones rojos de una amante, Gigi, que se expandían en su hambrienta boca, no sólo los enormes pero fugaces placeres de esas noches sino también lo presuntuoso y pobre bobo que había sido al asumir que él, un católico cubano con un nombre como Israel Levis, era inmune a los terrores que se abalanzaban sobre los judíos de Europa. Recordaba hallarse en Viena en 1933 para dirigir una variante sinfónica de la zarzuela basada en la ya mencionada canción y hacer una reverencia, con su smoking, ante una sala repleta de la élite cultural, entre la que se encontraban muchos nazis y tocar una música cubana alegre y despreocupada y gracias a él, adorada en Europa; su cabeza rebosaba de un falso presentimiento de "inmortalidad". Recordaba haberse sentado, como preso privilegiado, tras un gran piano Bosendorfer bajo una enorme araña de cristal y un techo dorado para interpretar piezas de Bach y Beethoven para un *obergruppenfuehrer* y sus ayudantes y esposas algunas noches de 1944 en el salón de agradable decoración de la taberna de Ettersberg, cerca de Weimar (Alemania) algunas millas a las afueras del campo de Buchenwald. Recordaba que uno de los comandantes había solicitado que el ojeroso pianista tocara *Rosas Puras*, una canción (hay que admitir) decadente pero memorable de la que el comandante había disfrutado tanto en la Opéra Bouffe de París durante sus días en la Francia ocupada. Israel Levis –en otro tiempo aclamado en Europa y ahora un "detainée" de Buchenwald que quería vivir– sonreía y movía la cabeza con ritmo.

Lo que más le atormentaba era la violación de su creencia de que en este mundo el bien prevalecería sobre el mal, de que la soberanía de la belleza debería haberlo protegido mágicamente de los gustos de Reinhard Heydrich, administrador de la "solución final" en Francia.

Giraba y se retorcía en la cama, incapaz de evitar ver un fragmento de una película de la MGM de 1935, *Loca Rumba,* en la que el famoso bailarín Fred Astaire bailaba al ritmo de *Rosas Puras* sobre un piso pulido de una gran sala de baile de un palacio imaginario "en algún lugar de los trópicos". Astaire giraba en círculos y atraía a Ginger Rogers por las manos hacia él y le hacía dar vueltas sin parar. Astaire cantaba, siempre tan feliz, con el corazón lleno de amor, imagen de un pulcro bon vivant que levantaba los talones y traía de algún modo el olor de las cenizas, un grito de cantos de plegarias y murmullos de otro tiempo: 1944.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

EN LA CATEDRAL

Coger un tranvía hacia el centro de la ciudad y dirigirse a la Catedral de La Habana (y otras iglesias) se convirtieron en parte de su rutina diaria. Iba allí para pensar y orar, porque esperaba no por una iluminación que le pudiera ayudar a terminar las composiciones, no por una visión meditativa, no por una dulce reflexión sobre el sacrificio del Señor por la salvación del hombre, sino por alguna reafirmación de todo aquello en lo que en algún tiempo creyó. Esperaba algo extraordinario que inspirase nueva vida en su alma, un milagro, como volver a la casa en Olivares por la noche y, tras tomarse sus brandies nocturnos, descansar en la cama y tener un sueño dulce y hermoso en el que Jesús en persona viniese a él y con una sencilla orden susurrada borrase de su mente las últimas historias de su vida, esas en las que había sido testigo de tanto sufrimiento inútil a su alrededor; e inspirase nueva vida a la carne para borrar aquellos diminutos números verde mar que le habían tatuado en el brazo y que parecían el efluvio indirecto de una canción.

Podía sentarse durante horas en uno de los bancos traseros, bajo altos techos, rodeado por columnas, asombrado de no sentir nada. Podía recordar cuando no dejaba de entrar en las iglesias, bien en Cuba, bien en Europa, simplemente por curiosidad y porque siempre había disfrutado de los sentimientos de familiaridad y nostalgia que le asaltaban allí, sin importar su estado de ánimo. Como la mayoría de la gente que entraba en estos lugares de oración, sentía gran afecto por las señoras y los señores ancianos que parecían creer de verdad en Dios y nunca dejaban de mojar los dedos en la pila de agua bendita. A veces, se enfadaba cuando visitaba catedrales y observaba a su alrededor la ausencia de las reverencias apropiadas, sobre todo en Europa, donde tantos turistas e historiadores de arte entraban en las iglesias para solo "apreciar" y "ver" los adornos superficiales del catolicismo: actitudes informales hacia la divinidad que solían provocar en Levis cierta indignación. Incluso durante su juventud sin complicaciones, si alguien hablaba alto en la iglesia o preguntaba alguna cuestión mundana, lo hacía callar con un rostro rebosante de ira. En cierta época, casi tuvo una actitud de suficiencia hacia su religiosidad, que parecía florecer cuando se encontraba dentro de un santuario y, aunque nunca se censuró a sí mismo en lo que a los placeres de la vida de la carne se refería, cuando el compositor de *Rosas Puras* entraba en una iglesia, se convertía en el mayor de los creyentes.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Dios, después de todo, como su madre le había dicho miles de veces, le había dado sus talentos.

Sin embargo, tras el regreso, apenas le importaba si un grupo de turistas gritones e irreverentes irrumpía en la catedral con chistes, chicles y clicks de cámaras, porque la experiencia le había enseñado que los relicarios, altares y otras bellezas de la iglesia carecían de significado a estas alturas de la vida, al menos para él.

EL ALMA

Sobre todo cuando estaba solo y le acechaban las dudas (en la madurez, en su casa de Olivares o caminando por La Habana de joven), creía en un alma sentida dentro de sí y de los demás. Tenía fe ciega en algunos recuerdos infantiles relacionados con el alma y con los cuidados de su padre hacia los pobres, cuando su hermano y él lo acompañaban en las visitas al campo. Aunque su padre era responsable de los partos y repartía medicinas a los pobres como si fueran caramelos, a menudo sólo lo requerían junto a la cama del paciente moribundo después de que hubieran fracasado las oraciones y los conjuros de los *santeros,* cuando la ingestión de cabezas de ajo y el quemar de velas resultaban inútiles y había poco que el Doctor Levis pudiera hacer. Ver a un anciano exhalar su último suspiro, exhausto por toda una vida entre la caña de azúcar –aunque eso inspiró luego a su hermano a realizar los estudio de medicina ("Sí, querido y amado Fernando...")– causó otra impresión en él: no tenía estómago para el sufrimiento y la sola idea de que alguien pudiera morir dentro de un bohío lo abrumaba tanto que, a menudo, quisiera correr al campo para habitar entre flores y lianas, donde la vida se desplegaba. Muchas veces esperaba fuera, en la entrada, subido a un árbol o jugando con otros niños. Sin embargo, una tarde, cuando Israel ya había alcanzado los tiernos doce años, su padre lo llamó para que entrara en un rancho y fuera testigo de un ineludible acontecimiento vital.

El Doctor Levis había asistido a un mulato de mediana edad, que había sufrido tuberculosis y que estaba a punto de exhalar su último suspiro. Israel estaba a menos de tres pasos de su cama cuando la garganta del hombre se contrajo y soltó lo que su padre llamó "el estertor de la muerte".

Luego sucedió algo inusual: mientras el hombre expiraba, no sólo una expresión de tranquilidad inundó su cara sino que el cuarto de paredes de caña, con olor a sucio, las velas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

parpadeantes con un ligero aroma a fresas y cierta presencia invisible para el ojo irradiaron paz: el alma del hombre se desplegó un poco mientras volaba fuera del *bohío* y se integraba en el aire. La familia rezaba a Dios porque habían sentido la presencia. La viuda gritó de alegría (o terror) y se desmayó. Mientras la atendía, su padre miró a sus hijos con desconcierto, su vocación científica no sabía que hacer ante estos fenómenos. Al irse, dijo: "Ven, esto es todo lo que pasa y muy rápido".

Luego, cogió la maleta, asintió con la cabeza y dijo a sus hijos: *"Bueno, vamos pa'casa"*.

Era tal la creencia de Levis en los espíritus que solía soñar con su propia alma: un espíritu de luz, con tintes azules, con un vestido largo, cruzando el cielo de noche, las estrellas vibrando al ritmo de la música...

Como decía a mis amigos tras unos pocos tragos, todos tenemos un espíritu; no sé si importa para el mundo, pero es cierto, estoy convencido, lo juro.

Hasta los años de internamiento en el campo de concentración, no tenía dudas acerca de su vida de compositor. Esa tormenta no sólo fue una cachetada de Dios sino que destripó y humilló a la gran deidad ante sus ojos, deshizo durante tantos y tantos días de peligro y desaliento el dulce amor por la vida y las convicciones religiosas que habían ennoblecido su vocación. De hecho, antes de que la noción de Dios se hubiera esfumado por la ventana, Levis prefería la vida mucho más. No sólo echaba de menos ese sentimiento de compañía y amor que le había dado sino también la sensación de que había sido guiado y, como realmente ocurrió, protegido por el Altísimo, a quien, por el tiempo pasado con judíos, le dio el nombre de Yahvé, pero incluso ese pequeño reconocimiento ahora parecía insignificante.

Otrora, sentía nostalgia de ese estado mental que había convertido dulces tendencias hacia el pecado en algo más asqueroso y atrevido, cuando creía que, si lo que su madre y los curas le habían enseñado era cierto, habría un reconocimiento final en la gran sala de los juicios celestiales. Era un enfoque que lo había perturbado solo ligeramente porque, en el peor de los casos, sus pecados, cometidos con más entusiasmo en Europa, eran de naturaleza carnal, quizás idiosincrásicos, y vinculados con mujeres de burdel. Sus únicos lapsus morales podían llamarse pecados de envidia: cuando oía la música de Ravel o Stranvinsky y se sentía como un mero e insignificante autor de melodías y pequeñas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

operetas comunes y corrientes sin importar cuanto confort físico y dinero le habían proporcionado esas composiciones.

Durante la mayoría de los días, tras el regreso a La Habana, ansiaba reunirse con Rita Valladares, la cantante para la que en un principio compuso *Rosas Puras* hacía casi veinte años.

En su mente, la canción y ella no se podían separar. Cuando pensaba en Rita Valladares, esa melodía le venía a la cabeza al instante y, al revés, al escuchar la canción, imaginaba que, si se giraba, se la encontraría de pie tras él. Sin embargo, los sentimientos sobre *Rosas Puras* fueron más allá que el antiguo amor por esa mujer, porque fue la canción que cambió su vida y le dio fama repentina, separándolo de su tranquila existencia en La Habana. De esa composición surgieron sus estancias en Europa y muchas tournées, operetas y ballets que se representaron en salas de concierto de Italia y Francia. Esa melodía evocaba lo que sentía por Rita Valladares y también las comidas de ocho platos en el restaurant del Hotel Ritz y algunas otros pecadillos, entre ellos, la pasión por las mujeres de piernas largas y ligas rojas. Sí, le recordaba también el hostigamiento y el posterior encarcelamiento en un campo de concentración de los nazis que ocuparan París, quienes, sin importar sus protestas y sus buenas maneras ocasionales, lo tomaron a él, católico con un crucifijo al cuello, por judío.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ALGUNOS

RECUERDOS

"Firmiter Profi Temur Hic Hoc Misterium Fidel"

("Con firmeza creemos en el misterio de la fe")

INSCRIPCIÓN EN EL PÓRTICO DEL CENTRO GALLEGO DE LA HABANA

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

CARTA A RITA, SOBRE EL TIEMPO

"Mi queridísima Rita" pensó escribirle años después, una vez establecido de nuevo en la casa. "Últimamente, y con frecuencia, he estado pensando en mi niñez. Da la sensación de que el tiempo ha pasado muy rápido. ¿Por qué uno cree haber vivido cien años de infancia, sólo para luego ver pasar cada instante de la vejez correr hacia delante, como un día pasa tras otro? Puedo recordar haber sido consciente, de niño, de lo que tardaba en pasar una sola hora; puedo recordar haberme sentado delante del reloj suizo de mesa de mi padre a esperar eternamente a que se moviera la manecilla de los minutos; o delante del piano para practicar mis escalas durante horas y después sentir que había estado en un largo, largo viaje y que aún quedaba el resto del día por extenderse hasta el infinito. Antes de cenar, dos horas eran suficientes para que Fernando y yo, Dios bendiga su alma, nos dirigiésemos a la librería de segunda mano cerca de Galiano a buscar viejas revistas norteamericanas para luego volver y jugar en el patio, para cazar alguna pobre lagartija o alguna salamandra, que mantendríamos cautivas en un jaula y atormentaríamos con ramitas. Pobres criaturas. Y todavía tendríamos tiempo para asearnos y vestirnos para la cena, para decir una oración. Puedo recordar haber sido consciente de lo despacio que salía la luna, de cómo las estrellas llenaban el cielo y ocupaban su sendero con tal parsimonia que me atormentaba pensar que dormir me impediría verlas a todas. Aquellas noches parecían durar para siempre, hasta los muchos recitales de poesía de mi padre antes de retirarnos a dormir parecían épicos en extensión. Cuánto tiempo podría haber estado leyéndonos, tal vez sólo una hora, y, sin embargo, el movimiento de aquellas palabras era tal que los pensamientos siempre tenían tiempo para escaparse entre ellas; mi cielo, me sucedía lo mismo incluso con la música, las notas que tocaba en el piano cuando era un niño de siete u ocho años parecían tener siempre grandes espacios de silencio en medio, tan prolongados que se podría soñar entre uno y otro… ¿Y ahora? ¿Qué es una hora sino algo que pasa como un relámpago? Por qué estoy pensando en el tiempo no lo puedo decir, pero, ahora que estoy de nuevo en Cuba, he estado esperando por tu regreso, fascinado por cómo en este contexto el tiempo parece transcurrir, de nuevo, tan despacio…"

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ALGUNAS NOTAS SOBRE SU NOMBRE Y FE

Por supuesto, a Israel nunca se le ocurrió que algún día el aparente judaísmo de su nombre le causaría problemas. Parecía imposible: había una parte de Levis que siempre sería bastante católico, sin poder remediarlo y como su familia lo había sido desde hacía generaciones. Durante años, nunca dudó de las raíces de su fe. El apellido Levis tenía su origen en algún lejano antepasado catalán, que podía, o no, tener sangre judía, pero eso no significaba nada, ya que, volviendo siglos atrás a la España postmedieval, como su padre explicó una vez, el nombre de los campesinos a menudo derivaba del de sus señores, y en España vivían muchos judíos prósperos antes de que la Inquisición de los Reyes Católicos los obligara a convertirse, a morir o a abandonar sus sagrados reinos. El judaísmo nunca había sido un asunto de discusión, porque en el árbol familiar había muchos sacerdotes y monjas, incluso a finales del siglo XVIII hubo un monseñor de nombre Sebastiano Levis, cuya parroquia estaba en Mesía, aldea cercana a Santiago de Compostela, la más religiosa de las ciudades españolas.

En su casa la devoción católica era tan fuerte que, entre los primeros recuerdos de su vida, están todas aquellas horas que pasaba de niño contemplando la cara de Jesús, el maravilloso y sufrido Hijo de Dios, en el crucifijo que estaba sobre el dosel de la cama de sus padres, una gran cruz de roble y bronce que pertenecía a la familia de su madre desde hacía generaciones. No importaba que Jesús fuera "El Rey de los Judíos", porque nunca ninguna discusión sobre el origen étnico del Mesías honró la mesa. Lo único que el joven Levis sabía era que su nombre, Israel, venía de un tío abuelo que había sido médico en España, un país en el que, después de todo, nombres como Isaías e Isaac y Macedonio y Aníbal se utilizaban por el peso y la pintoresca grandeza que otorgaban.

Por lo tanto, a Israel nunca le molestó que en los últimos años los desconocidos lo confundieran, por lo blanco que era y el ligero rastro árabe de su expresión, con un irlandés o, más aún, con un *marrano* (un judío) o con un *polaco. "Bueno, soy católico"*, apuntaba. De joven, nunca entendió que su apellido, Levis, fuera algo más que una reliquia del distante pasado catalán de la familia, porque si era español, ¿qué español no tiene en algún sitio algún descendiente de sangre árabe o judía? ¿Y qué importaba? había pensado alguna vez con ingenuidad.

Así fue como en el año de su nacimiento, 1890, su madre y su padre lo llamaron Israel: las asociaciones con el Viejo Testamento les agradaban mucho porque en ese libro estaba contenida toda la magia y divinidad que la vida podía ofrecer. Levis creía tanto en la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Biblia –sus historias y lecturas fueron los cuentos de hadas de su niñez– que emulaba la devoción de Doña Concepción, quien no podía pasar por la mesa del salón sobre la que estaba la Biblia sin tocar la dorada cubierta, besarla y hacer la señal de la cruz. "Para que Dios nos bendiga", afirmaba y él, niño, la imitaba.

Décadas después, mientras pasaban las solitarias horas en la casa de Olivares, sentía nostalgia de los placeres que le ofrecía su imaginación infantil cuando con solo tocar aquel libro o con pasar una de sus páginas, incluso antes de saber leer, se ponía en comunicación con los misterios de la historia de Dios en el mundo (los jardines de Babilonia, la destrucción de Sodoma y Gomorra, el Diluvio Universal, los patriarcas, Jesús y los apóstoles, y aquellos ángeles que descendieron del cielo), que de algún modo salían de esas páginas hacia él.

Fuera Dios lo que fuera, Él se ocupaba de que el niño sacara energía del libro a través de los dedos. Donde mirara, sentía Su presencia. No sólo en aquella Biblia, también en los crucifijos y *santos* que sus padres tenían en casa. Tan seguro estaba de la existencia de Dios que su pequeño mundo –contenido dentro de los altos muros de aquella casa en la calle Olivares y con los gritos, gemidos y silbidos del exterior– parecía vibrar por las muestras de *Su* presencia.

Por las tardes, cuando oía la gran acacia del jardín agitarse por la brisa o cuando la luz cambiaba de repente, estaba convencido de que eran acciones divinas y pasaba las felices horas del día con la certeza de que no sólo era una bendición tener una casa tan tranquila, y unos padres que lo querían, sino también contar con la protección de un ángel que cuidara de su cuerpo y de su alma.

Sin embargo, esta imagen de un Dios bueno y cariñoso era contradictoria. En aquella casa, había habido una temprana tragedia: antes de que Levis llegara al mundo, dos hermanos mayores, los gemelos Olivia y Leandro, habían muerto de niños. Eran los niños mimados de su madre; sus fotos de color sepia ahora enmarcadas para la eternidad asomaban al mundo desde los daguerrotipos en la pared del salón. Olivia, una niña dulce y de mirada inocente, *la hembra*, sucumbió de malaria a la edad de cuatro años en 1885 y poco más tarde el niño, Leandro, murió con seis años tras caer de la rama de una de las acacias, la cruz que más pesaba sobre los piadosos hombros de su madre. Habitualmente, decía oraciones y quemaba velas por sus almas, y aunque sus ausencias solían entristecerla, siempre le explicaba a Israel que "si Dios los llamó temprano, fue porque eran santos".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Tal era el amor de su madre por ellos, que a menudo aseguraba haber visto sus espíritus en medio de la noche. Olivia aparecía con un vestido azul, con el pelo sujeto con un lazo blanco y con una muñeca de biscuit; Leandro, con un rostro hermoso y expresivo, de pantalones cortos, con la chaqueta de los domingos y una visera, y con un corazón resplandeciente en la mano como ofrenda para ella.

–Me dijeron que son felices –atestiguaría con total naturalidad– Hace poco han estado viajando en una caravana de ángeles, hacia Francia, creo–. Sus excéntricas afirmaciones solían ser apoyadas por la sirvienta *mulata* de la familia, Florencia, que tenía su propio cuarto al final de la casa y también decía "ver" a los pobres niños. Pero nadie más lo hacía, ni su padre Leocadio, ni su hermano Fernando, ni su hermana pequeña Anabella. Sin embargo, Israel Levis pasaba los días a la espera de la aparición repentina de los gemelos. Aunque nunca vinieron, para agradar a su madre a veces le contaba que él también los había visto en el jardín jugar bajo un árbol, sólo para que ella se acercase a abrazarlo.

SU APARIENCIA

Esas muertes hicieron a Doña Concepción demasiado vigilante en lo que al bienestar del resto de sus hijos se refería, en especial al de Israel, que padecía una ligera asma; de ahí que en la infancia le prohibiese alejarse de su vista o trepar árboles, le ordenase evitar la lluvia y le rogase que orase y orase a Dios para que Él le protegiese. Ella premiaba su obediencia con gran cantidad de comida, la abundante y deliciosa cocina de los trópicos, platos de plátanos fritos y yuca, ollas de ajiaco y bandejas de cerdo crujiente, jamón de Galicia, salchichas de Navarra y almejas de Cádiz. Lo alimentaba tan bien que a Israel no le importaban los confinamientos (ella le daba la ilusión de la libertad) y en pocos años se convirtió en la pequeña versión de la figura siempre rellena y enorme que más adelante sería bien conocida en esa ciudad.

La cara ya era redonda y con mofletes. Tenía el pelo rubio –más tarde oscuro, quizás por el origen sefardí–, grandes orejas y una nariz picuda y protuberante como la de su padre o la de una figura un indio tabaquero. No obstante, el afecto y la inteligencia de sus ojos eran inevitables; de un oscuro intenso y, aunque de tamaño bastante normal, parecían perdidos en la amplitud de las órbitas. Aún en aquellos años cuando todo lo miraba con una constante curiosidad infantil, pasando rápido de un objeto a otro, de una cara a otra,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

los ojos parecían tan minúsculos que uno esperaba oír el traqueteo de guisantes en su cabeza o el de las semillas en una jícara de calabaza.

Con un apetito voraz, siempre estaba subiendo y bajando de peso. Vivía con comodidad y, como muchos niños de su clase social, no tuvo que trabajar a una edad temprana. Sin embargo, las ventajas de las que disfrutó Israel no acababan con los privilegios de su nivel social: la naturaleza también lo había mimado. Tan temprana fue la manifestación de su futura virilidad que cuando la criada de la casa, Florencia, lo bañaba, a menudo comentaba: "¡Qué maravilla!" Pero él prestaba poca atención, incapaz por su extrema juventud, de descifrar el embeleso de su expresión, y en su inocencia la contemplaba con deleite sin nada más que la natural manifestación de afecto.

EL FLORECER DE SU VIDA COMO MÚSICO: LOS SALONES, 1895

Una tarde lluviosa cuando Israel no era más que un chico de cinco años (así empezó la leyenda en lo que respecta al origen de su carrera musical), estaba en el salón viendo a su padre tocar en el piano algunas piezas de Bach. Como médico adscrito al Hospital Reina Mercedes y con servicios en el Hospital de San Lázaro, un leprosorio, y con consulta privada en casa, Leocadio pasaba sus escasas horas libres al teclado, poniendo a punto sus habilidades y consolándose en el ritual de tocar escalas. Hombre reservado, cuyas mayores devociones eran su familia y Dios (porque los hombres, como solía decir, eran criaturas desdichadas, propensas a ocasionar miseria y violencia en el mundo), a veces tocaba el órgano en una iglesia local y en ocasiones celebraba reuniones en el salón familiar: doctores, abogados y funcionarios de la ciudad con sus esposas e hijos venían a cenar y conversar algunas tardes de domingo.

Al amar la literatura casi con tanta pasión como la música, Leocadio había llenado la casa de libros; sus obras favoritas adornaban las estanterías de su estudio. Allí guardaba los escritos de Cervantes y Quevedo, Montaigne y Rousseau y de escritores cubanos como Gabriel de la Concepción Valdés (o "Plácido" como también se le conocía), Juan Gualberto Gómez y el tan venerado José Martí, entre muchos otros. Cuando los invitados iban a la casa, esas obras solían ser objeto de conversación, sentimientos poéticos tan profusos como los filos de sol que caían sobre los pasillos de baldosas octogonales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Formal, digno y con porte serio, Leocadio era un hombre que no sonreía con facilidad; sus ojos inteligentes y compasivos reflejaban los sufrimientos de los que, como médico, había sido testigo a lo largo de los años.

En aquellos días, la década de 1890, preludio del establecimiento de la República de Cuba, el patriotismo y la política abundaban en el ambiente. La ciudad de La Habana atravesaba un proceso de cambio. El Prado, el principal paseo, estaba sin asfaltar pero a ambos lados había palmas reales y laureles españoles alineados; las campanas de las iglesias repicaban cada hora; los sanitarios y baños, salvo los de las casas de los ricos, eran deplorables. En 1890, a lo largo de la costa había trescientos burdeles, doscientos cafés y docenas de salas de baile, así como veintenas de *fritas*. La gente se desplazaba por las a menudo embarradas calles de la ciudad en carros de un solo pasajero llamados *volantes* y en grandes vagones, *quitrines*, cuyas ruedas tenían la altura de un hombre adulto. En los parques, esparcidos en la ciudad por aquí y por allá, las bandas municipales interpretaban a Gluck, Hayden, Domenico Scarlatti bajo glorietas de bambú y acero almenado. El Malecón todavía no se había construido: el mar chocaba libremente contra las rocas de la orilla.

Importante puerto de escala durante más de trescientos años, la ciudad de La Habana (por el nombre de un jefe indio, Habaguanex) recibía innumerables viajeros y marineros, bullía con la energía de una vieja capital europea, con muchos discursos y el vivo deseo de la independencia de la altiva España. Un objetivo.

Durante estas reuniones, Leocadio, siempre formal con un traje de lino blanco, una camisa inglesa de cuello almidonado y pajarita de puntilla, ofrecía un repertorio de piezas de música clásica (Brahms, Bach, Mozart) y de canciones de zarzuelas cubanas y de compositores de la isla como Ignacio Cervantes y Manuel Saumel. Alguna que otra vez, la esposa de algún amigo con una voz especialmente buena se le unía en el recital. Llevaban dos docenas de sillas al salón, se servía ron, los hombres fumaban puros y las mujeres se abanicaban, la luz del sol deslumbraba a través de las ventanas. De vez en cuando, invitaba a figuras literarias. El espíritu y el nacionalismo de José Martí prevalecían en los encuentros; Martí, poeta y periodista, exiliado en Nueva York, cuyos ensayos y poemas se leían en voz alta y eran fuente de inspiración. Y aunque Martí, originario de La Habana y que había crecido en la calle Industria, nunca asistió, su madre a menudo sí lo hacía. Cuando terminaba la música, alguien podía levantarse para recitar algún fragmento de un poema conocido, de una novela aprendida de memoria, un poco de Ovidio en latín o, en el caso de un profesor perteneciente a la Academia de Ciencias de La Habana, un discurso sobre por

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

qué una especie de roedor de Cuba, la *hutía*, o "perro silencioso", carecía de cuerdas vocales.

Su padre, hombre conocido por sus maneras comedidas (no tenía mucha labia ni era proclive a rápidos pronunciamientos, excepto cuando se trataba de cuestiones de disciplina, medicina y religión), al ofrecer estos encuentros, disfrutaba mucho de sus interpretaciones y gustaba pensar que de haber sido otra su vida, hubiera sido músico.

A su modo, tranquilo, Leocadio era un patriota y creía profundamente en la causa de la independencia de Cuba de España, pese a que él llegó a la isla de joven, como médico de la Armada española en 1872. Se enamoró del clima, de la afabilidad de la gente y, a finales de la década de 1870, de la hermosa hija de un capitán de la marina llamada Concepción Murillo Sánchez, a quien había conocido la mañana de un domingo en la escalinata de la iglesia del Espíritu Santo. Su romance fue más allá de la atracción de juventud, o casi juventud –porque él ya había pasado la treintena y ella era una "solterona" de veinticuatro–, pero por las respectivas devociones hacia la pasión de Cristo, iniciaron juntos una vida familiar sana y piadosa, a la manera de una pía pareja católica.

Durante estas reuniones, en el transcurso de los brindis, sucedía que el Doctor Leocadio Levis siempre nombraba a sus dos patrones: *"¡Por la patria y Dios!"* exclamaría y todo el mundo se le unía, ya que era una época en la que Dios aún se ocupaba del mundo y en la que un hombre de ciencia como Leocadio Levis creía de verdad en las virtudes morales que la religión otorgaba a la vida. El que el doctor creyese, como su esposa, en cuestiones como el alma o los castigos del Infierno y las recompensas del Cielo, parecía irrelevante: era más bien un hombre que confiaba en las viejas tradiciones del catolicismo y en sus rituales: la oración y el culto eran caminos para la bien merecida contemplación de los misterios a su alrededor. Y Leocadio, hombre ordenado, exigente y preciso a su particular manera, creía, sobre todo, en la necesidad de un sistema, supersticioso o no, en el que se apreciase la diferencia entre el bien y el mal, sobre todo cuando veía que algunas veces triunfaban hombres sin principios, que hombres muy buenos, que amaban a sus familias y eran piadosos hasta los huesos, se desplomaban por las flaquezas y corrupciones de la lepra o que, incluso, el más puro de los niños sucumbía, en un abrir y cerrar de ojos, ante una miríada de enfermedades como le había sucedido a su propia hija. Era el tipo de hombre que viajaba por el campo y si se encontraba con una pobre alma al borde de la hambruna, no dudaba en darle su comida. "Siempre habrá más para nosotros". Odiaba las

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

injusticias de la vida en Cuba bajo los españoles, incluso a pesar de que no hacía mucho se reconocía como tal.

Cuando levantaba la copa por Dios y por la patria, lo sentía. Era una época en la que todos los hombres, mujeres y niños que atravesaban las puertas de su casa llevaban algún objeto religioso con ellos (un rosario, un crucifijo, un escapulario, una cadena de la Virgen María, un anillo con la imagen de la cruz). Cuando los Levis, también imbuidos de la identidad católica, se despedían de sus amigos, lo hacían del todo convencidos de que se había respetado magníficamente el valor de la amistad, la cultura, el patriotismo y la religión.

AQUELLA TARDE DE 1895 EN LA QUE TRATÓ DE AGARRARSE A CAMPANAS INVISIBLES

Una tarde lluviosa, mientras su padre tocaba a Bach con serenidad, Israel, de pie, desde detrás, estudió el movimiento de las majestuosas manos de Leocadio sobre las teclas, la simetría de las notas que creaban una atmósfera en la que las campanas parecían tañer acá y allá; los tonos que se caían y levantaban con tal fluidez que, ante los ojos del niño, formaban la más reconfortante e invisible de las estructuras, como la estancia de un palacio cuyo techo se apoyara en columnas de alabastro, cuyos muros estuvieran recubiertos de terciopelo y en la que incluso la madera del piso, como los cedros del Líbano, vibrase con la armonía de los ángeles.

Pronto se dio cuenta de que quería entrar en aquel reino mágico. Aunque no tenía sino cinco años y no sabía nada de las notas sol o mi bemol, ni del significado de los jeroglíficos negros de los libros de su padre, su alma se separaba del cuerpo regordete y afable que le portaba y se introducía en la habitación de aquel palacio en el que trataba de agarrarse a las campanas que pasaban a su alrededor. Israel flotaba feliz en un lugar maravilloso y sobrenatural, como entre los suaves pliegues del sayo divino del mismo Dios.

Tal era su deseo de imitar a su padre que se le arrugaba la frente por la concentración y, con una notable compresión del proceso, memorizaba los ininterrumpidos movimientos sobre las teclas. Aunque lo había escuchado, y a otros pianistas, interpretar distintas piezas en aquellas reuniones de salón, era como si estuviese experimentando algo nuevo en su vida, como ver vino de color sangre por primera vez o las coloraciones del atardecer en la piel de un mango o percibir en la iglesia las lágrimas de mármol caer por las desoladas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

mejillas del alicaído Jesús. La vida estaba llena de muchas cosas extraordinarias y la música de Bach de repente era una de ellas.

Y así, cuando su padre acabó la pieza y se volvió a él: "¿A que era un genio?", se acurrucó a su lado y colocó los dedos sobre los cándidos marfiles de las teclas para reproducir, sin errores, dos compases de lo que acababa de interpretar y, aunque había una torpeza inevitable en los movimientos del niño, el toque fue delicado y la comprensión de la expresión, completa.

En esa ocasión, la demostración de talento precoz impresionó y agradó tanto a Leocadio que este hombre comedido llamó a su esposa, pidió a su hijo que tocara de nuevo y exclamó: "¿Lo ves? ¡Qué maravilloso!". El Doctor Levis mostró la más amplia de las sonrisas y añadió, más serio: "Mañana cuando regrese del hospital a las cuatro, nos sentaremos juntos al piano y veremos si puedes hacer esto de verdad o es sólo una ilusión".

Al retirarse al estudio, en el que solía pasar la noche examinando a través del microscopio sangre humana y alas de mariposa, escuchó decir a su esposa y a la empleada Florencia: "¿Ves? ¿A qué son muchas las sorpresas de Dios?"

LOS PRIMEROS ENSAYOS Y EL PRIMER RECITAL

Todos los días el doctor buscaba tiempo para instruir a su hijo y en aquella gloriosa época de formación, que, en la memoria, parecía haber durado más de doscientos años (así de lánguida avanzaba su primera juventud), la vida de Israel se fundió en una con su devoción por la música; en aquellos días cuando no oraba ni comía ni vagaba entre las flores y las matas de palma del jardín de atrás, pasaba horas ante el piano, practicando diligente las escalas que su padre le había escrito y cuya lectura pronto dominó. En seguida tocó las gavotas y fugas que Bach había compuesto cariñosamente para su esposa Anna Magdalena y en un año ya interpretaba piezas más complicadas, con tal madurez y seguridad en sí mismo que no pasó mucho tiempo antes de que el Doctor Levis llegara a la conclusión de que el chico se beneficiaría mucho de una formación más formal. Por consiguiente, contactó con el famoso profesor de piano Hugo Van de Meer, un maestro que enseñaba en un conservatorio propio improvisado en una vieja mansión de la calle Virtudes. Este holandés de chiva, que años atrás había viajado a la isla por curiosidad y luego hizo de ella su hogar, aceptó tutelar a su hijo tres tardes por semana.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Recibía estas tres clases en una habitación de techo alto en el estudio del segundo piso de Van de Meer; el interior del edificio, de grandes y decrépitos pasillos y arañas colgantes y detalles neoclásicos, recordaba mucho a los soleados palazzi que Levis visitaría años después en Italia. Recordaría con cariño los desplazamientos al conservatorio, en compañía de Florencia, lejos de los confines de su casa y al interior del centro de la ciudad. La Habana estallaba llena de vida (vendedores ambulantes, hermosas mujeres, soldados y sacerdotes); incluso cuando subía las escaleras del conservatorio, podía oír a muchos otros alumnos de varias edades practicar con violines, trompetas, pianos, voces de barítonos y tenores y sopranos que ululaban; parecía como si hubiera entrado en un reino en el que él, un niño de "dones considerables" y naturaleza delicada, se sentía como en casa. A pesar de que Van de Meer a veces era exigente, de que presidía las clases con tal atención a la ejecución adecuada de las técnicas y la repetición de las escalas, que ningún chico, ni Levis, podría pasarlo bien; al futuro compositor, sin embargo, le encantaban los suntuosos sueños que la música le permitía alojar. Y aunque a veces le dolían las articulaciones de las manos rellenitas y lloraba por su madre y por su padre, habría un tiempo en la vida de Israel en el que, al mirar atrás, recordaría ante todo los pequeños momentos de triunfo, cuando satisfacía al sofisticado holandés, cuando la máscara de autoridad de su maestro se caía y sólo sonreía, con gesto de aprobación, diciendo: *"Bien hecho"*.

Sin importar los esfuerzos, los rigores de los ensayos produjeron en Israel un temprano virtuosismo y a finales de 1897 ofreció su primera actuación en público en el transcurso de una de las sesiones de salón de su padre. "Es un placer para mí –explicó a los reunidos el buen doctor– presentar a mi hijo Israel, que interpretará el *Rondo alla Turca* de Wolfgang Amadeus Mozart".

En aquella época, Israel ya era un chico bastante corpulento y con el traje de lino y un pañuelo plisado, anudado por su madre, casi aparentaba la figura de un hombre. Tenía la costumbre de hacerse la raya al medio de manera que el pelo engominado brillaba a la luz de media tarde, mientras hacía una reverencia ante los asistentes de un modo tan recatado que hacía reír a algunos; luego tartamudeaba algunas palabras y se sentaba al piano. Aunque el nerviosismo siempre aparecía en las actuaciones en público, una vez posados los dedos sobre el teclado, las primeras notas llegaban al resto del mundo: "La concentración lo es todo", le había revelado Van de Meer a menudo. "Deja que Dios te mueva", le indicaba su padre. *"Dios te ha dado un gran talento"*, le solía decir su madre.

Con estas palabras en mente, superó la timidez infantil.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Una vez más se introdujo en la habitación invisible llena de campanas que había imaginado por primera vez al escuchar a su padre tocar a Bach, un lugar sereno, fuera de este mundo, más cercano al genio de Dios, esa presencia divina a quien oraba todas las mañanas y que fluía a través de él en las noches. Aunque ya tocaba de manera lograda, la humildad le prevenía de creer que él podía ser la fuente de tan agradables sonidos.

Por supuesto, sabía que las muchas horas de práctica suponían una diferencia: Israel creía que cualquiera, con la formación adecuada, podía ejecutar una pieza, por lo que, al ser tan joven y de corazón perezoso para muchas otras cosas, simplemente se asombraba de su propia capacidad. Desaparecido del salón, no existía nada más que el teclado y sus preciadas notas, y pese a que era demasiado joven para comprender qué le sucedería, durante aquellas explosiones de concentración pura y solitaria (una especie de meditación), años después llegaría a concebir el acto de hacer música como una experiencia mística, porque con el mundo a un lado, con ningún otro contexto que los limitase, los músicos se quedaban solos ante Dios.

Cuando acabó la pieza, se volvió ante los reunidos, las pronunciadas orejas, rojas del todo; sentía como si hubiera realizado un largo viaje a otro mundo e hizo una reverencia. Le aplaudieron mujeres, abuelas y esposas de mediana edad con gestos de aprobación; los hombres, demasiado atrapados en sus mundanos asuntos, pero con aptitud para la gran cultura, se hacían hacia delante para ofrecerle la mano, para darle palmadas en la espalda. Y sus propios padres, que sonreían de orgullo, no estaban menos encantados.

Precoz experto en el piano, en poco tiempo tocó en otros salones y fiestas de la ciudad. Asistía con frecuencia a conciertos en el Teatro Tacón y en el Albisu, en los que actuaban pianistas de renombre como José Manuel Jiménez y Tomás Martín; comenzó a adquirir ciertas afectaciones –sacar un paño de terciopelo cuidadosamente doblado para quitarle el polvo al banco o a la silla del piano, o un pañuelo para, de vez en cuando, secarse la sudorosa y regordeta frente. Pese a que su hermana pequeña Anabella sólo tenía cinco años cuando él inició su vida de concertista ocasional, Israel estaba tan enamorado de su hermosura y encantos naturales que, en aquellas reuniones, le pedía que pasase las páginas de la partitura ante él, para lo que levantaba las cejas y asentía. Anabella, imagen de la belleza con un vestido azul y un pasador en el negro y rizado pelo, se ocupaba con frecuencia de las páginas y era partícipe del calurosísimo aplauso con que el que acogían a menudo a aquellos "valiosos" niños.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En aquellos días, Israel adquirió una conducta bastante profesional y un atisbo de ambición, al comenzar a ganar medallas en varias competiciones de categoría juvenil, como las patrocinadas por su escuela o por otras sociedades culturales de la ciudad. Para satisfacción de su madre y de su padre, acumuló buen número de primeras y segundas distinciones en interpretación. Tan agradable era su interpretación que parecía cuestión del destino que se convirtiera en un músico y compositor serio, y no en estudiante de medicina como su hermano, Fernando.

LAS IGLESIAS, 1899

Más adelante, a la tierna edad de nueve años, con la madurez necesaria y al ser tan proclive a la devoción religiosa, contó con la aprobación de su padre para comenzar a tocar el órgano en las iglesias del Espíritu Santo, La Reina de la Merced y Nuestra Señora del Pilar de La Habana y, en breve, comenzó a dirigir coros juveniles, dada su maestría y amor por la música sacra. Al pasar tantas horas felices bajo las bóvedas de las naves, con la intensa presencia del Hijo y del Padre y del Espíritu Santo (*"Tres pero uno"* era el nombre de una pieza que escribiría por aquellas fechas), realmente creía que si el mundo fuese a terminar en ese instante, sería elevado directamente al corazón de esa divinidad.

En esas iglesias, la contemplación de tantas imágenes y la esencia del incienso y las velas lo conducían a una comunión íntima con aquellos santos y figuras sagradas colocadas por acá y por allá sobre globos terráqueos y pedestales y nichos de mármol, con las manos tendidas hacia él, con expresiones tan compasivas y afectuosas, que consideraba su trabajo tocar a Bach en los órganos de aquellas iglesias y dirigir con devoción las corales de niños: una humilde ofrenda a la gloriosa presencia que había creado toda existencia.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

LA MELODÍA BROTÓ

DEL ALMA

DEL MAESTRO

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

SE HA DICHO QUE cuando Israel Levis escribió su canción más famosa, *Rosas Puras*, en 1928, estaba en el mostrador de una fonda en una esquina de La Habana Vieja, bebiendo café y disfrutando de un dulce de caramelo; que el melódico grito de un vendedor ambulante que pasaba lo inspiró tanto que escribió la melodía rápido, en una servilleta; las notas le vinieron espontáneamente, como desde el Cielo. Otra versión era que Levis, en un estado de profunda desilusión por la situación política de Cuba (era miembro del Grupo Minorista, opuesto a la dictadura de Machado), se preparaba para abandonar su amada Habana para exiliarse en París. O que, como decían algunos rumores, "El Maestro", de "inclinaciones artísticas", estaba enamorado de un hombre y no podía soportar más la atmósfera represiva de aquella ciudad o la vergüenza de sus deseos; que había ocupado muchas horas en su casa de la calle Olivares en componer *Rosas Puras* como anatema para la nostalgia; que casi llora durante el proceso de creación. Pero la versión más aceptada era que Levis compuso la canción mientras cenaba con su letrista Manny Cortez en el Bar Campana, famoso por sus croquetas, un local teatral en la esquina de las calles Virtudes y Consulado, y que la escribió rápido, en cuestión de unos veinte apasionados minutos.

Lo cierto es que *Rosas Puras* fue traída al mundo hace mucho tiempo, cuando su compositor extrajo esa sencilla melodía del templado aire de octubre de La Habana, y aunque primero se sentó al piano para tocar la pieza, a las ocho y media de la tarde, después de que la luna hubiera salido por el este y las estrellas hubieran comenzado sus tímidas órbitas por el cielo, no podría haber imaginado que esta pequeña pieza musical no sólo lo sobreviviría a él sino que traspasaría el tiempo, como un fantasma, para alcanzar innumerables almas y corazones.

En cualquier caso, quien grabó por primera vez esa famosa canción fue la cantante Rita Valladares, cuya presencia en la vida de Levis había sido ciertamente otra fuente de alegría, y de deseo.

CUÁNDO ESCRIBIÓ LA MELODÍA

Tenía treinta y ocho años, era corpulento, alto, con una cara gallego-catalana, muy rellena. Nunca se dio grandes prisas; por la languidez de sus movimientos, siempre daba la impresión de acabar de despertarse. No había moderación en su corazón. Muy conocido por las cantidades de comida y de brandy que podía consumir de una sola sentada, era

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

sujeto de una especie de mito surgido a partir de ciertos cándidos comentarios puestos en circulación por las *celestinas* de los burdeles de la ciudad: era tan viril como ancha la línea de su cintura. En nada parecido a los finos y sofisticados dandies del Yacht Club de La Habana que cortejaban a las damas en los bailes de la alta sociedad y en los bares de los hoteles para turistas, Levis podía concentrar sin esfuerzo la atención de una sala; no sólo por su inmensidad física: a menudo era más alto que el resto, ni porque se moviera por el mundo en una nube de amables emanaciones (tenía amigos en todas partes) sino porque irradiaba tales energías creativas, y al tiempo viriles, que su presencia siempre era precedida por una ola de reconocimiento. Sin lugar a dudas, era robusto y podía ser fácilmente reconocido a dos o tres manzanas de distancia. Consideraba que, especialmente en la parte vieja de la ciudad, las aceras eran irritablemente estrechas, tanto que tenía que bajarse y navegar con cautela por calles llenas de autos.

Sus ojos eran cálidos y todavía incapaces de expresar el horror y las desilusiones de su vida posterior. Eran unos ojos tan amables que los bebés y los niños pequeños siempre se alzaban para tocarle mientras él les acariciaba la cara tiernamente con sus enormes manos. Era un placer sentir el pelo abundante y ondulado echado hacia atrás.

Varias veces al día pensaba que si perdiese setenta libras de peso, emergería una cara más angular, afilada; en algún lugar bajo la carne de su cutis estaban los marcados pómulos de su difunto padre, cuyos típicos rasgos españoles habían bendecido el semblante de su hermano mayor Fernando.

Aunque era hijo y hermano de doctores, siempre que sentía cualquier síntoma de enfermedad, iba a la iglesia, oraba y luego recurría a curas "naturales". Para una purificación especial del cuerpo, solía tomar un baño de agua salada de los Campos Elíseos, junto al mar, o si tenía indigestión, podía ir a una farmacia a por bromuro. De vez en cuando, si, a causa de las labores ante el piano, tenía la espalda entumecida o el hombro lo estaba matando, recurría a los remedios herbales de una apoteca china o relajaba los músculos con unas copas bien cargadas, o visitaba la *botánica* de una *santera* para una limpieza con incienso y hojas de tabaco ardiendo.

Por otra parte, atraído siempre tanto por la superstición como por la formalidad de la fe católica, dejaba su estado de salud a los "destinos", ya que solía pensar ¿qué importan en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

realidad los tratamientos médicos cuando uno va y viene en este mundo según los antojos de Dios?

SU HERMANA ANABELLA

A menudo, de paseo por las calles de La Habana, veía a parejas de jóvenes pasear de la mano y reflexionaba sobre el triste destino de su hermana Anabella, que no vivió para experimentar muchos de los placeres de la vida. Su pasa-páginas, a la que quería muchísimo, había fallecido a los doce años, en 1907, de una infección generalizada de los riñones, los cuales habían eludido los diligentes tratamientos de su padre. Incluso más de veinte años después, Israel Levis recordaba como a los diecisiete años se había preocupado hasta el extremo durante la enfermedad de su hermana pequeña.

Antes de caer enferma, le encantaba cantar canciones populares y entretenerse en la cocina ayudando con la comida o seguir a Israel al patio de atrás, el jardín florecía alrededor de ellos, mientras él estudiaba alguna pieza de música; su hermana lo miraba con amor y le concedía todos los antojos. En aquellos días, sólo pensaba en lo eterno que parecía su amor, el mundo exterior no le preocupaba, porque eran inseparables y dichosos en sus colaboraciones musicales: Israel tocaba por toda la ciudad; a su lado, con un vestido floreado, Anabella, un ángel radiante y encantador. Fue una pena que un día ella llegase de la escuela y entrase corriendo al salón para llorar sobre el hombro de Israel, asustada al ver su propia orina manchada de sangre, no a causa de la menstruación sino de la uremia.

–*Hermano*, abrázame– le había pedido; la belleza de sus vibrantes ojos daba paso a la tristeza y al miedo. Frente a la aprehensión con la que Anabella viajaba hacia un destino del que no regresaría, él estuvo vigilante al lado de su cama durante los meses en que ella se consumía abotargada y séptica. A veces, cuando ella parecía sufrir más dolor, él había sentido ganas de gritar, no podía comer y rondaba sin descanso por el pasillo. O se sentaba al piano para golpear acordes y escalas tan alto como para ahogar sus gemidos. O tocaba un pasaje mágico de Beethoven, que escapaba por las tierras nemorosas y salpicadas de castillos del centro de Europa en otro siglo. Por otro lado, las piezas de piano de Ignacio Cervantes lo transportaban a los cuartos de secado de las plantaciones de Cuba, alrededor de 1870. Un día, de vuelta del conservatorio, vio a su padre, en el exterior de la casa, hablar con el muertero, Orfeo Malone, y supo lo que había pasado. Con el estómago hecho un

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

manojo de nervios, corrió al lado de ella, abrió la puerta de su cuarto mientras su hermano mayor le decía "¡*Hermanito*, no!" Doña Concepción estaba sentada en silencio al lado de la cama de su hija; Anabella, con la cara empolvada y un bouquet de rosas marchitas estrechado entre las manos sobre el regazo, muerta; su madre temblaba y fijó en él una angustiosa mirada que preguntaba "¿Por qué he perdido a tres de mis hijos?" Junto a la cama de su hermana, sobre una mesilla, una jarra de agua y un crucifijo; una mantilla formando pliegues descansaba sobre el respaldo de una silla de mimbre colonial. Todo era calma en aquel cuarto. Al mismo tiempo, por las contraventanas entraba luz a raudales: esa luz, en pautas de ondulantes notas octava y decimosexta, se extendía por los pisos de baldosas españolas, por los muros amarillentos y ondeaba sobre la Anabella en reposo; cuando aparecía, esa luz era tan "viva" que parecía tan eterna que, por un momento Israel llegó a creer que su hermana se despertaría gracias a esa música solar y saludaría el nuevo día, como un ángel.

Creía en muchas cosas. Miembro de la Sociedad Teosófica de La Habana, con sede en la calle de San Ignacio, consideró que las enseñanzas de la sociedad eran compatibles con su creencia de que "algo hay más allá de lo que ve el ojo físico". Creció con apariciones rebosantes de luz de santos y ángeles y de Jesús, que lo visitaban en sus sueños de buen chico católico; ahora de adulto, creía de corazón en lo sobrenatural. No sólo sentía cariño por los sacerdotes y la gente piadosa sino que llegó a admirar a los practicantes locales de "magia compasiva" y encantamientos, conocidos como *santeros*. Como hábito nocturno, le gustaba vagar por varios barrios de la ciudad de La Habana y sus alrededores para observar los rituales de varios cultos de Santería, Abacúa, Mayombé, en los cuales se sacrificaban animales, se esparcían plumas, huesos y caracolas por el piso, se golpeaban tambores y los bailarines cantaban alrededor de hogueras en comunión con sus antiguos dioses africanos. A menudo en esas excursiones era testigo de pequeños milagros, o de actos que lo parecían: sacerdotes y sacerdotisas curaban dolores de cabeza crónicos y casos de impotencia gracias a bautizos de agua, estimulaban la fertilidad en la mujer o provocaban el amor con pociones, pasaban las manos sobre la parte enferma del cuerpo, una posible cura.

Casi medieval en sus creencias católicas, Levis estaba convencido de que el Cielo, el Purgatorio y el Infierno podían existir perfectamente. Estos "lugares" se traducían en su

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

mente como "Alegría, Tristeza y Soledad", o musicalmente hablando, como las claves de sol mayor, la menor y mi bemol menor séptima.

Tan maravillosa era su fe en estos reinos que una vez soñó que viajaba en un carro con su difunto padre y su hermano por el campo de Cuba y atravesaban el Cielo, el Purgatorio y, más vívidamente, el Infierno. Mientras su padre cogía las riendas, Israel veía todo un valle en llamas, las llamaradas se alzaban más alto que la más alta de las palmas reales, la tierra ardía, había humo por todas partes y columnas de fuego abrasaban el cielo.

Ya tenía fama de ser algo excéntrico, en lo que a la religión se refería, y no podía explicar racionalmente a los amigos más dubitativos ciertas creencias suyas; como, por ejemplo y de acuerdo con las enseñanzas de Madame Blavatsky, la idea de las almas en tránsito con la reencarnación como punto central. ¿Cómo podía ser, se preguntaba, que a veces tuviera vívidos sueños en los que se encontraba con Johann Sebastian Bach en la Alemania del siglo XVII en una iglesia, en los que observaba al gran maestro de coro dirigir una coral? Y en los que temblaba de la emoción ante la posibilidad de estrechar la mano de ese solemne caballero. ¿Qué decir de los sueños en los que era un esclavo negro de la Cuba de alrededor de 1820 que corre a través de un campo intentando escapar del cruel dueño de la plantación con los tobillos magullados y con cortes a causa de los grilletes, y tan intenso era el sueño que al despertarse por la mañana padecía dolores punzantes en las piernas? ¿Quién podía explicar todo esto? Él se servía más tragos, se encogía de hombros y levantaba la mano derecha con la palma hacia arriba: *¿Quién lo puede decir?*

Seguro que su contacto con la cultura africana, según se daba en Cuba, sembró en él el pensamiento de haber sido un esclavo, pero ¿lo del alemán que escuchaba en los sueños, ese idioma en el que había oído cantar un lieder y que no le costaba mucho entender?

–¿Por qué no alcanzar de nuevo una perfección que conduzca nuestras almas al cielo?– preguntaba a veces a amigos dubitativos.

Y los fantasmas: a este respecto tenía una fuerte influencia de su madre. Sentía tal curiosidad por estos espíritus que en ocasiones iba al Cementerio de Colón para pasear entre las tumbas y mausoleos, mientras sentía, lo habría jurado, señales de las almas que allí descansaban. Con tendencia a permanecer totalmente quieto en el centro de esa necrópolis de mármol –célebre por las llamativas y opulentas tumbas y mausoleos como "tartas de cumpleaños" y las imágenes talladas con ángeles y santos alrededor– solía entretenerse ante

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

la entrada de una cripta, mientras se impregnaba del aroma frío y húmedo del musgo y la tierra, como si Lázaro pudiera emerger de repente y el espíritu emanase paz y calma.

Levis creía, sobre todo, en que vivía bajo la protección de un ángel o de seis espíritus de muertos que imaginaba presidían la densa vegetación del jardín de su familia y que temprano en la mañana escapaban de la tierra convertidos en vapores.

ISRAEL LEVIS Y LAS MUJERES

Durante aquellos días su primera pasión era la música; las mujeres, incluso las más apreciadas en el mayor de los secretos, existían ante todo como tormentosos recordatorios de que él, por la facilidad y profesionalidad musical, era un amateur en lo referido al amor.

Ecuánime y respetuoso con los otros, en particular con las mujeres, y muy agradecido por los dones que Dios le había dado, como su madre le había dicho una y otra vez, nunca lamentó realmente su solitaria soltería; según él lo veía, detalles como cenar y beber y los placeres del burdel eran suficientes; la mayoría del tiempo.

Comía y bebía hasta el exceso como para compensar no haber tenido una mujer en su vida, además de su madre (y *Santa María*, si se quiere); las *celestinas*, quienes alegremente satisfacían a este hombre corpulento, pero amable, y quienes siempre hacían que se sintiese bien con su muy impresionante masculinidad; estas mujeres, a menudo jóvenes y analfabetas (excepto en el uso de cuerpos y lenguas), no contaban. Aunque las mujeres normales que conocía lo encontraban, por su distinción, un hombre de abundantes encantos, su presencia nunca parecía inducir en sus corazones el tipo de fiebre y pasión romántica que a menudo él hubiese querido, ni tampoco eran ellas capaces de despertar mucha emoción en su corazón.

Resignado a que con toda probabilidad nunca tendría su propia familia, Levis se consolaba en los pequeños éxtasis de la creatividad y el elogio del público: el sonido de los aplausos en un teatro abarrotado paraba el tiempo y lo transportaba, dentro de su mente, a algún gran, aunque efímero, lugar de gloriosos placeres abstractos. Se enorgullecía de cómo se había ganado la vida, en especial cuando encendía la radio de cristal y escuchaba por casualidad una de sus composiciones interpretada a través del éter o cuando caminaba por el parque y la orquesta municipal tocaba su "*Gloria por la Patria*" y, con más satisfacción,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cuando escuchaba a un joven silbar una de sus melodía mientras paseaba con su novia por el Malecón o por el Paseo del Prado.

Receloso de las relaciones románticas, nunca se había casado, no tuvo hijos y aunque pensaba que algún día podría estar en disposición de tal empresa, casi prefería la inspiración que le ofrecían la soledad y la añoranza de mujeres. Suponía que al tener un carácter menos moralizante, diferente (si es que el crucifijo alrededor del cuello no significaba nada para él), podría haber usado como ventaja ante las mujeres su posición como compositor y director de varias orquestras más o menos conocido. Pese a lo cual, se mantenía correcto, modesto y generoso, sin esperar de una mujer nada distinto a una pequeña gratitud, una sonrisa.

Además, era uno de esos cubanos que dedicaba su mayor amor a su piadosa madre. Levis era el protector de su madre, su sostén económico, su acompañante a la iglesia y en las oraciones, su querido hijo, siempre deferente con ella.

Después de todo, ella era viuda y su primera musa.

UNA PEQUEÑA PARTE DE SU VIDA EN LA CASA DE OLIVARES CON SU MADRE

Cada mañana se levantaba de la cama, se retiraba al baño, hacia gárgaras con agua salada, se lavaba los dientes con bicarbonato, se daba una ducha, se vestía y se unía a su querida y admirada madre para desayunar en el patio de atrás. Siempre la trataba con ternura, le plantaba un beso en el cachete, imponente ante ella porque era pequeña, y le decía: *"Un besito para mi mamá buena"*. Ella reiría y le agarraría la oreja: *"Gracias, mi hijito bebé"*, aunque en aquella época, bien entrado en la mediana edad, habría hecho añicos cualquier cuna.

Se sentaban bajo un frondoso mango, la criada Florencia traía bandejas con su ágape preferido: tres huevos fritos con chorizos y pan, fruta bomba troceada y mangos (de sus propios árboles), mucho café fuerte. Luego, si Doña Concepción estaba de buen humor y había dormido bien la noche anterior, sin que ningún sueño solemne se apoderase de ella, mencionaría que después del mediodía se uniría a varias de sus amigas para ver una película (*"¡Ese señor, Buster Keaton, es fantástico!"*) o que saldría con una de ellas para mirar vestidos en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

las tiendas de la calle O'Reilly, algo de la última moda francesa que había visto en una revista y le había llamado la atención.

Le pediría dinero a él, ya que por esa época él la mantenía.

–*Cómo no*– contestaría él antes de sacar un billete de veinte pesos del bolsillo.

Si él no estaba muy ocupado o concentrado en acabar alguna pieza musical, la acompañaría, por eso a menudo se les veía caminar juntos por las calles de La Habana, para ver los escaparates y para encender velas o para confesarse y, cuando el corazón de ella estaba triste, para deambular entre las tumbas y monumentos del Cementerio de Colón, en el que colocaría llorando bouquets de flores frescas a su difunto esposo y a sus dulces hijos.

Había algo más: aunque había fallecido hacía más de diez años, Leocadio seguía en aquella casa de Olivares. Si la vida de Israel Levis pudiera representarse en una zarzuela, el fantasma del buen doctor pasearía por las habitaciones de su hogar con una ligera aureola de luz y sólo Doña Concepción lo hubiera podido ver.

Había fallecido en el año 1919, durante un viaje a caballo por las montañas de la Sierra Maestra cuando algo asustó a su montura, cayó de la silla y se rompió el cuello. Varios campesinos lo encontraron tirado cerca de un arroyo, con una mariposa azul todavía revoloteando dentro de la red; llevaron su cuerpo a la ciudad de Holguín en mula y lo guardaron en hielo. El compositor estaba en medio de los ensayos de una zarzuela, *La Reina Isabel*, cuando supo la triste noticia. Interrumpió el trabajo, se trasladó en tren a Santiago, donde vivía y tenía una consulta médica su hermano Fernando. Ambos viajaron juntos a reclamar el cuerpo para traerlo de vuelta a La Habana para una misa solemne y el entierro católico apropiado.

De Israel eran la cara (enrojecida, con los ojos tristes) y las manos temblorosas que saludaban a los familiares y visitantes que llegaban a la casa. Fue él quien, con Fernando y otros miembros del personal del hospital de su padre, cargaron el ataúd sobre los hombros.

El buen y anciano doctor era tan importante como para que lo citaran en un libro norteamericano como uno de los *Cien cubanos más destacados* (Harvard University Press, 1907) y para que el cortejo fúnebre hacia el cementerio reuniera a una multitud de dolientes (entre la que se encontraban el presidente de la República, Menocal, y otros dignatarios) y a muchos de los pobres a los que el Doctor Leocadio Levis había tratado por caridad. La vida, como sabía Levis, había cambiado para siempre.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Profundamente afectado y entristecido por la pérdida de ese cálido y cariñoso hombre, Israel tuvo el consuelo de saber que su padre al menos había vivido para ver el florecer de su carrera musical, porque durante años Leocadio había asistido con orgullo a todas las zarzuelas a las que su hijo había puesto música y a casi todas las veladas y recitales, y el doctor no dejaba de alardear de las medallas en composición e interpretación que le habían ido dando a Israel.

– Mi'jo, tú eres una de las glorias de mi vida– había afirmado.

El compositor había llorado en privado, sobre todo durante las últimas horas de la noche, cuando el mundo parecía un lugar tranquilo y colocaba los dedos sobre el teclado del piano y, al sonar la nota de comienzo de un preludio de Bach, recordaba la cara de su padre yaciente en un ataúd abierto y la irrevocabilidad de su muerte provocó el pensamiento *Esta es la última vez que tocaré esta carne* que chocaba con toda la tristeza (o llámese sospecha fastidiosa y agonizante) de que su padre nunca volvería a oír a Bach de nuevo o a abrir los ojos ante un sencillo rayo de sol o que él mismo nunca vería de nuevo la calidez y la inteligencia de la expresión de su padre.

Tenía el consuelo de saber que su padre había sido un hombre bastante religioso, que había vivido bien, aunque Israel sospechaba de corazón que no creía en la otra vida, incluso pese a que su padre había tenido inclinaciones místicas suficientes como para decir una mañana sin razón alguna: "Cuando me llegue el día de dejar este mundo, me imagino que será algo curioso".

Y no pasó un día en el que yo no pensara en él.

–Mi'jo, ¿recuerdas que a esta hora de la mañana tu papá estaría saliendo para el hospital? –decía Doña Concepción durante el desayuno– ¿Recuerdas cómo tu papá, descanse en paz, siempre iba perfectamente vestido, sin un hilo fuera de su sitio? Recuerdas los ejercicios que hacía antes de desayunar: estaba en muy buena forma, mi'jo, no gordo como tú.

–¿Cómo me voy a olvidar, Mamá?

Algunas veces la sola mención de su difunto padre bastaba para mantenerla animada todo el día, pero si había tenido algún sueño triste la noche anterior, surgía una situación más problemática. Doña Concepción, de lágrima fácil, parecía tan frágil y vulnerable a la temprana luz de la mañana que al compositor le era difícil alejarse de su lado.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

–Venga y siéntese conmigo mientras trabajo un rato en el estudio– le decía él. O le mantenía la mano cálida entre las suyas, con su gran palma eclipsando las de ella y le besaba los nudillos con ternura. –Oh, Mamá, sabe que todos lo queríamos mucho; no tiene nada por lo que estar triste–. Incluso aunque su madre no se le uniese en el estudio, porque no quería inmiscuirse en los pensamientos de su "genial" hijo, él se sentaba al piano para practicar y la llamaba: "¿Mamá, dónde está?" ó "Mamá ¿está bien?" Y ella contestaba: "*Aquí*" desde una de las habitaciones traseras.

Tras el fallecimiento de su esposo, estuvo un año de luto sin aventurarse a salir de casa, salvo para asistir a misa, y vivió en tal silencio que durante mucho tiempo Israel supo de su presencia más que todo por el roce de la falda de los vestidos, la apertura de un tarro, una mirada.

En aquellos días casi le era imposible responder.

– ¿Tiene hambre, Mamá?

– ¿Está lista para la iglesia?

– ¿Le gusta esta pieza musical?

El silencio incluso la seguía dentro de la iglesia, allí donde se sentara durante los servicios, sin molestarse por responder a las oraciones, como si ya no le importasen. Sentado detrás de ella, Israel percibía un movimiento de labios muy ligero, nada más, como si le hubiesen sacado toda la vida, o, como si con decisión cuestionase la existencia de un Dios que le había fallado.

Luego entró en otra fase, engendrada por un sueño, durante la cual una mañana anunció: "Hijo mío, se me ha ocurrido la idea de que a lo mejor tu padre era judío, y por eso Dios ha sido tan cruel con nosotros". A continuación "Debemos compensarlo con nuestras oraciones".

–Oremos– diría ella una y otra vez.

Lo que es más, una mañana, Doña Concepción informó de que en medio de la noche anterior, mientras deambulaba por la casa, vio a Leocadio sentado en el estudio examinar muestras en el microscopio.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

–Era tan real, hijo mío, que apenas pude respirar –le contó–. Me dijo que echara un vistazo a través del microscopio–. Al escudriñar tras las lentes, vio, en el centro, una configuración de cristales, refulgentes ante la luz, que ella interpretó como la manifestación del Espíritu Santo. Todo esto le levantó mucho el ánimo porque confesó: "Hijo mío, para serte sincera, durante un tiempo perdí la fe en Dios, pero ahora puedo ver que se ha llevado a tu papá a su corazón. Está en paz y esperándome".

No pasó mucho tiempo antes de que Israel comenzara a percibir un aumento en la voracidad de sus creencias religiosas: más figuras aún de la Virgen María y crucifijos por todos sitios de la casa; Doña Concepción, con un rosario en la mano, rezaba sin parar y a menudo recibía a su hijo con unas gotitas de agua bendita con las que le ungía la frente. Y a la espera, eso le parecía a su hijo, de que llegase el día de su salvación.

Aunque era de la opinión de que la muerte de su padre, por encima de las otras, había afectado la razón de su madre, nunca la desatendió. Siempre se la llevaba a sus conciertos en La Habana, algunas veces viajaba a las ciudades cercanas con ella a su lado, su *"muñeca"*, como la llamaba, que cuidaba de él. Aún así, Israel deseaba que se casara de nuevo, porque se conservaba muy bien, y, de hecho, parecía mucho más joven de lo que era: su piel era suave y tersa como la de una joven. Con ese fin, solía traer a la casa a posibles pretendientes (profesores y farmacéuticos y banqueros, de edad algo "madura", viudos o que no se habían casado), o la invitaba a reuniones sociales, pero era en vano.

Mientras tanto, poco a poco ella daba a entender que Israel era el centro de su vida y sin importar cuantas veces él le hiciera la gentil sugerencia de que quizás sería más feliz con su hermano Fernando y su familia en Santiago, su madre, que había vivido en esa casa de El Vedado durante más de cuarenta años, no pretendía mudarse en absoluto, sin importar todo lo que quisiera a su otro hijo.

–Viviré aquí hasta el día en que muera– aseguraba a menudo, porque no podía imaginar estar lejos de la invisible presencia de su difunto marido, todavía allí presente.

No era que nunca se apartase del lado de su madre; en su ausencia, ella solía ocuparse de la casa, atormentando a Florencia con una desmedida insistencia en la limpieza y la castidad. En los días "buenos" cantaba una nana y cosía y aconsejaba a la sirvienta sobre cuestiones de religión y amor. Esforzándose para asegurarse de que Doña Concepción no estuviese sola en su ausencia, Levis pedía a sus amigos músicos y compositores que la visitaran los

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

días que estaba fuera. Y la apuntó en varias sociedades que organizaban bailes y fiestas, a las que ella nunca asistía. La única visita constante era el sacerdote local, el Padre Celso, con quien solía rezar los martes en la tarde, porque su marido tuvo el fatal accidente un martes. En ocasiones, una de sus hermanas venía de visita con los hijos, aunque ella pasaba la mayor parte del tiempo pensando en que su vida era una vigilia sin fin.

TERESA VILLÓN

Por supuesto, había habido mujeres con las que se podía haber casado, si hubiera estado dispuesto a ello: una vez, con solo veinte años y ya monumentalmente gordo, la sombra de su figura sobre los adoquines de las calles era como la de una catedral, se encontró en compañía de una compañera del conservatorio, Teresa Villón, a quien su madre le había endilgado. Era una cantante joven, de naturaleza frágil y delicada, a quien había acompañado al piano en varios recitales y quien, casi invisible, de dulces maneras y aires sencillos, creó en su madre la impresión de ser el tipo de chica a la que ella podría mangonear y mantener bajo control: quería una nuera que nunca la abandonase o que nunca persuadiera a su esposo para que dejara el hogar, como había hecho la esposa de su hijo mayor, Gloria. Hasta aquel momento, Israel había flirteado con otras estudiantes, pero no había pasado nada, dado que, en ese punto de su vida, más que todo estaba interesado en cuatro cosas: la música, la comida, Dios y el placer sexual ocasional; y consideraba el cortejo tedioso y una pérdida de tiempo. La necesidad de hacer bromas de cortesía con una mujer, en presencia de una chaperona (normalmente una abuela con un palo de escoba), para poder tener un posible futuro romance lo sacaba tanto de quicio que escapar de esas situaciones se convirtió en su política habitual y para lo cual sobrepasaba rápidamente los límites del comportamiento caballeroso. Y lo hacía con una expresión de perplejidad y tristeza en el rostro.

La desamparada y delgada Teresa Villón parecía, con una aparente ausencia de personalidad, haber encantado a su madre, que en cuanto la conoció en un recital, la invitó sin demora a ir a la casa un domingo en la tarde. Durante esta visita, Israel y Teresa se sentaron uno al lado del otro en unas sillas altas del salón, para poder ir adquiriendo familiaridad, mientras los observaban Doña Concepción y la madre de Teresa. Aunque Levis y Teresa se llevaban bien en los recitales, la sola idea de un romance apañado los

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

aterrorizaba, sobre todo porque, en casi todas las formas concebibles, eran opuestos: Levis deseaba con voracidad consumir los placeres de este mundo y llenarlo con música; además Teresa, con una plácida indeferencia ante la vida, le parecía un espíritu de cementerio más que una mujer. Parecía tan delicada que cuando al joven compositor le daba por fantasear, aunque fuese por un momento, cómo sería hacer el amor con ella, se imaginaba los rituales de apareamiento de un mastodonte y una gatita, en otras palabras, una imposibilidad física.

Apreciaba su voz (era una buena cantante de bel canto), se esforzaba en pasar por alto la simplicidad de su apariencia, porque él era, en el fondo, un *caballero*.

De todos modos, esto no podía llegar muy lejos. Aunque pasaron aquel primer domingo, y varios otros después, bastante agradablemente, en realidad no tenían mucho que decirse, esta pareja potencial se miraba a menudo y sólo hablaba cuando eran solicitados por Doña Concepción, que hacía preguntas desdeñosas del estilo de: "Quizás a ustedes, jovencitos, les gustaría discutir sobre las óperas que más les gustan". O: "Teresa, a mi hijo le gusta comer mucho, lo que es bueno, porque estoy segura de que eres una excelente cocinera ¿a que sí?" Luego: "Quizás podrías hablarnos de tu receta de uno de los platos favoritos de mi hijo, la paella".

No sólo no se gustaban sino que la apática Teresa estaba enamorada de otro, e incluso Israel, aunque complacía a su madre, sólo parecía volver a la vida cuando el hermano mayor de Teresa, Miguel, un dentista, se les unía a comer: el ritmo cardíaco de Levis se aceleraba ante la belleza y finas maneras de este hombre; una reacción confusa, especialmente en aquellos momentos, en 1910.

LEVIS Y SU HERMANO FERNANDO

El hecho de que su hermano mayor, el Doctor Fernando Levis, y él, unidos por la sangre, fuesen tan diferentes en sus actitudes (en particular para con las mujeres), era una cuestión de disposición, al parecer adoptada desde el vientre, porque Fernando tenía una visión abierta y directa de la vida: matrimonio, hijos, profesión y la gestión sana de los asuntos personales. Vivía en una casa grande en Santiago con su esposa y su pequeño hijo, Víctor, y, aunque a veces iba a La Habana para asistir a congresos y para visitar a su madre y a su hermano pequeño, estaba tan ocupado con su consulta y con sus pequeñas ambiciones políticas que solía tener poco tiempo libre. De algún modo, Fernando, muy

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

relajado e irresponsable de joven (aunque estudioso al tiempo) y el que siempre intentaba animar la participación de Israel en los placeres más ordinarios de la vida, se había convertido en un hombre más serio, una figura de tal compostura y dignidad que Israel a veces había llegado a sentir que ya no lo conocía.

De joven, Fernando trataba de animarlo a que saliera al mundo, sobre todo a los bailes: Israel se había retraído. Incluso en su juventud, no le gustaba bailar, ni la rumba, ni la conga; aunque otra parte de él, cuando bebía ron en las vacaciones deseaba disfrutar del Carnaval y de las fiestas de los clubes de la ciudad. Las jóvenes de La Habana, distinguidas pero guasonas, en busca de marido en realidad, estaban tan intrigadas como desconcertadas ante las maneras solemnes y la formalidad con las que se comportaba el hijo del doctor. Mientras bailar era del todo natural –los otros hombres, entre ellos el propio Fernando, locamente enamorado de Gloria López, quien se convertiría en su esposa, aprovechaban cualquier oportunidad para cortejarlas, exaltados por la alegría y velada sexualidad de esas *fiestas*–, Israel se contentaba con sentarse a un lado y observar lo que sucedía alrededor. Por supuesto, de vez en cuando se dirigía a la pista de baile, pero con su corpulenta juventud era tan consciente de su tamaño que, cuando se unía a la multitud para rumbear, tenía la impresión de que su cabeza era como una casa de grande. Sin poder evitarlo, su hermano lo engatusaba para que bailase con una de las jóvenes y él lo hacia lo mejor que podía, sin disfrutar nunca de verdad, por mucho que se esforzara, en realidad, por varias razones, se sentía a millas de distancia de los demás.

Pese a la indiferencia hacia estos acontecimientos, nunca fue descortés con nadie y, a su modo, era amable. Sin embargo, siempre tenía tanta tendencia a la introspección que para cualquiera, incluso para la joven más encantadora, era difícil hacer que se mostrase más comunicativo. Siempre se iba de las fiestas solo, caminaba por la placita central iluminada con faroles chinos, junto a la iglesia, pasadas la oficina de telégrafos y la panadería, hasta la casa familiar, medio escondida entre los enormes árboles de grandes ramas, tras la puerta del jardín. Allí solía encontrar a su padre que trabajaba hasta tarde o entraba a la casa en el más absoluto silencio, invadido de repente por un estado de expectación, como si esa noche en concreto pudiese pasar algo sorprendente, como la súbita aparición de un espíritu. Nunca sucedió nada. Solitario como un monje, se retiraba a su cuarto y leía a la luz de una lámpara de queroseno hasta las primeras horas de la mañana. Le venían muchos pensamientos raros.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Aún así y pese a haber seguido diferentes caminos en la vida, el artista y el doctor disfrutaban de las ocasiones en las que se unían por el amor y los recuerdos agradables de su padre, a quien ambos habían querido mucho, y por el acuerdo tácito al que habían llegado sobre su madre. Incluso cuando su hermano mayor se ofreció para llevársela, y a este respecto fue sincero. Israel, que desde hacia tiempo era una criatura de costumbres, acostumbrado a las salidas semanales a la iglesia y dedicado al bien estar de ella, como buen hijo cubano, y que en todo caso estaba soltero (aunque no estrictamente: estaba casado con la música), sintió que lo moralmente correcto era que permaneciese con él para cuidar de ella, pese a que nunca parecía apreciar los numerosos compromisos que él había adquirido respecto a su vida en común.

SU ESTUDIO, 1928

Mientras pudiera componer con relativa calma, estaría contento. Después de todo, la vida era suficiente para él una vez pisaba el estudio, con las puertas abiertas al jardín. La Habana era su universo y, en aquellos días, se consideraba un hombre de mundo y con buena vida.

Había estado en Europa en cuatro ocasiones, en el transcurso de las cuales adquirió cierto grado de sofisticación, o digamos una dosis de mundo, aunque allí no pudiese ser más feliz que en su hogar. Su primer y más memorable viaje –con su familia antes de la Primera Guerra Mundial y en lo que luego se llamó el "Grand Tour"– había durado seis semanas. Las visitas a las principales ciudades de Europa le dejaron una fuerte impresión y de ellas conservaba, aparte de los muchos encuentros con buenos vinos y comidas, algunas fotos de su familia: su padre y su madre y su hermano, todos con atuendos formales posando ante el Arco de Tito en el Foro de Roma y, entre otros muchos lugares destacados, en las escalinatas del Vaticano. Más tarde había visto a su madre, una mujer menuda llorando ante el altar papal, tan religiosa y devota. Y sí, estaba aquella foto tomada frente al Arco de París en el hermoso París, posteriormente "el infernal París".

Aficionado a los objetos (cualquier cosa que celebrase amistades y logros), coleccionaba no sólo partituras (sobre todo de compositores como Ravel, Fauré, Respighi), sino también numerosos recuerdos de esos viajes: un pisapapeles de bronce de Venecia con forma de góndola, un *Eros* de mármol del siglo XIX lanzando una flecha que había

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

encontrado en una tienda de baratijas en Arles, un mosaico árabe de Sevilla. Aunque su instrumento era el piano, regresó de España con una guitarra flamenca que recostaba entre cojines en un sofá del estudio.

Indiferente al orden, dejaba que su estudio se convirtiera en un revoltijo de folios, partituras, piezas de ropa, periódicos y flores mustias. Esta especie de pequeña desorganización complacía de algún modo a Levis, porque era un placer tener multitud de cosas. Durante los paseos por la ciudad, gastaba dinero compulsivamente en cualquier objeto que le llamase la atención como fuente potencial de inspiración: linternas chinas, baratijas neoclásicas, abanicos españoles raros y antiguos (de una de sus tiendas favoritas en la calle Obispo 119, Curiosidades y Abanicos Carranza), pájaros de madera y cajas doradas y muchos otros instrumentos que daban al salón y al estudio el aire de un bazar. Hay que añadir muchos libros, medallas y premios de las competiciones (entre otros, el primer premio recibido en la categoría "más joven" por la composición de una zarzuela durante la Exposición Mundial de La Habana en 1913) y muchos objetos religiosos, y, en una gaveta secreta, algunas fotos color sepia que había comprado en un burdel, con muchas otras cosas, que insinuaban cómo el deseo casi carnívoro de Levis de absorber la vida era infinito y sus fuentes de inspiración, muchas.

Debe observarse que, gracias a la educación jesuita, había adquirido algunas nociones de latín, sabía algo de francés y algunas frases en inglés que venían muy bien en las negociaciones con los jefes norteamericanos. Tenía ciertos conocimientos de historia mundial, era buen conocedor de la historia de Cuba, y escribía algo, con frecuencia críticas de espectáculos para periódicos.

A menudo, en las noches a solas, pasaba el tiempo contento, escuchando grabaciones de acetato de Caruso o Beethoven en una vitrola de manivela o simplemente tomando tragos hasta quedarse dormido.

EL DÍA QUE SE ESCRIBIÓ LA CANCIÓN

Una mañana tardía de otoño de 1928, Israel Levis, que había dormido poco las últimas noches, se encontró de pie, ante la ventana de una óptica de la calle Obispo, con un ojo gigante ficticio colgando sobre él. Lo miraba detenidamente y se fijó en un par de bifocales dorados de montura metálica que resplandecían a la luz del sol en medio de una

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

muestra de espejuelos oscuros, monóculos y lupas con mango de nácar: últimamente, en especial por la noche, tenía cierta dificultad para leer libros y las partituras de música. Cuando se sentaba al piano en el estudio para revisar los progresos de sus propias composiciones, que copiaba minuciosamente con lápiz oscuro sobre papel personalizado (para después pasarlos a tinta), se daba cuenta de que las notas tendían a desdibujarse y a danzar y sus comprensivos ojos se adormilaban mientras trataba de seguir el hilo de las notas. Sin embargo, esta situación tenía útiles consecuencias ya que una noche en la que trabajaba en una pieza de música incidental para la CMQ (una especie de habanera mundana con sentimiento de tango), leer ciertas notas mal produjo, eso creía, una expresión mejor que la original. La vista se le enturbiaba más que nunca cuando pasaba largas horas trabajando, o cuando regresaba de una noche de fiesta con los amigos por la ciudad o cuando quedaba exhausto por las preocupaciones causadas por la triste situación política de Cuba, en aquel momento bajo el control del dictador Gerardo Machado.

Aunque Levis a menudo sufría de vista cansada y estaba claro que sus ojos peligraban, no hizo nada a este respecto. La sola idea de llevar espejuelos le parecía un atraco para su vanidad y para su creencia de que la creatividad lo mantendría siempre joven. ("No me siento diferente ahora de cuando era chico, con un poco de resaca quizás y más pesado a causa de tantos brandies, pero por dentro me siento igual", se decía cada mañana). Pensaba que el cuerpo era el receptáculo de su alma creativa, un *volante* de carne y huesos, a menudo sin aliento, siempre hambriento de los placeres de la vida. Si fuera un animal, pensaba, hubiera sido un buey que pastaba mucho, pero de resoplidos melosos y ejemplares. Y aunque sabía que cualquier sentimiento de inmortalidad era una ilusión, sin importar cómo el proceso de composición parecía absorberlo en el tiempo, se ocupaba poco de su estado físico; no había hecho una sola hora de ejercicio en su vida, ni pasado por la consulta de un médico, y no tenía ninguna intención de hacerlo.

Aparte de las consultas con los curanderos locales, las molestias en los ojos habían empeorado y alcanzaban al sueño. Justo la noche anterior, mientras descansaba en la cama con las contraventanas abiertas, porque le gustaba sentir el aire fresco en la cara y escuchar los pájaros cantar alegres en la mañana, vio a través de la mosquitera una brillante estrella amarilla, ¿quizás los planetas Venus o Júpiter?, que parecía sostenerse sobre la silueta de una acacia del patio de atrás y el astigmatismo, o la somnolencia, hizo que la estrella vibrase a lo loco, como en una relación íntima. Levis, supersticioso, se preguntó si se le estaba transmitiendo algún mensaje especial, que no podía entender, a través del misterio del

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

hermoso cielo, esa gran y atrayente extensión que su madre había llamado "el sayo de Dios".

Delante del escaparate, examinando la variedad de monturas con filigranas y del propio oculista (un compadre libanés con un fez y una guayabera de brillantes botones), que le hacía gestos con alegría para que entrase, Levis se dio cuenta de que en el cristal se distinguía el reflejo de los transeúntes: una procesión de vendedores ambulantes, vendedores de lotería, caballeros de pulcro atuendo y algunas damas, que solían pasear en parejas; y en la calle, un camión de cerveza, ruidoso por el vibrar de las botellas, un modelo T, un caballo y un carruaje, todavía en uso, rodando sobre los adoquines. Y podía divisar las fachadas de los edificios, mitad al sol, mitad a la sombra, con bríos de florituras neoclásicas o rococó, pilastras rosadas y amarillas y azules y arcadas de columnas dóricas, foyer de baldosas españolas y millares de signos (en ese momento podía estar en Madrid o Roma), una tienda de comestibles con la entrada abarrotada de cajones de *naranjas* y botellas de cerveza (*¡Cerveza Tropical!*).

A través de ese borroso laberinto circundante, vio a la inconfundible Rita Valladares, con una rosa en el pelo, de acá para allá por las aceras camino de algún ensayo o rumbo a la lancha para visitar a su madre en Guanabacoa e Israel se dio la vuelta inmediatamente y con gran alegría la llamó, silbando las tres primeras notas de una de sus melodías "*Oh, nostálgica flor*" que Rita había cantado en el Teatro Martí años atrás como parte de una de sus zarzuelas, *La vida de María Elena.*

Ella se detuvo y gritó jadeando: "¡*Ay*, Don Israel!"

En ese momento, Levis trató de mantener la calma y permanecer imperturbable en su presencia, ya que albergaba algunas ilusiones románticas vanas y frustradas acerca de Valladares. Sin embargo, la mera visión de su ágil y escultural cuerpo, siempre vibrante dentro de un sedoso vestido de borlas de ligero diseño oriental, le provocaban tal avalancha de sangre y pensamientos de cariño que el rostro del compositor se ruborizaba y las pupilas se le dilataban.

Ella era una *octarona:* esto es, como muchos cubanos, una octava parte negra, debido a un lejano antepasado (aunque siempre se veía como una "mulata"); la piel tenía el color de una ensortijada rama de canela y las facciones de su cara tenían bastante garbo; los ojos, de un azul sorprendente, como las nomeolvides, emanaban una ternura y calidez que lo atormentaban. Acongojado, le daba gracias a Dios porque ella no pudiera leerle la mente, dado que con frecuencia, en los últimos años, cuando sus pensamientos más placenteros no

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

trataban de música o comida solían incluir a Rita, de quien, suponía él, siempre había estado enamorado. Si ella hubiera sido capaz de leer su mente algunas noches durante sus actuaciones en los cabarets o en el teatro, hubiera visto que Levis, pese a su viciada devoción por la piedad, a menudo se excitaba al mirarla, bajo el foco de luz, con el cuerpo apenas escondido bajo la ropa; y que a menudo desnudaba a Valladares en sueños. Hubiera sabido que cuando él se sentaba en una mesa, frente a ella, en las noches en que salían a aquellos cafés baratos del muelle, las freterías, con un grupo de amigos músicos y compositores, y él soltaba una perorata sobre alguna ópera lírica cómica ligera que estaba escribiendo y daba la casualidad de que ella le miraba con amabilidad o con lo que él veía como amabilidad (porque ¿qué tenía que ver semejante joven belleza con un solitario pantagruélico como él?), fantaseaba con descansar desnudo a su lado en la cama; que la mano derecha casi le temblaba al mínimo pensamiento de cómo sería tocarla (siempre le había gustado en exceso la belleza de las formas de sus nalgas y en sueños apoyaba la mano al final de su espalda y medía su largo dedo corazón dentro de la más oscura y húmeda alineación de sus partes); que, más sencillamente, a menudo quería sentarse a su lado, pero era tan tímido y tan "caballerosamente" propenso a preservar una imagen de decoro que lo hacía ignorarla, aunque desease al mismo tiempo ser un hombre diferente.

Podía había haber confesado que en los últimos años, si hubiera ido al hipódromo del Parque Oriental y hubiera visto a Rita, siempre espléndida y elegante con algún conjunto azul y un casquete, sentada en la terraza del Club de Jockey junto a un lord inglés o un marqués (hombres que tras los espectáculos siempre le mandaban flores y pasaban notas escritas en un deplorable español), sentiría cierta indignación y tantos celos que se perdería el resto de carreras del día. A veces envidiaba la atracción que ejercía sobre los hombres –no podía decir porqué– o si camino del Hotel Inglaterra para tomarse un trago con un amigo había seguido una ruta determinada –a través de la galería una vez llamada el Paseo Isabel–, y se la encontraba ante un puesto de flores, con un hombre apuesto, eligiendo bouquets de gardenias y rosas con musgo, se apartaba para evaluar el carácter de la compañía, para entrever las motivaciones del acompañante y preguntarse si en algún momento del día éste le pediría una cita y la seduciría. Sólo pensar que un extraño se llevaría a la cama a su amor era tan desagradable para el compositor que se precipitaba rápidamente a un bar para calmar los nervios con unos tragos, de tanto que la adoraba en la lejanía. O se iba de paseo en la noche por el Prado para tomar el aire entre las multitudes; las colillas de los puros y cigarrillos deslumbraban como luciérnagas, el murmullo de las

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

voces lo rodeaban, de alguna plaza llegaba el sonido lejano de la música, las golondrinas se precipitaban por el aire y él deseaba encontrarse con Valladares, solo.

De todas, la mayor ironía, como había señalado su querido amigo y a menudo letrista Manny Cortez, era que para todo el mundo era evidente que Rita Valladares siempre se suavizaba cerca de él ¿Acaso no corría ella a menudo tras él cuando lo encontraba en la calle? ¿O no le preguntaba siempre si podía visitarlo en casa con el pretexto de cantar algunas arias operísticas para él? (*Tú siempre te negabas ¿o no?* Recordaba el compositor, años después, mientras vagaba por las habitaciones de su casa de Olivares).

SU DISIMULO ANTE RITA

Todo eso era cierto, diría Levis, sin embargo era demasiado caballeroso como para importunarla con su presencia, porque siempre que pensaba en Rita, creía que si se preocupaba por él, era por el papel paternal y amistoso que había desempeñado en su vida. No habían pasado muchos años desde aquel día de 1918 en el que la escuchó cantar por primera vez con el coro de la iglesia del Espíritu Santo y le ofreció incluirla en los coros de su zarzuela *La Bella Negra*. El compositor era doce años mayor que ella y le habían sorprendido tanto las incipientes riquezas de su buen timbre de voz y su figura y belleza sorprendentes (*bien formada*) que no pudo contener su entusiasmo por ella. Rita tenía entonces dieciséis años y el trabajo que le ofrecía llegaba en un momento especialmente difícil, justo después de que su padre, farmacéutico, muriese en un accidente de tranvía y Levis, de corazón dulce, se encargó de supervisar la dirección de su prometedora carrera. No sólo era una buena cantante sino también una pianista innata. Presentó a Rita a los mejores profesores de piano de la ciudad, entre ellos a un ahora anciano Hugo Van de Meer, con quien él había estudiado, y observó cómo ella, repleta de talento, se lucía como cantante y como pianista clásica.

Y cuando llegó a su vida como una intérprete de escena y en colaboraciones posteriores, siempre "escribía" papeles líricos adaptados a su voz. Cuando Rita alcanzó la madurez y formó parte de la escena musical cubana, actuando tanto en recitales clásicos como populares (interpretaba a Beethoven un viernes noche y cantaba una charanga el sábado), Levis estuvo a su lado constantemente, aun con timidez.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Lascivo en privado (habituado a los burdeles), recto en público, era un compañero de corazón moralizante. Ni tan siquiera en los años en los que acogió a Valladares bajo su tutela, con muchas horas en su compañía, a menudo solo, actuó alguna vez según sus deseos. Nunca podría olvidar el profundo y persistente dolor en la cara de Rita tras la muerte de su padre y consideraba, con razón, que cualquier indicio del afecto que ella sentía por él tenía que ver con la ausencia de su padre en su vida. Y por eso, rehusó aprovecharse impropiamente de esa circunstancia.

A su lado, intentó actuar como un consejero religioso, ensalzando como modelo las virtudes de Dios y las buenas obras de Cristo. Una *Navidad* le regaló un crucifijo y le rogó que asistiera a misa y que no se dejara llevar por los encantos superficiales de la vida de artista en una ciudad repleta de clubs y cabarets. Le dio este consejo en un país en el que el catolicismo no era más que el centro de una espiral de religiones propensas a la superstición y, en opinión de Israel, no tomadas en serio lo suficiente. Con estas acciones esperaba ganar algo de afecto de su parte, aunque fuera innecesario, porque ella solía describir a Levis como el hombre más agradable que había conocido.

Estuvo cerca de ella en sus primeras actuaciones en la radio, emitidas en la estación de La Habana PWX en 1925. La acompañó a los improvisados estudios de grabación en el Edificio Horter de la calle Obispo, número 7, creados solo para un mes por los sellos Víctor y Columbia, que habían enviado sus equipos desde Nueva York para estas sesiones; estos estudios provisionales después se desmantelaron y eliminaron. Y cuando ella necesitaba canciones para grabar, Levis escribía encantado nuevas piezas, como *La Vida Sabrosa*, *Canto Cubano* y *Te Espero*. En diferentes recitales de la ciudad de La Habana y de las provincias (Camagüey, Cienfuegos, Santiago) solían dar juntos conciertos de canción cubana, y con otros compositores, que se turnaban ante el piano mientras ella cantaba. Él observó su florecimiento como intérprete, fue testigo de su transformación de preciosa flor salvaje en rosa espléndida. Comía con mucho entusiasmo, y a veces agarraba una cuchara fina y sin ornamentos y pensaba en la primera y más recatada Rita, con inocencia de estudiante y sencillos vestidos azules; mientras se servía ajiaco de una olla o elegía un trozo de *lechón* con un tenedor esmerado y barroco, pensaba en cómo Rita Valladares, con el tiempo, había prescindido de sus atuendos más humildes y aparecía con la última moda (*haute couture*) de París, que los comerciantes de La Habana le suplicaban que vistiese con turbantes de plumas y batas de seda, con los luminosos hombros al descubierto: una visión

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

de tal magnificencia que el público gritaba, silbaba y aplaudía su belleza y estilo desde el momento en que pisaba el escenario.

Era tan popular entre los mejores compositores de la ciudad (Jorge Anckerman, Sindo Garay, Eliseo Grenet, Ernesto Lecuona y el propio Israel Levis) que para Levis era inconcebible que en algún momento ella hubiera estado a su disposición. Incluso antes de obtener su parcela de fama, era constante objeto de atenciones románticas. Tantos músicos y compositores estaban impresionados por su talento, belleza y buen carácter, que fácilmente hubiera tenido a su elección a hombres y compositores. Tenía tanta fama de dar vida incluso a las composiciones más solemnes que los compositores siempre la buscaban. Levis, por su parte, con cierta responsabilidad por sus comienzos, nunca codició sus talentos ni le demandó tratamiento preferencial alguno.

Aunque siempre giraba la cabeza ante la mirada de los hombres guapos, en especial en La Habana, ella vivía con el pesimismo de alguien que creía haber perdido la verdadera oportunidad de amar. En su caso era al compositor de *Rosas Puras*, Israel Levis, que, siempre caballero, para su incredulidad, había sido demasiado tímido para con ella.

Sin embargo, por cada punzada de deseo que sentía por Rita, siempre había algún hombre guapo por la calle que giraba la cabeza, un hombre de ojos verdes claros y cierta petulancia que él consideraba cautivador o un hombre de lo más masculino como para lanzarle una serie de cuestiones ¿Dónde va? ¿Es él un alma tierna? ¿Qué hace para divertirse? Los ojos se lanzaban con rapidez a un lado para echar una mirada, un vistazo fugaz aun pasajero objeto de adulación.

En cualquier caso, su amor era un imposible, porque en 1922 se casó con un banquero, Alfonso Ortegas, con quien más tarde tuvo dos hijos, y, aunque Levis aceptó la situación, se culpó de su timidez hacia ella, no podía contener las más amorosas fantasías sobre Rita. De hecho, Rita Valladares se casó con Alfonso a tan tierna edad sobre todo, se creía, por la seguridad que pueden ofrecer los ingresos de un banquero. Era guapo y cariñoso, sin duda, aunque algo rígido en sus gustos y tan contrario al espíritu creativo y tan desaprobador de su carrera artística, que ella, en privado y a menudo, se desesperaba. Rita, que amaba la vida y las personalidades optimistas de la gente del show-bussiness, se daba cuenta de que siempre tenía que reprimir su lado gozón ante él y, por eso, su matrimonio con Alfonso se mantuvo como uno de los grandes misterios sentimentales de La Habana.

Antes de que Valladares iniciara su primer matrimonio, solía ser especialmente afectuosa con Levis y en las ocasiones en las que le golpeaba alguna tristeza como cuando

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

sentía la pérdida de su padre y anhelaba su consuelo, lloraba en su hombro, el compositor apenas era capaz de decir alguna palabra tranquilizadora, aterrado por no sobrepasar los límites del comportamiento de un correcto caballero.

Como hombre que mantenía las ideas sobre la piedad separadas de las de la lujuria, Levis la veneraba de tal modo que sus pensamientos más lascivos sobre ella lo hacían sentir avergonzado de sí mismo. Incluso cuando le decía "Don Israel, sabe que le debo mucho", siempre le respondía: "Olvídate de mí, fue Dios quien te dio los talentos". Y Dios le dio ese cuerpo, que lo atormentaba y le provocaba tal estado en medio de la noche que recurría a las manipulaciones de mal gusto de la auto-liberación, que malgastaba su semilla, que deseaba compartir el secreto de su majestuosa virilidad con Valladares. "Ojalá yo fuera diferente", pensaba siempre.

Era una tarde de 1922, después de la premier de su zarzuela *La Perla de La Habana* en el Teatro Encanto, unas semanas antes del inminente matrimonio con Alfonso, y la compañía había salido a bailar y todos estaban muy borrachos: bebían más de la cuenta con emoción por la buena recepción de la producción. Alrededor de la medianoche, Valladares y él se acercaron a la terraza para respirar algo de aire puro y ver las estrellas y como Rita tenía síntomas de pánico, porque era reacia a casarse con Alfonso, se adueñó de ella una urgente necesidad de prescindir de las formalidades en su relación con Levis.

Desde que lo conocía, a pesar de que a menudo se daba cuenta del ansia con la que la miraba, él ni una vez prescindió de sus maneras paternales y amistosas con Valladares, sin importar la ternura y el afecto de su expresión, sin importar el brillo de alegría de sus ojos azules ante la mirada de Israel. Aquella noche, ella vestía un vestido floreado con botones de perlas y una camisola interior, y como estaba cerca, casi no pudo contener el deseo de abrirse el escote del vestido, para que la mano de él descansara sobre su pecho, y ella hubiera querido rodearlo con los brazos (tarea nada fácil) y encontrar dentro de la voluminosa extensión de sus pantalones de lino blanco ese animal macho, que, como ella se había imaginado y, según los rumores, era una maravilla y luego, suplicar a Levis: "Por favor, sálvame de este matrimonio".

Sin ninguna duda, esa noche se hubiera entregado a él, si él hubiera querido, pero cuando Valladares se le acurrucó cerca, él se apartó. No desabrochó los botones del vestido

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ni se llevó la mano de Levis a su pecho; sus tersos pezones marrones no se hincharon a su tacto.

–Don Israel, ¿no percibe el afecto que siento por usted?

¿Qué contestó él?

–Pero, niña, estás confundida–. Le respondió. Y luego dijo de verdad: –Sabes que soy un hombre religioso, y de verdad, mi'ja, no debes dejar que el ron se te suba a la cabeza–. Y si ella recordaba bien, se rió y le preguntó socarronamente: –¿Está de broma? –Y cuando le contestó que estaba siendo sincero, ella aclaró: –Pero le gustan las mujeres ¿verdad?

–Sí.

–Entonces ¿Por qué no sientes mi amor por ti?

La miró con compasión, con ternura, como siempre, con esa expresión de reserva casi sacerdotal, y sin embargo empezó a transpirar y la cara enrojeció. Luego le dijo: "De verdad, mi'ja, no quiero complicarte los planes que tienes para tu vida".

Por todo ello, Rita estuvo a punto de colocarle la mano sobre su corazón y de declamar, como en el bolero de una amante, la profundidad de su amor por él, pero un barítono llamado Víctor Valencia la solicitó desde la puerta ("Rita, te necesitamos para una canción") y se apartó del compositor, desapareció en el hall para subir al escenario. Levis se quedó fuera, bajo la quietud de las estrellas, encendió un puro Suárez Murias y se sintió tonto:

¿Por qué no había manera de que me mirase al espejo y viese allí a mi lado a una mujer y por qué no a Rita?

Ahora, seis años después, una tarde de 1928, en la que el compositor se encontraba ante Valladares, delante de la óptica, con su cortesía habitual, se descubrió el sombrero de paja de negra banda y se inclinó ante ella:

–Ah, Rita, ¿a dónde vas con tanta prisa?

–Oh, Don Israel, estoy histérica. Pasado mañana embarco para Nueva York–. Le faltaba el aire. –Tengo un compromiso en el Teatro Roxy y después comienzo una gira.

–Ah, Nueva York–dijo– He estado en Nueva York, una gran ciudad, ¿sí? –Luego: –¿Pero por qué estás tan nerviosa?

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

–Estoy preocupada porque tengo que hacer algunas grabaciones para la compañía Víctor, y no tengo nada que ofrecerles– A continuación: –Don Israel ¿tiene algunas canciones que me pueda llevar?

Se lo pensó un poco y le respondió, como un niño:

–No te preocupes, mi querida Rita. Escribiré algo para ti esta misma tarde. Y como llevas una rosa en el pelo, la usaré como inspiración–. Siguió: –Prometo que tendré algo bonito para que lo cantes. Si quieres, te espero en la entrada del Campoamor a las nueve, esta noche.

–¿De verdad?

–Seguro, de verdad.

–Es un santo–y llena de felicidad le plantó un beso en la cara y desapareció entre las sombras de los portales del mercado, hacia Neptuno, mientras Levis la observaba.

Tras despedirse de Rita, fue a su barbería preferida, radiante de luz, un lugar en el que solía pensar en música. Era justo después de mediodía y aunque siempre entraba como un hombre normal de carne y hueso, saludando a los demás e instruyendo a Sergio para que le afeitase y cortara las puntas como siempre, como siempre también parecía perdido en otra realidad; con la cabeza hacia atrás, los ojos cerrados, sentado en la silla, daba la sensación de que al instante se sumía en la creación, en un lugar privado, como si no existiera otro mundo distinto al de la intimidad de sus pensamientos. El barbero estaba acostumbrado, porque actuaba así desde la infancia, cuando Levis no era más que un prodigio tímido y humilde, y lo sabía: todo su ser estaba imbuido de la sensación de que Dios le había otorgado una función especial. Y como iba a esa barbería desde hacia muchos años, se sentía tan cómodo que en medio de esos pequeños sueños, con un puro ardiendo en una mano, con la otra solía tamborilear los tiempos de las canciones, en lo que tatareaba una melodía.

Mientras le recortaba los errantes pelos de la nariz, Sergio se dio cuenta de que el compositor tatareaba y le preguntó: "¿Está inventando una canción?"

–Podría ser una canción, no dejan de venirme notas.

–Como debe ser– comentó el barbero.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

–Aquí me llegan buenas ideas–le dijo a Sergio.–Hoy tengo un pequeño proyecto de cierta importancia. Me es bueno venir aquí y pensar, porque debo ejecutar rápido esta idea.

–Está bien, Don Israel.

Con la cara cubierta de espuma y pensando en una canción para Rita Valladares, Levis comenzó a considerar algunas notas que daban vueltas en su cabeza musical desde hacía días, una melodía que sacó un atardecer de los tranquilos trinos y del piar de los pajaritos de las ramas altas de un laurel español del Parque Central; el flujo de notas elegidas estaban en clave de mi bemol; tras numerosas observaciones, había llegado a la conclusión de que esa era la clave que complacía a la mayoría de las aves.

Ya que era imposible separar a Rita de la belleza de las flores y como eran tantas las posibles melodías, se vio sentado en un banco del parque con Valladares, en una versión más delgada, más guapa de sí mismo, unos diez años más joven. Ella apoyaba la cabeza en los hombros de Levis y, oliendo a un dulce perfume francés, descansó su mano derecha en la rodilla de él y suspiró mientras Israel susurraba con seguridad: "Rita, te quiero mucho"; y, ella, tocándole la cara, repetía: "Yo también". En esos momentos, se desabrochaba la blusa y permitía que su mano descansara en su pecho, mientras el pezón se endurecía entre los dedos. A pesar de sus tímidas maneras, surgía una ligera sonrisa, una mueca en la comisura de los gruesos labios que denotaban su sexualidad, pero nunca se esforzó ante las mujeres, menos aún ante Valladares, quien, en sus fantasías, solía satisfacerlo con gritos de placer en la cama.

Por su parte, los árboles, en filas a lo largo de una zona verde hundida (por eso se podía ver el muelle en la distancia), susurraban con la brisa, y de sus troncos salía una música de sonoros violines; y los pájaros eran como flautas; y la flores (lechos de rosas y crisantemos a su alrededor, cadenciosas buganvillas sobre los muros) sonaban como campanas.

AL CAMPANA

Apenas Sergio se quitó el delantal, Levis salió aprisa hacia el Bar Campana para encontrarse con su mejor amigo, Manny Cortez, su letrista de toda la vida, para la comida y los tragos habituales. Ese bar, famoso por sus deliciosas croquetas, era un lugar agradable en el que pasar unas horas; en una habitación fresca e íntima en el segundo piso, cuyas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ventanas daban a la calle, solían reunirse otros compositores de la época –desde Eliseo Grenet a Horacio Monteagudo, maestros del *danzón* y la rumba– porque unas puertas más arriba había una sala de conciertos. Levis entraba y saludaba a los amigos con palmadas en la espalda y ofreciendo "tabacos" recién comprados, media docena de Suárez Murias que llevaba en el bolsillo.

En el Campana podía encontrarse con el formidable compositor Gonzalo Roig, con lentes y apasionado, y podrían discutir sobre la genialidad de Bach, a quien Levis consideraba un compositor "inspirado por la divinidad" o diseccionar las composiciones de piano de Claude Debussy, a quien Levis encontraba autoritario, no así Roig. ¿Quién era el más grande, Bach o Mozart? ¿Cuáles eran las opiniones preponderantes sobre Stravinsky o Ravel? ¿Y el "jazz" que habían comenzado a escuchar en los salones de los grandes hoteles? O discutían sobre ópera: Rossini frente a Pucini, frente a Verdi o Donizetti. ¿Alguien tenía entradas para la representación de *Aída* de una compañía de ópera italiana en el Teatro Nacional esa noche?

CÓMO SE HIZO COMPOSITOR

Hacerse compositor fue el resultado natural de su amor por la música y de sus sentimientos patrióticos por Cuba. Había crecido en medio de zarzuelas y contradanzas, las antiguas y tradicionales formas de música procedentes de España, y con el bel canto de Donizeti y Rossini, pero era más consciente de la música que procedía directamente del alma cubana: la que los *guaracheros* tocaban en los clubs sociales y callejones de la ciudad, y la antigua forma de la habanera, que había florecido con canciones como "*La paloma*", del español Sebastián Yradier y escrita en 1860, o "*Tú*", de Eduardo Sánchez de Fuentes, compuesta alrededor de 1890, flashes de música que uno oía en los salones y tocaba en pianos por todos lados. (Escuche la famosa habanera de *Carmen* de Bizet y oirá fragmentos de una vieja canción cubana llamada "*El Arreglito*" y se transportará a un salón de una calle que da al Parque Maceo, en el que hombres con levitas llevaban en círculo a mujeres con faldas de frufrú, les rodeaban esencias de cera de velas, perfume y tabaco. Levis al piano, un reloj de mantel hacía tic-tac más despacio de cómo lo haría hoy).

En su vida también estaba presente constantemente la música de guitarra –¿por qué no?– ya que era parte de la historia de Cuba. La guitarra, práctica para los marineros que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

llevaban siglos llegando a la isla (¿qué otros instrumentos podría llevar con él un marinero en un barco, aparte de una trompa o un acordeón?), había encontrado su espacio hacía tiempo en el campo, canciones de distintos orígenes (sobre todo españolas, pero también francesas e inglesas, adoptadas por los esclavos y sus señores, por trovadores y juglares, y alegradas con la incorporación de ritmos y entonaciones africanas) tuvieron sus propios éxitos. Incluso una famosa melodía cubana como "*Guajira Guantanamera*", adaptada formalmente a partir de unas palabras de José Martí en 1928 (el mismo año en el que Levis compuso *"Rosas Puras"*), había estado por ahí varios cientos de años y se pensaba que procedía de una balada tradicional portuguesa.

La gente que vivía en las plantaciones rompía la soledad y el silencio de la noche con música. Esclavos solos y entristecidos agarraban las guitarras y tambores y, al final crearon la rumba –un baile de pequeños pasos: estaban atados con cadenas–, música de "clase baja" que abrió las salas y salones de baile de grandes ciudades como Santiago y La Habana y que enganchó incluso a los recatados españoles e inspiró a los compositores isleños.

Lo que Levis experimentó de joven, en los albores de la república cubana, fue una llamada. Pianista talentoso, había estudiado composición y armonía de joven con los profesores José Mauri e Ignacio Tellería y se dedicó al dominio de todas las formas y a hallar modos de expresar a través de la música la naciente alma nacional de Cuba. En seguida "cubanizó" la zarzuela, escribió numerosas habaneras para piano y canciones que utilizaban aires de "guajiro" y que formaron parte del repertorio moderno.

Intentó sobre todo capturar los sentimientos que llenaban los corazones de los cubanos en los momentos más íntimos.

Siempre regresarían a él fragmentos de su música interpretados alguna vez en algún piano de medio pelo o en un chirriante cilindro de Edison: sencillas melodías de tantas canciones compuestas en su juventud en cuartos de su casa de Olivares años después, canciones con títulos como "*Los Chinitos Gorditos*", "*¿Por Qué Ríes Tanto?*", "*Recuerdos Felices*", "*Cortesana Linda*", "*La Virgen de la Caridad*", "*El Zapatero*", "*Danzones de Amor*", "*Las Tres Hermanas Bellas*", "*Mensaje de Felicidad*", "*Somos Guajiros*", "*Serenata Habanera*", "*Mangos y Papayas*", "*Mis Cubanas Lindas*", "*Voy para La Habana para Casarme*", "*Ilusiones*", "*Sueños de un Chaval*", "*Caballero de Santiago*", entre muchas otras, más de trescientas en total.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

De regreso a aquel entonces, siempre llevaba una maleta de mano de piel en la que guardaba lápices y un fajo de pentagramas, porque no sabía cuándo podían aparecer las musas. El perfume despertaba su imaginación, así como lo hacían otros olores en el aire –de café, cerveza, de caballos y estiércol y de sangre y aserrín de las carnicerías–, de algún modo mezclados con los dulces aromas de flores y de eucaliptos y de las acacias de gruesas raíces, de las ceibas y los esbeltos limoneros de los jardines que la gente tenía en los patios interiores de las casas. A menudo escribía en el parque entre palmas reales y pequeños jardines, disfrutando al mirar a los transeúntes, o se le ocurrían ideas de paseo por el muelle, o mientras inspeccionaba de noche los rompeolas del recién construido Malecón. O iba a los cines, donde de joven había ganado dinero como acompañante de películas mudas (entre sus películas favoritas más recientes se incluían las de Charlie Chaplin y las de *"El Gordo y El Flaco"*). Allá donde fuera, bien en las oficinas del Conservatorio Municipal en la calle Galiano, bien en el vasto interior de la Catedral de la Virgen María de la Concepción (de columnas inmensas y con un gran altar de cúpula de pórfido), donde se solía sentar a pensar sobre las pasiones de Dios y sobre canciones, donde Levis escuchaba una especie de música.

El *tic tac* del golpeteo del martillo de un zapatero, las escobas que barren el polvo de las oscuras entradas, los gritos de los niños que juegan con las alcantarillas, los cánticos cantarines de los vendedores de periódicos, café, loterías y manís –*"¡Maní!"*–, otros hacen sonar las campanas y venden tragos de *aguardiente* y botellas de medicinas con nombres como "Cura de Neptuno" para proteger de la malaria, ya que la mitad de la ciudad dormía bajo mosquiteros. Escuchaba música en el sonoro tintineo de las fuentes que salpicaban agua, en el *clip-clop* de las herraduras de los caballos, en el repicar de las campanas de las iglesias, en las tensas voces de *iluminados* que predicaban en las placitas las mañanas de los domingos. Y en las iglesias, como la de Jesús María o la de Nuestra Señora del Pilar o la del Espíritu Santo, que visitaba con frecuencia, porque los santos e imágenes de piedra de un sufriente Jesús lo inspiraban; las dos últimas iglesias eran, de hecho, las de sus comienzos musicales de niño prodigio que, con nueve años, tocaba el órgano (y recibía la gracia de Dios) durante los servicios.

Aunque por aquel entonces ya se le conocía como compositor de espectáculos populares para los cabarets y teatros de la ciudad, de poemas sinfónicos, oberturas, tríos de cuerda y versiones de sus canciones habían circulado por todos lados en forma de rollos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

para piano y grabaciones ocasionales, también había compuesto obras religiosas, un réquiem, un Stabat Mater y varias Ave Marías, a lo gran J. S. Bach y Esteban Salas, de las que estaba muy orgulloso.

Con gran franqueza, daba gracias a Dios por haberlo puesto en un mundo en el que existiese algo tan mágico como la música.

Claro que escribía música sobre todo en casa, en la grande y aireada habitación que había sido el despacho de su difunto padre, abierto al jardín, en el que recibía inspiración de los jonquillos y los girasoles. Tenía un piano de cola, un Steinway comprado en 1920 durante un viaje a Nueva York en el que Fernando y él aprovecharon bien los recursos culturales de la ciudad: en diez días visitaron óperas (en las que escucharon a Carusso) y salas de revista, tiendas de música y museos como el Metropolitan. Levis, en la treintena, era todavía un hombre relativamente joven y bastante influenciable, tan atónito ante las sublimes genialidades de alabastro del palacio del Rey Ashurnasirpal en el segundo piso del museo que en su honor compuso una melodía de sonido ragtime, un *divertimiento* con un motivo exótico menor que nunca publicaría, pero que interpretó como entretenimiento para sus amigos en las sesiones de las tardes y noches de los domingos.

Esa era una época en la que acostumbraba a caminar por las calles de La Habana, con el bastón, el pelo al cepillo, un sombrero de ala negra, como si fuera el alcalde de la ciudad, saludando a actrices, cantantes, músicos y compositores compañeros de toda la vida y parando acá y allá para saborear una taza de café o un trago de brandy. Vestía un traje de lino blanco, tirantes, una camisa de algodón apretada (aunque increíblemente estirada) de cuello almidonado y un lacito carmesí y, aunque sobresalía en medio de cualquier multitud, dada su estatura, parecía sin duda un típico caballero cubano de la época. Y olía a colonia fuerte y a tabaco, porque no podía comenzar el día sin un puro, ni componer, dirigir o practicar las escalas en el piano sin que esos tubos aromáticos ardieran a su lado.

No iba por la calle sólo con una billetera en el bolsillo de la chaqueta, un reloj de camafeo con una foto de sus padres colgando de una cadena, unas pocas pesetas en el pantalón y un *pañuelo*, sino también con una orquesta imaginaria de unos treinta y dos miembros que lo seguía: una docena de trompetas tronando, los tambores llevando el compás, los *babalaos* bailando en la plazas, los *troveros* actuando en las *placitas* de la ciudad, las sinfonías, como las que le gustaría componer, resonando en su cabeza.

Por aquel entonces, gustaba mucho tanto por su talento como por su simpatía. De buen carácter ("aunque un poco triste", como solía pensar él mismo), era servicial con sus

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

compañeros músicos y siempre se llenaba de alegría cuando se encontraba con una persona con genuino talento. Y mientras podía ser tremendamente elogioso con sus compañeros compositores, a menudo mostraba desdén hacia los charlatanes que se hacían pasar por compositores; siempre que veía a alguno con un talento corriente comportarse con arrogancia –especialmente los de figura más delgada, mucho más guapos, porque sentía que la corporalidad expresaba la profundidad del talento–, a menudo se iba a escribir una aislada crítica mordaz, e ignoraba al hombre cuando entraba en la sala. Sin embargo, estos eran pequeños defectos de una persona, por otro lado, generosa con sus compañeros compositores y que amaba de verdad a los adeptos a ese mundo: los cantantes de ópera y actores y actrices y músicos, cuya dedicación y maravillosas energías le encantaban.

De vez en cuando, si se encontraba ante una casa y daba la casualidad de que oía a una lavandera o una empleada cantar con una voz especialmente bella, se tomaría la molestia de tocar a la puerta o llamar en una ventana, sólo para hacer una amable sugerencia: "Tiene mucho talento como para malgastarlo cantando ante una sábana. ¿Por qué no visita a un amigo mío en el Teatro Martí? Está buscando cantantes para el coro de una zarzuela". Y se ofrecía como referencia, saludaba con el sombrero y luego se iba. O si Levis (con la cabeza hacia arriba de modo que los rollizos carrillos desapareciesen) escuchaba a un estudiante o a un músico más formado practicar al piano, permanecería de pie, en la calle, a veces durante una hora, y si se emocionaba profundamente, se presentaba a ese músico. No se contenía a ese respecto. En 1903, con trece años, caminando por La Habana juntó una orquesta de *danzón*. Cuando oía un violín o una corneta o un bajo salir de alguna ventana, tocaba en la puerta y le preguntaba al músico si le importaría tocar en su *conjunto*; y a pesar de que solía ser rechazado, el optimismo expresado por este joven y rellenito *caballero*, siempre formal con un traje de lino blanco, era tal que en pocos días organizó la banda: Levis tocaba el piano y conducía a músicos que le doblaban la edad, que le miraban, a pesar de su tierna juventud, como a un *maestro*.

Cariñoso con los niños por la pureza de sus rasgos, sus manos diminutas y su infinita energía, los consideraba el futuro de Cuba; de ahí que soliese ayudar a formar coros infantiles, sobre todo en las iglesias y era juez en muchas competiciones juveniles; y para esos niños, muchos de familias pobres, siempre compraba juguetes: caballitos de madera y pelotas de goma.

Las noches lo encontrarían reunido con los amigos. Se dirigían a alguno de los parques de la ciudad para asistir al concierto de alguna banda o se encaminaban a una

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

residencia privada para una sesión en la que todo tipo de artistas se turnarían ante los reunidos. Un mago desplegaría trucos de prestidigitación, un maestro de escuela recitaría un poema patriótico de José Martí, actores declamarían escenas de obras populares, cantantes e instrumentalistas, uno tras otro, hasta que alguien solicitara a Levis que se levantase de la silla chirriante, siempre demasiado pequeña, para que tocase al piano algo nuevo en lo que estuviera trabajando…

–Mis queridos amigos, un interludio para piano que en su honor llamaré *"La canción de octubre"*.

SU AMIGO Y LETRISTA MANNY CORTEZ

Intentó muchas cosas; por ejemplo, musicalizar *El Cuervo* de Edgar Allan Poe, con traducción de Manny Cortez, un poeta de poco renombre que también era periodista, entre otros, del diario en inglés *Habana Gazette*. Se presentó en el otoño de 1922 en el Auditorium Palau. Eran amigos desde 1918 y se habían conocido en una velada en casa de Jorge Anckermann, compositor del muy conocido bolero *"Yo quisiera"*, y aunque la música era buena, en cuanto un profesor de la universidad se embarcó en un discurso sobre la *Conquista de Nueva España* de Bernal Díaz, todos, uno a uno, se fueron acercando a una habitación trasera para beber y reír con historias verdes, y como Cortez era un hombre pensativo, guapo y divertido, Levis decidió llevarlo a su burdel favorito en una noche memorable.

En todo caso, Cortez había llevado a cabo toda una tarea de profesional al traducir gran parte de Poe al español y había convencido a Levis de que escribiera la música para *El Cuervo*. Escribió esta obra, solemne y profunda, al estilo de un lieder alemán con mucho trémolo; un actor vestido de cuervo atravesaba el escenario en determinados momentos y entonaba: *"Nunca más"*.

Se representó tres veces, con una recepción poco cálida, pero Manny, devoto de Poe, estaba encantadísimo.

Poe era uno de los ídolos de Cortez y, en consecuencia, sus letras musicales a veces poseían un estilo bastante sobrenatural y macabro, incluso su presencia física parecía afectada por su íntimo contacto verbal con la, en ocasiones, extraña mente del difunto poeta. Así, mientras Israel Levis, que nunca dejaba pasar una comida o un vaso de brandy,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

tenía el aspecto de alguien que había descansado lujuriosamente la noche anterior, el pobre Cortez se movía por el mundo como un esteta angustiado, con la cara demacrada, con sombras bajo los ojos, como manchas de una noche sin luna. Y con un comportamiento casi penitencial y una visión de la vida muy irónica, como si todo el mundo, a pesar de la buena fortuna, estuviese condenado en última instancia: todo en este mundo era de una naturaleza tan fugaz que pocas cosas importaban, excepto el "arte", quizás.

Sin admitirlo, una parte de Levis veía en Cortez su propio lado oculto; era el Levis acosado por la persistente sospecha de que su religiosidad y su sensación de que había un Dios en el mundo, a pesar de que las muchas pruebas de lo contrario (*o a la falta de pruebas*) eran sólo sueños. Como sentía repugnancia, rechazo hacia estos sentimientos, Israel siempre había convertido en misión personal convencer a Cortez, con bebidas, durante las visitas a los burdeles, en las horas posteriores en los cafés del muelle, de que Dios existía y de que la religión, en particular el catolicismo, era algo bueno, como si al tiempo se convenciese a sí mismo. Ambos se tambaleaban en el borde de un embarcadero del puerto de La Habana: tiburones, buques de guerra portugueses, tortugas marinas y luminosas medusas (*Gorgonean octopii*) flotaban en la hermosa agua iluminada por la luna, las reinantes estrellas eran como joyas en el cielo; la belleza del mundo (en algunos momentos) llenaba a Levis de tal absoluta satisfacción por su propia existencia que casi estrangula al tambaleante Cortez y le dijo: "Amigo mío, ¿no ves la gloria y la grandeza de *El Señor*?" A lo que Cortez respondió: "Es sólo superficial" y se rió: "Todo eso no demuestra nada, amigo mío".

Y sin embargo, Cortez, cuya posición oficial era: "Soy un ateo de vocación, un romántico a pesar de mí mismo", apreciaba profundamente el buen corazón del compositor y encontraba consuelo en su actitud más risueña y aún así bastante seria, porque si los hombres malos estaban arruinando el mundo, al menos había algunos contrapesos que hacían salir lo bueno (en el caso de Levis, la música) y reducían lo malo.

Y pese a que su propia vida acabaría de un modo que parecía recalcar su creencia de que "allá no hay nada", Cortez ejercía un extraño efecto tranquilizador sobre Levis. Cuando el huracán de 1926 barrió la isla y devastó el almacén Pascuali en el barrio de Luyano, sacó de las cajas y esparció en trozos por el suelo o convirtió en basura cientos y cientos de fajos de la música para piano del compositor (sobre todo, habaneras y *danzones* allí almacenados). En el período posterior, con Manny Cortez al lado, Levis llegó a las ruinas del almacén a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

caballo y en carro, por carreteras llenas de barro y con frecuencia intransitables. A lo largo del camino, había árboles derrumbados por todos sitios, animales flotando en estanques y riachuelos recién creados, un hedor fétido llenaba el aire. La destrucción que había arrollado los bohíos de los pobres, que vivían en casas de paredes de caña y tejados de paja y a los que no le quedó otro remedio que pedir limosnas en los bordes de la carretera, hizo de ese viaje algo desgarrador, pero peor fue descubrir que en cuestión de unas pocas horas el *ciclón* había eliminado la mayoría del trabajo de casi veinte años.

Siempre recordará haber llegado al almacén, una vez alto y largo como un granero americano, y haber revuelto entre los escombros con una caña; por todos lados basura y más basura. Hacían una buena pareja: Levis, majestuoso e inmenso, lumbroso al moverse, y Cortez, delgado como un palillo, navegaban por el lugar con agilidad. Levis apenas pudo hablar excepto para decir, cuando encontró al consternado Pascuali: "No puedo creerlo".

Más descorazonadora fue la pérdida de música original. Levis nunca se había organizado muy bien y se había acostumbrado a darle a Pascuali las partituras originales de las composiciones sin molestarse en hacer copias para él. Un compositor las hubiera utilizado para transferir aquellas notas a rollos de papel perforados con una máquina parecida a una máquina de linotipo. Pascuali había guardado los originales de Levis bien organizados en amplias carpetas de piel en una habitación especial al lado de su oficina, pero el cuarto y su contenido ya no existían. Y con esos originales, Levis también había perdido algunos fragmentos de trabajos en curso que había abandonado o dejado a un lado por una u otra razón, varias zarzuelas y operetas que nunca había acabado pero a las que deseaba volver, obras que ahora desaparecieron para siempre, excepto pequeños fragmentos de melodía que recordaba o que había guardado anotados en algún lugar de su estudio.

Mientras escarbaba entre los escombros, con tanta tristeza, porque no sólo lamentaba la pérdida de su trabajo sino también la de muchos de sus colegas compositores, pensó que esto era lo más doloroso que había padecido nunca, excepto la muerte de su padre años antes o la soledad que a veces sentía. No se podía salvar nada, pero recordaría con cariño cómo en determinado momento Cortez simplemente le cogió del brazo, apretándole, le dijo: "*Bueno, caballero,* es una pena, pero no te olvides, amigo mío, de que eres un genio y mucha más música saldrá de tu pluma".

En el fondo, Levis sentía una gran decepción por cómo el buen Señor había permitido la destrucción de su trabajo; probablemente, razonaba, a causa de la actitud a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

veces arrogante hacia su talento "dado por Dios". Tal vez había sobrepasado alguna frontera al suponer una conexión con Dios. Aunque no dijo nada de esto a Cortez, en secreto pensaba: "*Yo* para Ti no soy sino un humilde sirviente". Y: "Seré más sensato con mis pensamientos y mejor persona, te lo prometo, Señor". Y, sin embrago, la pérdida de esas obras en realidad no significaba nada en comparación con los sufrimientos y muertes de tantos otros, dado que miles de personas fallecieron por ese huracán.

Como Manny Cortez había señalado: "Por lo menos, estamos vivos y bien". Después: "De regreso a la ciudad, nos vamos a tomar un trago". Y más en concreto: "Vamos a ver si Miranda (un burdel) está abierto y puede que así olvidemos nuestros pequeños problemas".

Y así, de sus colaboradores, Manny Cortez era el favorito, no sólo porque había escrito corriendo y por encargo la letra de muchas canciones y los libretos de zarzuelas como *Los Amores de Beatriz* y *El Conde llega a La Habana*, sino porque era buena compañía bebiendo, un hombre de familia, con esposa e hijos y comprometido con el cambio social; un periodista (perseguido por Machado) que parecía no temer a nada ni en este mundo ni en el otro.

Una vez le dijo a Levis, pocos días antes de morir: "Adoro ver el mundo a través de tus ojos, lo del buen hombre en el cielo… Beberé por eso. Y de veras espero que tengas razón, amigo, y no por mí, sino por todos los que merecen justicia y en contra de los que se debe hacer justicia. Espero que haya un cielo para ti y para mí. A mí me gustaría conocer a Edgar Allan Poe y disfrutaría muchísimo si un buitre se alimentara del hígado de nuestro dictador. Por eso, tomaré unos tragos, amigo mío. Que tus pequeños sueños se hagan realidad."

Como ante todo apreciaba la compañía de sus amigos y le encantaba ver el mundo pasar, Levis también iba a cafés y bares para componer o acabar un trabajo. Incluso la tediosa tarea de copiar música se hacía más llevadera cuando al mismo tiempo podía dedicarse a los pequeños placeres (comida y tragos y conversación) que consideraba los combustibles de su mente creadora. Debe hacerse saber que Levis ya había compuesto unas veinte zarzuelas, u óperas ligeras, para compañías teatrales de La Habana, varias comedias líricas de un acto, unas pocas piezas serias para concierto de piano y quizás un centenar de canciones que en los Estados Unidos se habrían englobado en la categoría de "música

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

popular" (melodías de salón desenfadadas, *danzones* y habaneras), la mayoría de las cuales se habían plasmado en pentagramas de piano, solo para perderse después. Con esta producción y con sus otras capacidades como profesor de música ocasional y director de varias instituciones sinfónicas, se ganaba la vida.

SU MÚSICA

Siempre, entre los compositores que se reunían en el Bar Campana, se discutía la liberación de la música cubana de las persistentes influencias de España y Europa. Así, compositores de la isla como José Mauri, Jaime Prats, Amadeo Roldán e Israel Levis, entre otros muchos, se enorgullecían mucho de las invenciones que incorporaban melodías taínas y africanas, ritmos de los negros y muchos tipos diferentes de instrumentos de percusión – desde mandíbulas a cencerros para usar como claves (los palos tika-tika)– elementos que caracterizaban la muy despreciada pero ardiente música "nativa". Fue una música menospreciada durante muchos años por la clase gobernante española de la isla y por los criollos más altivos y conservadores, que simpatizaban con ella y se beneficiaban de su gobierno, una clase formada por dueños de esclavos y plantaciones, con fuertes prejuicios sociales y cuyas contradanzas y sevillanas eran insulsas y predecibles. Como identificaban esa música de influencia africana con los movimientos revolucionarios del siglo XIX, los españoles promulgaban a menudo leyes que prohibían interpretarla en público; sin embargo, fecunda como la intrincada selva tropical, la música floreció y se expandió por todos lados.

Tomó forma en las voces de lavanderas y cortadores de caña que cantaban melodías yorubas para pasar el día o para llorar la muerte de una persona amada asesinada o la guerra. Se tocaba con botellas y ollas, silbando y con cocos y caracoles. Emulaba los ríos, el viento a través de la copa de los árboles, las risas de los pájaros, el cacareo de los gallos. Vibraba como las cadenas y sangraba como un animal sacrificado. La tocaban en tríos pequeñas bandas de percusión y metales, grandes orquestas de trompetas y violines y flautas. Los ritmos confundían, las vocales eran salmódicas y enfáticas; la percusión, salvaje. Era una música mística, desgarradora, parte de una canción de amor; oración y grito de desesperanza que vagaba a través del paisaje cultural de Cuba como una carabela con el mástil desvencijado en un mar tormentoso, azotado por el viento.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

La generación de Levis, cuyos predecesores eran compositores como el gran José White e Ignacio Cervantes, vivía la explosión de esta música de "influencia nativa", un boom que, se suponía, databa de la Cuba de 1910, tras la independencia, cuando el bravío *son* –una forma de música de baile *guajiro*– con una mezcla de melodías españolas y de los esclavos se abrió camino hasta La Habana desde la provincia de Oriente, en el este. Para alguien tan bien formado como Levis, esta "verdadera declaración de independencia musical", como había declarado en una columna en *El Diario de la Marina*, era de suma importancia para cualquier compositor cubano.

La escena musical de La Habana en 1928 bullía con fuerza, a pesar de la indiferencia gubernamental hacia las artes "nativas" (luego, "insurrecionistas"). Instituciones clásicas como la Filarmónica y la Sinfónica de La Habana, compañías de ópera y zarzuela representaban producciones en los Teatros Martí y Nacional. Había, también, profusión de bandas de pueblo que interpretaban por todas partes (en bares y clubs y *placitas* de cualquier barrio) esta música africana que no sólo invitaba a la oposición oficial sino también influenciaba a toda una generación de compositores cubanos que absorbían estos ritmos y melodías y los hacían suyos. Procedentes de una nación tan pequeña y de mentalidad única, sentían que tenían mucho nuevo, aunque antiguo, que ofrecer al mundo. Tenían una especie de misión en su vida: dar a la rumba y al *son* forma sinfónica y operística, al menos ese era el caso de Levis.

A menudo había pensado que su vida sería de determinado modo, que viviría perfectamente satisfecho en la casa de Olivares y que Cuba, con la entrada en el siglo XX, resolvería sus problemas en términos políticos y él envejecería como un compositor sereno y venerado, un *soltero* que tendría momentos de felicidad y fama, que quizás algún día abriría su propia escuela de música, como el Conservatorio Peyrellade o dirigiría un teatro que presentara obras progresivas, sin los impedimentos de las interferencias gubernamentales. Se sentía tan orgulloso de Cuba que cuando miraba las rubicundas coloraciones del crepúsculo sobre el Prado –el sol era como una hostia eucarística dorada que caía al mar–, se llenaba de tantos sentimientos de religiosidad y de orgullo nacionalista, que de verdad creía que aunque hubiera muchos otros lugares maravillosos en el mundo, nunca se iría de Cuba para siempre como habían hecho muchos de sus amigos.

Aunque se ganaba el sustento respetuosamente sobre todo con la diseminación de los clásicos y su conocimiento de esa técnica, disfrutaba más interpretando sus propios danzones y sones para orquestas, arreglos que luego alegraría con chispas de jazz tomadas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

de acá y de allá en viajes a Nueva Orleáns y en visitas a clubs de La Habana, arreglos de jazz copiados con entusiasmo de muchos pianistas norteamericanos que pasaban por la ciudad, compañeros cuyos *cakewalk* y técnicas de *ragtime* para piano estudiaba cuidadosamente.

Quitaba séptimas, aumentaba una decimotercera y subía carrerillas; aprendió estos estilos hasta el punto de que cuando se sentaba al piano, los dedos volaban con energía sobre las teclas como si hubiera tocado en un bar de la Calle Bourbon durante años y años.

Sus composiciones, al tiempo que documentaban influencias de la música africana, también homenajeaban otras raíces musicales de Cuba. En realidad, había compuesto la música para una pequeña revista titulada "Una historia del bolero cubano", estrenada en 1916 en el Teatro Albisu. En esencia, cuando escribió la música para esta pieza, con narración hablada y adaptaciones de prominentes boleros cubanos, deseaba difundir el desarrollo del bolero, una música de lamentaciones tristes con origen en la tradición de los trovadores; canciones de amor, procedentes de España, a menudo cantadas en alto, porque la tradición consistía en que un pretendiente declarase su melodioso amor a una mujer que lo esperaba en un balcón. Sin embargo, en Cuba, donde las casas en el primer piso solían tener grandes ventanas abiertas a la calle, estas demostraciones podían cantarse con más suavidad, y de ahí la intimidad del bolero cubano. Y en un país de belleza física, con un clima bastante moderado, con sus porciones de guerra y desastres naturales, la añoranza y el lamento participaban en las letras y el tono de estas obras.

MÚSICA Y POLÍTICA

Estos caballeros hablaban de política en susurros, ya que vivían en plena dictadura de Machado. Gerardo Machado era un hombre bajo, fornido y de cara sombría que en 1928 adquirió la triste fama de asesinar y aceptar sobornos. Elegido presidente de Cuba en 1925, tuvo un prometedor comienzo: durante el primer año en el cargo inició la construcción de una autopista nacional que atravesaría la isla, prometió modernizar el sistema eléctrico de La Habana y con éxito comenzó a atraer a Cuba más inversiones norteamericanas importantes. Por desgracia, por el camino, mientras se llenaba los bolsillos de dinero, se volvió indiferente a los principios de la libertad. En 1928, ya se contaban historias: historias de atentados, del encarcelamiento de estudiantes disidentes, de disparos a los alborotadores,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

de secuestros, tortura y asesinato. Ya en 1925, había aplastado una huelga de trabajadores del ferrocarril en Camagüey, matando a treinta líderes sindicales.

Llamado el "Padre de la Miseria" y "Segundo Nerón", era un megalómano que vivía en la opulencia, ponía su nombre a boulevards y viajaba por La Habana en un auto blindado de treinta mil dólares con un ejército de pistoleros contratado para protegerlo. Gastó una fortuna en finalizar la construcción del magnífico Capitolio (a partir del Capitolio de Washington D. C.), al que rodeó de puestos de ametralladoras.

Con el mayor desprecio hacia los intelectuales y artistas, clausuró la Universidad de La Habana durante un año, en 1927, y trabajó para suprimir la libertad de prensa, porque corría la voz de una revolución. Con la policía secreta por todas partes, envió a prisión o al exilio a muchos periodistas e intelectuales de la isla. Encarceló sin juicio a químicos, profesores de universidad, congresistas, obreros azucareros en huelga. Intolerante con la libertad de expresión, amenazaba con cerrar los periódicos que criticasen de algún modo al gobierno y convirtió en práctica que sus agentes confiscasen de los kioscos de La Habana cualquier edición de publicaciones como *The New York Times*, *Herald Tribune*, *New Republic*, *Common Sense*, *Time*, *Plain Talk*, *Collier's*, *Reader's Digest*; todo aquello que pudiese contar la verdad sobre su régimen.

Con el tiempo, los editores de *El Heraldo Comercial*, *Karakato*, *El Día*, *Bohemia*, *Política Cómica*, *La Estampa*, *Unión Nacionalista*, *La Semana*, *La Campana*, *La Voz del Maestro*, *La Voz del Pueblo*, *Siboney*, *El Sol*, *La Voz de la Razón* y el *Havana-American News* serían encarcelados, enviados al exilio o asesinados.

Al final de su mandato, emitió un decreto que establecía que no se podían reunir más de tres personas en lugares públicos, un control que podía imponer en la calles pero que no tendría éxito en los salones de baile, donde la efervescencia de la vida social cubana era imposible de suprimir.

En su esfuerzo por destruir los sindicatos de Cuba, mandó infiltrar agentes en casi todas las organizaciones laborales y profesionales: la Asociación de Bares, la Federación de Médicos, Dentistas, Farmacéuticos, la Sociedad de Ingenieros y las Academias de Ciencia e Historia. Ni tan siquiera los teatros y music halls del país se libraron del hostigamiento: representantes de la Unión Federativa Nacional Obrera de Machado se acercaron a los dueños de los music halls para exigir representaciones y así supervisar mejor el contenido de las producciones sobre el escenario.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En 1927, Israel y Manny se habían manifestado en la Universidad con los grupos de protesta; patrullas de militares golpearon a la multitud y la dispersaron con mangueras contra incendios. Israel tomó parte en la manifestación con ellos, aunque con miedo, y mostró bien su rostro. No sabía que lo estaban observando, que sin quererlo se estaba metiendo en problemas, cuando firmaba peticiones y cartas en contra del gobierno.

Con las fuerzas de la policía secreta dispersas por toda la ciudad para controlar y suprimir cualquier intento de disentimiento, incluso la más velada crítica al régimen, como la encontrada en la letra de una canción, podían enviar al compositor y al letrista a prisión, o provocar algo peor.

Para alguien como Levis, hijo de médico, que llegó a la mayoría de edad con la república, que pasó su juventud en compañía de hombres siempre apasionados por la verdadera libertad, la situación actual era una espina clavada en su lado más idealista, profundo. Por su creatividad, estaba lo suficientemente lejos de la realidad diaria inmediata como para ignorar los riesgos que corría al firmar tantas peticiones y cartas de protesta y proclamas en contra del gobierno. Sin pretenderlo, se había alineado con ciertos movimientos, sobre todo el Grupo Minorista, un grupo que proclamaba su afinidad con el pasado africano de la isla y pedía el cambio de las políticas raciales y una "nueva sociedad", con lo que el gobierno no estaba de acuerdo. Tenía muchos amigos que se unieron al Movimiento de Veteranos y Patriotas, opuesto al gobierno y entre sus compañeros de tragos contaba con anarquistas y con comunistas.

Durante todo este proceso, apenas fue consciente de cómo jóvenes colegas de las artes (periodistas, escritores, poetas, pintores, etc.) despreciaban al gobierno de verdad. Si apoyaba una postura anti-Machado, lo hacía en parte por idealismo pero también con la satisfacción de saber que agradaría a amigos como Manny Cortez, que era como su segundo hermano.

Además, como era amigo de otros conocidos intelectuales y artistas antigubernamentales (entre ellos el poeta negro Nicolás Guillén y el ensayista Alejo Carpentier, que se había ido para Francia, y Eliseo Grenet, compositor de *"El Lamento Cubano"*, que se exiliaría en España), estaba bajo la vigilancia de la policía, sin saberlo.

Se había acostumbrado a cierto nivel de aprehensión durante aquella época, a la sensación de que lo seguían. Un día, sospechó que un agente secreto disfrazado de cartero lo estaba persiguiendo y vagó por los barrios de La Habana perdiendo su tiempo y el del

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

otro a propósito y preguntándose si las razones por las que lo seguían eran en realidad políticas.

Ni siquiera Levis pudo escapar a la censura. Cuando años antes montó una zarzuela llamada *La Bella Negra*, ambientada en los levantamientos de esclavos de 1868, la trama, sobre un amable señor que se enamora de una esclava a la que condena a la horca tras la revuelta –"¡Con alegría, porque habrá otra!"–, la producción fue clausurada tras una única representación, porque el papel del señor esclavista era un retrato poco disimulado del propio Machado. Levis y Manny Cortez fueron sacados a la calle y enviados rápidamente a la cárcel central donde se les dejó durante la noche para que reflexionaran sobre su destino –*"Esto es una barbaridad"*–, repetía el compositor, después de haber tenido que hacer sus necesidades en una olla.

No obstante, nada de tortura, ni de ejecución, solo el aviso de un sargento bastante beligerante y gracioso consigo mismo que les dijo que podían encarcelarles por "sentimientos antipatrióticos"; una amenaza que Levis prefirió ignorar, incluso aunque Manny Cortez decidiese proseguir con la publicación secreta de panfletos anti-Machado.

Estas circunstancias, como muchas otras cosas de la vida, seguro que pasarían, pensaba Levis, y aunque las condiciones reales pudiesen desesperar a alguien como Levis –¿Acaso no todos los artistas trataban de escapar de la imbecilidad que arruinaba los placeres de la existencia? Todos los compositores, entre los cuales Levis era una figura familiar y bienvenida, se consolaban en su solidaridad.

Eran mis hermanos ¿no?

Ahora, cuando Levis se encontró con Manny Cortez, no se le ocurrieron esas ideas políticas; decía, tenía la cabeza llena de ideas para complacer a Rita: *"Necesito la letra para una canción que voy a inventar para Rita Valladares, ahora mismo y de pronto"*.

Acostumbrado a las repentinas peticiones que su prolífico amigo le planteaba, Manny sólo se encogió de hombros y preguntó: "¿Y cuál es el tema de la canción?"

–Pidamos algo de comer y unos tragos y te cuento brevemente.

Primero, las croquetas y el brandy, un vaso que, con los cigarros, saboreaba todas las mañanas antes de salir de la quietud de la casa de su difunto padre hacia el mundo. Aquellos días, Levis componía con tanta simplicidad que podía tener una croqueta en la mano y escribir las notas con la otra, silbando –para divertimiento y admiración (quizás

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

envidia) de sus amigos más esforzados– esas encantadoras melodías que parecían salir espontáneamente del humo azul. No con poca frecuencia había compuesto las melodías de antemano, pero se fijaba en una esquina de la habitación como si se inspirase de repente (una manera de lucirse, porque le gustaba aparentar ser un genio). A menudo se oía en ese bar la frase "¡Ya está de nuevo, *El Gordo*!", seguida de una carcajada cordial, y saludaba a sus compañeros compositores, encogido de hombros como si fuera a decir: "¿Qué voy a hacer si me visitan las musas?" Trabajaba mucho, demasiado, tendría que confesar con franqueza, en las piezas más serias, derivadas de las europeas, cuyas sombrías melodías y formales tonalidades le aburrían. Sin embargo, en el caso de *Rosas Puras*, de verdad había concebido y reflejado el cuerpo y coro de esa rumba en un afortunadamente breve lapso de tiempo. La ideó como una canción de preguntas y respuestas, una rumba-pregón: una linda vendedora de flores (Rita Valladares) en unos portales de La Habana detrás de una carreta; un alma jovial, viva, de fina figura y maneras insinuantes, atrae a los transeúntes masculinos con la promesa del amor, encarnado por la pureza de las rosas. Le contó a Manny Cortez sus ideas y escribió las notas, rápido, en veinte minutos: Mi bemol, los encantadores ojos de Rita; Fa, sus efusivos labios; Fa sostenido, sus delicadas mejillas; Sol, sus dientes perlados; La bemol, su lengua, gordita, húmeda, guardada en una carcajada; Si bemol, la frente; Do, sus formados pechos; Si bemol, su compacta cadera. Luego, silbó la melodía y le dijo a Manny: "¡Ahora encuentra tu inspiración, chico! Piensa en una rosa roja en el pelo de Rita Valladares y a ver lo que se te ocurre".

El pobre Cortez necesitó la mayor parte de esa tarde para improvisar la letra, su verso más fino, el que encantó a Levis: "*La rosa pura siempre dura, como el amor, en nuestros corazones*".

A LAS NUEVE DE LA NOCHE

Levis, un poco alegre, regresó tranquilamente a casa para sentarse al piano y dar los últimos toques a la canción. Tras encontrar su melodía y los acordes adecuados, escribió con cuidado una copia en limpio de la música y la letra (en tinta negra y con caligrafía hermosa). Luego, como estaba deseoso de complacer a Valladares, se tomó unos cuantos brandies más para calmarse. Tocó a Bach para pasar el rato y luego aplicó betún neutral a los zapatos bicolores. Se encaminó al Teatro Campoamor, donde había quedado con Rita a las nueve. Había enrollado la partitura con un lazo rojo en el que colocó una rosa de su

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

jardín. Por supuesto, ella se lo agradeció –*"¡Eres divino!"* – y le dio un beso en la mejilla. Él permaneció al lado mientras ella le echaba un vistazo rápido a la música y cantaba unas líneas. "¡Don Israel, esto es maravilloso!"

Siempre que estaba en compañía de Rita, desaparecía la melancolía, aunque no se había dado cuenta, hasta que fue demasiado tarde, de cuánto la apreciaba. Y ahora ella estaba casada, lo que le hizo enrojecer cuando ella le dio otro beso, y dar un paso atrás. Y luego ella lo dejó. Él permanecía bajo un arco, dándole demasiada importancia a su timidez e insensatez, reprendiéndose y dedicando pocos pensamientos a la canción.

DESPUÉS, MEDIANOCHE EN SU BURDEL FAVORITO

Más tarde, decidió visitar su burdel favorito, que estaba en una calle que salía de Zulueta, cerca del gran Arsenal de La Habana, por el puerto. De pie en una estrecha, mal iluminada acera ante una gran puerta de madera con el pestillo echado, tocó tres veces. Un ventanuco se abre y aparecen unos ojos. Al entrar siguió a la encorvada mujer conocida como Paula por un pasillo de baldosas hasta un salón; una joven con un cigarrillo colgado de sus labios tocaba ante el piano la melodía de una obra de Gershwin. Toda la habitación, abierta a un patio, estaba repleto: marineros americanos y franceses, hombres de negocios, muchos cubanos esparcidos alrededor de pequeñas mesas, bebiendo, cada uno con una mujer. La propietaria, una vieja española de belleza apagada, con mantilla y peineta, saludó a Levis y le chasqueó los dedos al barman para que le sirviera a Levis un Carlos V.

–Don Israel, ¿nos tocará algo más tarde?

Siempre lo hacía:

–Esta es una pieza que escribí para la Exposición Universal de 1913– contaría a las desaliñadas rameras. O: –Esto es algo de mi zarzuela *Las Palomas de Vera Cruz*. –O una y otra vez, en momentos de éxito en muchos otros burdeles, como los que encontraría en París, comenzaría a tocar la pieza que más se identificaría con su obra, *"Rosas Puras"*, la más cubana de las canciones.

–Sí, por supuesto–le respondió a la dueña–¿Hay alguien nuevo por aquí?

Tal era la amabilidad del corazón del compositor que solía elegir las mujeres de apariencia más normal, pero esa noche se fijó en una *celestina* llamada Dalia, que no podía tener más de dieciséis años. La siguió por un pasillo con muchas puertas hasta un cuarto

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

que por su sobrio mobiliario (una cama, una silla, una olla con agua y velas) recordaba a la celda de un monasterio. Llevaba un vestido rosa de flores, zapatillas; a contraluz, su ágil cuerpo parecía flotar dentro de la prenda, el inconfundible triángulo de su montículo púbico, exuberantemente oscuro y con un calor dulce, a menos de dos pies de él, porque por debajo no llevaba más que un par de ligas. Mientras él permanecía de pie, inmóvil, ella, con naturalidad, casi como una hermana, le dijo (o casi le dijo, porque su memoria era escurridiza): "Pero, querido, eres un pájaro extraño". Y después: *"Mírame aquí"*. Y se subió la falda del vestido hasta el ombligo: "¿No es esto lo que quieres?"

Admitió que sí.

Como le desagradaba todo eso de quitarse la ropa porque verse la enorme barriga lo llenaba de melancolía, se sentó en una silla, con los pantalones y la ropa interior por los tobillos; la camisa le cubría el torso y la *celestina*, Dalia, se arrodilló ante él, se rió, no solo porque se comportara con maneras distinguidas ni porque fuera tan tierno, sino porque tenía la mirada de un hombre delirando. Gritó: "¿En qué estas pensando, *hombre*? ¡Venga!"

Mientras tanto, la Madre Naturaleza había asumido el control y Dalia se arremolinaba y jalaba de él, como para arrancar de la tierra una gran raíz; esa parte del cuerpo generaba un resplandor (en la memoria). En seguida sacó del muslo una liga roja que, a petición de él, enrolló alrededor de su sexo y comenzó a realizar el acto del amor oral, agarrando su "magnifico instrumento" con las dos manos, las mejillas se expandían y comprimían con los movimientos. De hecho, dada la grandeza del cuerpo de Levis, lo regordete de su barriga al sentarse en una silla, y el destacado largo, curvatura y grosor de su virilidad, parecía que ella tocase algún saxofón grande y carnal.

Casi se sentía avergonzado de sus pensamientos en aquellos momentos, porque Rita Valladares estaba muy presente en su mente y mientras la *celestina* realizaba con agrado sus tareas y el compositor sin darse cuenta acariciaba su morado pezón derecho, sentía la desesperación de su soledad interior. Pensaba en Rita Valladares.

Esa noche pretendía que Dalia fuera Rita, entre una cosa y otra, y al poco rato encontró su momento de alivio. Luego terminó el segundo brandy y movido por un deseo persistente, comenzó a tocarla, acá y allá. Había quedado muy complacido con la exhuberancia de sus pechos y había apoyado la palma de la mano sobre su ombligo y luego, arrodillado ante ella en su súplica, presionó el lado derecho de su cara contra la humedad de su montículo púbico, escuchando con atención, juraría, el débil fluir de un arroyo; y su esencia, como flores tras la lluvia en una pradera y mojadas como la tierra roja, como la que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

uno se encuentra en Cienfuegos, lo intrigaban, como si esta joven tuviera dentro de ella la fecundidad del mundo, como si de su piel, tan suave al tacto, no solo pudieran germinar ramitos de laurel y ramas y raíces, sino que surgieran, como en la creación, los cielos y las aguas y las estrellas (las lágrimas de Dios) de la Tierra.

Luego la penetró, un acto sagrado. En la lentitud temporal de ese tipo de experiencia y sensación, el mundo se reducía, en esos momentos, a un estado primario que a Levis le entusiasmaba, porque le hacía olvidar muchas cosas. La boca de Dalia, la densa lengua, las caderas frenéticas, los halagadores gritos de obediencia, la risa, el sudor de la espalda, la flexibilidad de sus extremidades, la eterna suavidad del vientre, el sabor a miel de los pezones, definían los parámetros de ese cuarto, las sensaciones de tenerla a su alrededor, como si no sólo la hubiera montado sino también como si ella hubiera estado sobre él y a su lado, en todas las direcciones posibles, como la idea de Dios, *si existe Dios*. Aunque él, siempre tan torpe, eyaculara en ella como un animal cortés, y parecía, de hecho, estar pintando y temblando de éxtasis; lo que más le intrigaba era el absoluto primitivismo del acto, como si fuera un Neanderthal y luego pensó en lo maravilloso que era que el cuerpo humano no hubiera cambiado en absoluto en cientos de miles de años, que este ritual corporal hubiera maravillado a incontables generaciones de hombres.

Como siempre hacía, después interpretó un poco de Chopin al piano del burdel, aunque la verdad era que, aparte de los encantos de sus devaneos carnales, lo que más disfrutó esa noche vino más tarde: un plato de paella, lleno de gambas, mejillones y trozos de chorizo, que, después de salir del burdel, devoró en el patio de un pequeño restaurante con vistas al puerto, mientras las estrellas se reflejaban en el agua como diamantes verdes. Levis saboreó la comida y se concentró mucho en el cielo nocturno y se preguntó si vería de nuevo la estrella amarilla, como si también eso pudiera servir de inspiración para una canción.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

RITA EN NUEVA YORK:

UNA POSTAL, 1928

"Cuando cantan, encantan"

MIGUEL DE CERVANTES

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

La Habana, 23 de Octubre de 1928. La mañana de la partida de Rita hacia Nueva York

La música de un cuarteto de cuerdas de Johannes Brahms seguía al compositor aquella mañana de 1928, cuando salió hacia el puerto de La Habana para desear buena suerte a Rita en el viaje a Nueva York. Había sido uno de esos días claros, de temperatura agradable y suave a algo más de veinte grados, con brisa procedente del mar, el cielo era tan azul como el Mediterráneo y parecía como si la vida fuera a durar para siempre. Esa mañana le encantó la claridad de un cielo azul resplandeciente, que de algún modo lo hacía sentir joven y, pese al clamor de las calles y el sonido de la sirena de los barcos, continuó escuchando la sonora música de Brahms, porque desde que se había sentado a desayunar, comenzó a estudiar una de las partituras del maestro. En realidad, escuchó la música en cuanto leyó las anotaciones.

Incluso mientras se acercaba a Rita y a su marido, Alfonso Ortegas, parecía que el cuarteto lo siguiese hasta el punto justo en el muelle ante la plancha del vapor "Cristóbal Colón". Era como si los músicos hubiesen colocado sillas cerca de ellos para tocar; las indudablemente dulces cuerdas de Brahms emanaban de un conjunto invisible de violines, violas y cellos.

Ella estaba increíblemente bella y misteriosa, bajo un velo y sombrero blancos, como una concubina persa, pensó él (y más, porque había una parte de él tan caballerosa que enrojeció, ya que ante Rita recordó las poco delicadas fantasías que le venían a la mente cuando pensaba en ella). Le obsequió con una caja de chocolates franceses, pequeños bombones rellenos de cereza que había comprado la tarde anterior en una tienda del Hotel Inglaterra. "Son para ti, mi querida joven", le dijo, aunque su solemne esposo (que consentía infelizmente este viaje, eso pensaba el compositor, sobre todo para vigilarla en Nueva York, porque ella gustaba mucho a los hombres), mirase con optimismo a Israel con el tipo de expresión que decía (tal como él lo veía), *Este es maricón, sin duda alguna.*

Nadie podía culpar a Ortegas por esta opinión. Antes de salir de casa, Levis se había echado colonia y colocado un clavel en la solapa y, en esos momentos, parecía más el efluvio de un mostrador de perfumería que un hombre. La suavidad de su apretón de manos no ayudaba en su imagen, como tampoco la fina manicura, que su madre realizaba con un par de tijeras y una lima todos los viernes en la mañana y, así, por la ferviente

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

atención dedicada a lo que consideraba el acicalamiento de un caballero, tendía a dar una impresión sospechosa o engañosa.

El Sr. Ortegas dijo a Levis: "Gracias, Don Israel, siempre agradecemos sus pequeños detalles", pero parecía que no lo sentía y miró divertido al compositor de arriba abajo. Levis asintió con la cabeza, con cortesía, pensando en secreto: "Si viera mi órgano sexual, amigo, seguramente se desmayaría o tiraría a las vías del tren".

En cualquier caso, mientras sonaba la sirena del barco, mientras el cello y el violín y la viola del interior de la cabeza de Levis (y que giraban a su alrededor, entre los pasajeros y porteadores y marineros) se convirtieron en un divertimento, Rita Valladares, de puntillas, le dio un beso.

–Gracias, gracias, mi querido Israel, por la hermosa canción. Estoy deseando interpretarla.

–Espero que las notas sean las adecuadas. Si hubiera tenido más tiempo podría haber hecho más…

Sin embargo, ella le dijo: "No, las notas para piano y la voz serán suficientes, y es hermoso". Y luego lo abrazó, y le dio las gracias de nuevo, se dio prisa para embarcar. Él esperó media hora más, despidiéndola con la mano mientras ella permanecía en la barandilla, con muchos otros. Estuvo allí de pie, con la música de Brahms, y no *Rosas Puras*, resonando en su cabeza y sin la más mínima idea de cómo esa pequeña canción cambiaría su vida.

Después regresó a casa para experimentar con una idea que tenía sobre un ballet y unas pocas horas después se fue al Bar Campana, como solía hacer, para unirse a algunos de sus amigos.

LA CIUDAD DE NUEVA YORK

En cuanto Rita y su marido llegaron a Nueva York, ni cinco días después de que el compositor trajera al mundo *Rosas Puras*, la Organización Schubert los alojó en el Hotel Plaza y Valladares comenzó a prepararse para convertir su próxima interpretación en un éxito en el Roxy Theater. Pasó la primera semana en largos ensayos con una banda de diez miembros, personas con los que nunca había trabajado; algunos, para su tranquilidad, eran cubanos, pero los demás eran músicos de espectáculos de Broadway, muchos de ellos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

veteranos de los Ziegfeld Follies, cuya comprensión de los éxitos cubanos al principio fue tan descorazonadora que casi entra en estado de desesperación y se viene abajo, como solía hacer en épocas de estrés, con un episodio de ataque de nervios. Su estómago era tal desastre que vomitaba una vez en la mañana, una en la tarde, un vómito sin bilis, espumoso como el agua a punto de hervir y tan debilitante que durante los ensayos debía sentarse a menudo por miedo a caer. Tan preocupada estaba por dar la impresión de ser una estrella que se obligaba a comer solo galletitas saladas y mermelada.

Estaba por igual encantada e intimidada por la ola de publicidad que precedió a su compromiso en Nueva York. Durante semanas su imagen había aparecido en posters, anuncios en los periódicos y en carritos de sándwiches empujados por tristes hombres por las calles otoñales del distrito de espectáculos de Broadway y por la Séptima Avenida, donde una Rita ligera de ropa era presentada como "La reina del desmayo tropical" y "La cantante cubana más grande". Aunque consideraba tal hipérbole necesaria para la rápida venta de entradas (en los anuncios aparecía con unos shorts de oropeles y un sostén de seda dorado que cubría con una bata de gasa, por lo que parecía casi una stripper), estimaba que esa imagen era una fuente de irritación, porque se consideraba una pianista seria, una buena compositora (gracias a las muchas horas en compañía de su querido amigo Israel Levis) y una cantante de verdadero rango operístico.

En alguna ocasión había interpretado sus composiciones ("Preludio Cubano", "Tres Piezas de Piano desde La Habana", "Concierto en Fa") en Cuba y con ciertos elogios, aunque siempre le avergonzó tocar esas obras junto a *El Maestro*, pese a que él siempre las aprobó. "*Chiquita*", le diría con ternura, "posees un don inigualable", y ella temblaría de la emoción.

Hasta el programa que había previsto fue objeto de disputa con los Schuberts, que habían palidecido ante la insistencia de que el espectáculo se dividiese en dos segmentos iguales: un recital clásico, seguido de un programa más animado de baile y música cubanos, que por aquel entonces se escuchaba por primera vez en Estados Unidos. A lo largo del proceso de negociación, cuando su manager de La Habana le suplicó que prescindiera de esa boba tozudez, amenazó con cancelar el show. Sin embargo, era un compromiso esperado desde hacía tanto tiempo que al final lo mantuvo; la parte clásica de su recital se abreviaría, con lo que los Schubert estuvieron de acuerdo.

En cualquier caso, atrás quedaban los días en los que se podría presentar como una desconocida, una niña pequeña y inocente de familia humilde de La Habana, cuyos talentos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

(voz melosa y entrega asombrosa) no dejaban de sorprender al público. Muy atrás quedaban los días en el que un vestido sencillo era suficiente para la ocasión, fuese ésta cantar un aria de Donizetti para sus profesores y compañeros del Conservatorio, fuese actuar con una banda de charanga ante una multitud de campesinos en una plaza de un pueblo de paso en la provincia de Las Villas.

Ahora soportaba la presión de tener que estar a la altura de un estrellato floreciente.

LA NOCHE DE LA PREMIÈRE DE *ROSAS PURAS*, ANTE EL PÚBLICO NORTEAMERICANO, PENSÓ EN SU MATRIMONIO Y EN EL AMOR. 30 DE OCTUBRE DE 1928

Sentada ante el espejo del camerino en el backstage del Roxy Theater, con el manager llamando a la puerta demasiado a menudo y con el marido vestido con un traje de rayas diplomáticas, sentado melancólico en una esquina, de manos cruzadas sobre el regazo, mirando el reloj o haciendo crujir los nudillos, con una expresión de desaprobación hacia su vida en el show bussines, como si de repente en cualquier momento fuera a preguntarle. "Rita, ¿de verdad crees que esta vida merece la pena?" Sólo tenerlo allí le revolvía el estómago y le hacía salir hacia el baño para purgarse (un ritual que observaría a lo largo de los años antes de casi todas las actuaciones). Con todo, tenía que ponerse la máscara de pestañas, aplicar el lápiz de labios rubí, empapar su hermosa cara de *mulata* con una loción translucida, polvorear los antebrazos y pelear con pequeños horrores: sudor en las cejas, meter el vientre y esa sensación general de que su marido la observaba muy de cerca, hasta el punto de que ya había comenzado a considerarlo como un estorbo para el disfrute y progreso de su carrera.

UN APARTE MOMENTÁNEO ACERCA DE UN DESEO INCUMPLIDO CONCERNIENTE AL COMPOSITOR Y A RITA VALLADARES

Le sorprendió que hubieran llegado hasta ese punto: cuando comenzó a enamorarse de él, Alfonso Ortegas nunca mostró tendencia alguna hacia los celos o el excesivo control. Cuando se conocieron, siete escasos años antes, en 1921, tras una actuación en la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, era un consumado caballero, atento y galante, como si perteneciera a un tiempo anterior (en ese sentido le recordaba al compositor). ¿Qué sabía

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ella de la vida por aquel entonces? Se casó con él por innumerables razones, muchas de las cuales ya no eran válidas. Había hecho buena carrera como banquero del Chase Manhattan en La Habana, y ella, deseosa de vivir de las artes, siempre tan precarias en Cuba, quería asegurar para ella y para su madre viuda cierta estabilidad económica. Tenía dieciocho años cuando allá por 1922 él le propuso matrimonio y, aunque con dudas, aceptó casarse. Era un buen marido en algunos sentidos, pero con tanto deseo de controlarla, personal y profesionalmente, que a menudo ella se lamentaba de "la santidad" del matrimonio. Encantada con las constantes atenciones de los hombres, sobre todo los de La Habana, vivía con la melancolía de alguien que cree haber perdido la verdadera oportunidad del amor: en su caso, con el compositor de *Rosas Puras*, Israel Levis, que, para su decepción, siempre había sido muy tímido con ella.

Si el compositor hubiera mostrado un mínimo de interés, con gusto se hubiera casado con él, incluso aunque estuviera un poco relleno, fuera un poco mayor y un poco demasiado religioso, pero ni una vez comprendió Levis los sentimientos de Rita hacia él. De algún modo, por la manera en la que se comportaban cuando estaban juntos, habían caído en una costumbre que impedía al compositor ver sus posibilidades. Aunque tierno y afectivo con Valladares, nunca permitió que las cosas progresaran. Había noches en las que se hubiera ido a la cama con él, si Levis así lo hubiera querido, noches en las que se enfadaba tremendamente por la aparente indiferencia del compositor ante sus cariñosas maneras.

–En otra existencia, si no fuera por la música, hubiera sido sacerdote– añadió luego– o un sacerdote compositor, como Esteban Salas– le contó una vez.

Valladares estaba tan perpleja ante la frialdad del compositor que como no tenía estabilidad y quería para sí (por el bien de su madre) un hogar y una familia, permitió que Alfonso entrase en su vida, aunque ella admirase a Levis. Nunca estuvo segura de porqué Levis siempre evitaba sus atenciones. Por un lado, era uno de esos "artistas" tan dedicados a su vocación que parecía estar por encima de las luchas del hombre normal: sacerdotal en su devoción, un soltero cuya conducta impenetrable no se podía cambiar. Más de una vez creyó, o quiso creer, que su desinterés romántico por ella tenía que ver con una aversión a las mujeres. ¿No había momentos, juraría, en los que ante ella, Rita pudo sentir su "*poder*" sexual, su fuerza? ¿Y no se había sentado ella en su regazo junto a un piano para unas fotografías en el salón de la casa de Eduardo Sánchez de Fuentes, en 1924, y sentido ese enorme y carnal calor, que se volvía rígido y majestuoso bajo el peso de su bien formado

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

trasero? Como ella llevaba un sencillo vestido de algodón, con pocas capas de tejido, y ropa interior de seda que mediaban entre el pene y el centro sexual del cuerpo de Rita, el pobre hombre no podía controlar el movimiento de un cañón cuyo ancho y fantástico largo vulneraban abruptamente la espaciosa santidad de sus nalgas y así habló su lado pícaro, de modo que no pudo resistir un estremecimiento de placer. Justo entonces enrojeció como un niño y, de repente, ella sintió su mano apretando su brazo, que él había estado sujetando, escuchó un suspiro, luego un susurro–"*Perdóname*". Tan enfadado estaba a causa de este lapsus de autocontrol que después se comportó con ella con solemnidad y silencio, como si sintiera vergüenza. Si se hubiera sentado en su regazo tiempo atrás, hubiera explorado encantada las grandezas carnales de un hombre tímido, cuya amabilidad y talento consideraba tan tentadores.

¿Qué podía estar Rita pensando? Su primera intención siempre fue poner a Levis celoso, para acercarlo. ¿No era él el mentor de su carrera? ¿No la había acompañado lo suficiente como para saber que hubiera sido un buen matrimonio? ¿No se consolaban ante la frialdad de la muerte cuando visitaban juntos el cementerio, para que ella colocase flores ante la tumba de su padre? ¿No había acertado a expresar verdadera alegría al verlo? ¿No habían colaborado a menudo? ¿No lo hubiese cuidado? ¿No la había llamado con gran cariño "Mi pequeño ruiseñor"?

No entendía qué había sucedido, o qué *no* había sucedido, entre ellos. La caballerosidad, la mirada protectora con la que la seguía, conduciéndola con seguridad a través de los momentos difíciles, la había llenado de tal gratitud que hubiera hecho cualquier cosa por él. El que su poder creativo la hiciese temblar era algo de lo que él no tuvo conocimiento. Ni de que en ciertas ocasiones soñara con él, no eran sólo sueños eróticos sino también místicos, en los que ambos caminaban de la mano sobre el agua del puerto de La Habana, Levis la levantaba de una silla del salón de la casa y la llevaba al cuarto en el que ella le desabrochaba el pantalón para sacar a la luz para ella eso que haría que sus ojos se llenaran de brillo, como si encontrase un alijo de joyas… Levis se acercaba en forma de un toro en cuyo lomo ella recorría un campo, su cuerpo hervía de placer…

Al final de cierta tarde de domingo de 1922, porque en Cuba las bodas tenían lugar al final del día, se encontró en el altar de una iglesia ante un sacerdote, Alfonso a su lado, a punto de recibir los votos sagrados. Incluso entonces, cuando se giró para mirar rápidamente al compositor, que, vestido de blanco de la cabeza a los pies, asintió con recato para dar su aprobación, deseó que se hubiese levantado y la hubiera sacado de la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

iglesia y la hubiese llevado a su casa de Olivares, a su cama (pese a la presencia de su madre en algún lugar de la casa).

En vez de ello, permaneció sentado, tranquilo… *¿Por qué mi amor, por qué?* Se preguntó lastimosamente un millón de veces.

Hubo una celebración, en un club social, en la que su querido amigo Israel Levis se emborrachó mucho, hasta el punto de que se cayó sobre una mesa del banquete y cuatro hombres tuvieron que sacarlo a la terraza para que le diera un poco el aire. Lo vio, medio muerto para el mundo, saludando a sus amigos. Cuando ella corrió a su lado, se preguntó porqué Levis parecía sufrir semejante dolor y agitación.

Esa noche, al experimentar por primera vez el amor físico de los esposos, tuvo tantos recelos que creó en la mente de su marido un patrón de receptividad sexual sin esperanza; su marido, ese buen hombre de hábitos fastidiosos, guapo y delgado, y vigilante hacia sus deberes de jefe de familia, era como una tarántula con cerdas, tal era su renuencia a darse a él.

Sin embargo, dos niños surgieron de esta unión, y con ellos llegó una alegría inconmensurable que, junto con ciertas comodidades, hizo su vida bastante soportable: una casa en Industria, una criada, la compañía de su madre, los bebés llorando, su música –escalas de piano y ensayos en una habitación trasera, giras. ¿Amaba al banquero? Sí, se decía a sí misma. ¿Amaba más al compositor? Posiblemente, pero no podía soportar el peso de esa pregunta. ¿Y por qué era que su marido ahora se quejaba tanto, con melancolía e impaciencia, de su vida de artista, cuando ella la puso de condición para casarse, porque la música y la adulación del público también eran sus amores?

Solían discutir, pasaban días sin hablarse, luego se reconciliaban.

Rumores contradictorios sobre ellos corrían rampantes por La Habana: que ella se enfermaba a menudo y estaba en cama durante días por la tristeza que le provocaba su matrimonio; que él estaba tan enamorado de ella que no la perdía de vista; que él la ahogaba con tantas atenciones que ella, aunque lo amaba, se sentía enloquecer. No era cierto el rumor de que a veces le pegaba, ni que ella, casada, algunas veces salía con otros hombres para molestarlo. Ni que el Maestro Levis y ella se encontraban en secreto no para tomar un trago ni para ensayar, sino para retomar el amor que ambos habían dejado atrás.

La verdad era que ella le había dicho a su marido que no interfiriera en sus asuntos.

Así que, aún renuente, él permitió las giras, los conciertos en las provincias, aguantó las actuaciones esporádicas por la noche en cabarets y teatros y las salidas con los amigos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

músicos. Le gustaba mucho Ernesto Lecuona, un caballero. Israel Levis: sentía cierta incomodidad cuando venía de visita, sobre todo porque Rita se suavizaba cerca de ese hombre. En privado Alfonso se refería al compositor como el "extraño regordete que parece que te gustaba" y con fuerza se opuso a la sugerencia de pedir a Levis que fuera el padrino de Alejandro, su primer hijo.

Con el tiempo, en ausencia de Rita, pasaba el día en la oficina del banco contemplando, bastante celoso, el efecto que ella, más exuberante que nunca, tenía sobre los hombres, que siempre le mandaban flores y notas después de las actuaciones. El pobre sufría en aquella época, incluso cuando no tenía indicios para pensar que en ciertas ocasiones ella podría buscar las atenciones de otros hombres.

Esa noche, mientras se arreglaba ante el espejo de camerino, la cara de su marido era una colección de sombras y de rasgos contrariados y hastiados que decía: *Un día aprenderás a obedecerme y comprenderás que solo quiero tu bien.*

La desaprobación hacia su vida profesional contribuía tanto a la ansiedad de Rita que en el momento de vestirse antes de salir al escenario le pedía a su marido que saliera de la habitación. Siempre llevaba con ella un baúl de artista: ropa interior nueva, medias largas, trajes formales y trajes más atrevidos. Y vestía una faja, lo primero que se ponía. Siempre había un instante en el que desnuda, de pie en el camerino, miraba su reflejo en el espejo y se decía: *Rita, sácate esos malos pensamientos de la cabeza.* Sentía algo de tristeza porque Israel Levis, a quien amaba, nunca vería la maravilla de su cuerpo desnudo; porque nunca conocería el tacto de su piel contra la suya.

Luego, mientras se dirigía al escenario del Roxy Theater, Valladares vestía un traje formal, una tiara refulgente. Hizo una reverencia, se sentó ante el gran piano, comenzó el programa con un recital de piezas clásicas de Bartok, Dvorak y Manuel de Falla; a continuación, las obras del repertorio moderno de los compositores cubanos Amadeo Roldán, Alejandro Caturla, Ignacio Cervantes y el muy conocido Ernesto Lecuona, que había estudiado con ella en el Conservatorio de La Habana. El público, una multitud de neoyorquinos de clase media y acomodada, entre los que se encontraban muchos *hispanos*, aplaudía con admiración y educación su virtuosismo, ya que tenía talento para la música, con una suave forma de interpretar y una técnica refinada; y, sin embargo, los hombres del

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

público esperaban sobre todo a la Rita Valladares seductora cuya imagen de estrella se había desplegado durante días en posters por las lluviosas calles del centro de Manhattan.

Hubo un intervalo de unos veinticinco minutos (se proyectó un cortometraje de Chaplin); se liberó del vestuario de gala y se puso un traje que muchas mujeres cubanas hubieran considerado escandaloso. No tuvo tiempo para vomitar, como hubiera querido. El telón se alzaba de nuevo. La orquesta estaba sobre el escenario y, seguida por un foco de luz, Rita Valladares salió bailando al ritmo de una conga. Enjoyada y con plumas, perlas en el pelo, llevaba un diáfano vestido de seda magenta y color azafrán, al mover el ágil y voluptuoso cuerpo, el público, aplaudiendo y silbando, seguía sus movimientos como si fuera una llama con vida.

En una rápida sucesión, interpretó una secuencia de *danzones* y boleros, entre ellos *"Te Odio", "Ay, Mamá Inés"* y *"Siboney"*, la alegría de su expresión y la claridad del tono perfecto de su voz hacían verdadero el título "Reina del Trópico", tal y como se referían a ella en la prensa cubana.

Esa noche estrenó ante el público norteamericano la recién nacida *Rosas Puras*. La presentó con discreción en inglés como "una pequeña rumba escrita especialmente para mí por un amigo muy querido, el Maestro Israel Levis, de La Habana". Desde los primeros compases de la canción, la más cubana, dio a conocer las intenciones de su compositor, corpulento, asolado por el amor, reservado hasta el extremo (porque la había escrito especialmente para Rita); su melodía juguetona y casi infantil –tan sencilla era en la expresión– reflejaba las imágenes de la vida y espíritu cubanos en los que por aquel entonces creían los norteamericanos: La Habana de una tarde templada y agradable, perfume, luz del sol y pájaros, mujeres lindas y hombres corteses (como el propio Levis) que levantaban el sombrero para saludar, enamorados o a punto del amor, y todo eso junto con un desenfadado ritmo *tica tica tique-tic-tic*, una caravana de encanto.

Para esa melodía, sacó un carrito lleno de rosas y, con varios capullos en el pecho, cantaba con coqueteo:

Rosas puras de La Habana
Bellas y fragantes
Dulces y tiernas
Estrellas de mi tierra cubana
Espejos de tu amor...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Era una canción para el cortejo, cuya letra con doble sentido provocó silbidos de varios miembros del público –los cubanos gritaban "*¡Vaya Chiquita!*"; una canción para burdeles a las tres de la mañana, para cafés al anochecer junto al puerto, un rayo de sol carmesí temblaba y se extendía sobre el agua; una canción que encarnaba las emociones de un hombre, asombrado por la aparición de una hermosa y bien formada mujer, a quien decía, con una petición nada inocente, *"¿Puedo señorita?"... "¿Dime, puedo?" ... "¿Comprar estas flores de amor?"* Al final de la canción, Rita Valladares lanzó rosas al público, muchas volaron con cariño de vuelta a sus pies, Rita hacia reverencias como una reina.

Entre el público se encontraba Walter Winchell, cuya columna mencionaría a las famosas personalidades presentes, el compositor George Gershwin ("tomaba notas"); Al Jolson ("con un clavel en la solapa"); y la actriz Claire Windsor ("desvanecida por el deleite")– y lo resumió todo con: "*Para terminar, esa dama cubana morena hizo que el local se viniera abajo con una gran canción,* Rosas Puras".

Jolson fue al backstage para presentarse e invitar a Rita y a su marido a unos tragos en el Hotel Biltmore para poder conocerse un poco mejor. A Rita le habían dado fluidez en inglés estancias previas en Nueva York, para estudiar música, pero su marido (ella hubiera preferido que permaneciera en la casa de La Habana con los dos niños pequeños) no sabía más que unas pocas frases y detestaba esas noches fuera, en compañía de norteamericanos, como los Schuberts, con quienes habían cenado a disgusto una vez.

En silencio, pasando el rato, Alfonso consideraba complicado y molesto tener que depender de las traducciones de Rita.

Para Rita, sin embargo, beber Manhattans con Al Jolson, que provocó un mar de aplausos al entrar en el concurrido bar del Biltmore, debería haber sido una experiencia más amena para ella, pero cerca de su marido se sentía muy retraída. En la seguridad del hogar, podía estar sereno, tranquilo, sin embargo en lugares públicos, en particular en ambientes artísticos, siempre se sentía incómodo y, sólo por esa razón, el matrimonio con Alfonso era algo de lo que se arrepentía a menudo.

Pensaba en esto incluso mientras Jolson la acribillaba a preguntas: "¿Ha hecho alguna revista de Broadway?", "Tengo un nuevo show en marcha. Se llama *Wonder Bar*, ¿interesada?"

– Y esa canción, "Rosas no-sé-qué", ¿dice que la escribió un colega suyo? ¿Le podríamos preguntar si la puedo utilizar en mi show?

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Asintió y sonrió y respondió a Jolson: "Hablaré con él cuando regrese a La Habana".

Siguieron tomando tragos y Jolson honró el lugar con una interpretación del "El jeque de Arabia" y luego se sirvieron más tragos y, mientras que a Rita le hubiera encantado pasar las siguientes horas en compañía de Jolson, saludando a actores y músicos y deleitándose con las energías frenéticas de la época del jazz, a la una y cuarto su marido le dijo cansado: "*Rita, vamos, ahora mismo*". Y: "No aguanto un minuto más estas tonterías".

Jolson se apenó por la partida, pero entendía que necesitara descansar, porque a ella le esperaba otra semana de actuaciones en el Roxy Theater. Efusivo como era, Jolson le dio un abrazo a Valladares, una palmada en la espalda a Alfonso y mientras salían, llamó a Rita: "No se olvide de mí, tiene mi tarjeta ¿verdad?" Y luego comunicó a los presentes: "Damas y caballeros, acaban de ver a una futura estrella".

Estaba eufórica. Su esposo, un poco enojado.

Había llovido esa noche y las calles estaban resbaladizas y con rayos de luz, reflejos de edificios que se dilataban en una paleta de colores.

Tomaron un taxi hacia el Hotel Plaza.

El Empire State Building todavía no existía, un tranvía bajaba por la Quinta Avenida.

La luna flotaba sobre el sur de Central Park, triste e intermitente.

MÁS DE ESE OCTUBRE DE 1928. UNA POSTAL A CUBA

Aunque Valladares había viajado a Nueva York para un compromiso de una semana en el Roxy Theater y luego para una breve gira por el noroeste, también había llegado a la ciudad para grabar para la compañía Victor. Su labor teatral le sirvió de buena preparación para la grabación de *Rosas Puras*. Para cuando la hizo en el estudio, en Lafayette Street, Rita, a pesar de la solitaria y agobiante media hora pasada en un ascensor hacia el duodécimo piso, conocía tan bien la canción que la labor de grabarla con una orquesta de seis miembros resultó bastante llevadera.

El productor, Silvio Fuentes, el director de "Ola Caribeña" de la Victor, en su perpetua búsqueda de nuevas grabaciones para los mercados de Sudamérica y el Caribe, estaba tan encantado con su interpretación que le dijo: "Tendremos esto este mes. *Tu verás*".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Esa misma tarde, se sentó en un banco de Central Park con la 59, y con los gorriones alrededor de sus pies, escribió una postal para el compositor de la canción. Se dirigía a él como *"Mi querido gordito bueno":*

> Aquí estoy en Nueva York, echando de menos a La Habana y a todos mis amigos. Pero he grabado "Rosas" y ha salido realmente bien. La sensación es que gracias a ella tendremos mucho éxito. De todas maneras, salgo para Boston pasado mañana. Espero que no haga mucho frío. Cuídese. Le envío mis saludos más cariños.

Y firmó *"La Chiquita Rita"* y se preguntó si la nota quizás tenía un tono demasiado atrevido.

Era un viernes de finales de octubre de 1928 cuando echó la postal en el buzón de una esquina. Un cartero la recogió y la trasladó a la Central de Correos de la Calle 33. Otro la colocó en un pesado saco de loneta con el rótulo LA HABANA, CUBA y ese saco viajó en tren postal hasta Miami, luego en barco hasta el puerto de La Habana. Tardó una semana, pero al poco un cartero local, Pablo caminaba por la acera de la calle Olivares hasta llegar a la entrada de la residencia del compositor. Como en innumerables ocasiones, levantó el pestillo de la entrada y recorrió un pequeño camino bajo una acacia muy poblada y atravesó un jardincito lleno de crisantemos y rosas, luego tocó a la puerta. Pudo oír algunas notas de un piano, seguidas de varios acordes, procedentes de una habitación trasera, y el piar de los pájaros y también el zumbido de los insectos a su alrededor. El compositor respondió: *"¡Aquí!"*

Al poco, Israel Levis, de cara regordeta, un poco apurado y arrugado, dado que tendía a vestir los mismos pantalones de lino blanco y pajarita y tirantes ("el traje de la suerte") cada uno de los días dedicados a su querido trabajo, descolló su inmensidad sobre el cartero y preguntó: "¡Ah, Pablito! ¿Qué tú tienes para mí?"

El cartero le alcanzó un pequeño fajo: unas cartas de España; la carta de un cubano en Chicago; un ejemplar de la revista *National Geographic*, a la que estaba subscrito; y la postal de Rita (con la imagen de la Estatua de la Libertad en una cara), de la que no se dio cuenta al principio. Como Levis era simpático por naturaleza, le preguntó al cartero: "¿Quieres un café?" A continuación: *"¿O un traguito, eh?"*, a lo que este respondió: "Un traguito no iría mal, el talón derecho me está matando".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Invitado Pablo a pasar a la cocina, el compositor le sirvió un vaso lleno de ron y aunque el cartero parecía un poco nervioso, quizás ansioso por completar la ruta, Israel también se sirvió un vaso para él y dijo: "Ven conmigo, amigo mío" y lo llevó por el pasillo hasta la habitación de atrás, hasta su estudio, de puertas abiertas hacia el patio y el jardín. Daba la casualidad de que Israel había estado trabajando en una nueva pieza para piano, en la que utilizaba aires populares cubanos –al estilo de Lecuona y Heitor Villa-Lobos, el gran compositor brasileño– y había estado probando con los cantos yoruba. Y como le encantaba tener compañía para romper la soledad de las horas, sentó al cartero en un pequeño *sofá* y con una ligera pero benevolente locura en los ojos, comenzó a tocar lo que ya tenía de esa pieza, llamada "Kubanakan", gruñía, tatareaba, daba caladas a un tabaco y tocaba de vez en cuando el crucifijo de su cuello, que oscilaba contra su gran barriga cada vez que inspiraba y espiraba.

–Esto puede ser para un pequeño ballet. Este sería el primer movimiento.

El cartero ya había estado en el estudio, pero todavía se sentía un poco intimidado por la erudita atmósfera de la habitación, porque las estanterías llenas de todo tipo de libros llegaban hasta el techo y había muestras de un conocimiento que el cartero solo podía imaginar: libros de naturaleza y ornitología, y medicina, páginas y páginas de artículos, críticas y comentarios de música que el compositor había escrito para diarios de La Habana y pilas de hojas con anotaciones musicales. Con los ojos cerrados, asentía con aprecio mientras Levis tocaba la primera parte de la composición y cuando acabó, el compositor dijo: "*Mira*, eres un hombre con gusto ¿Qué tú piensas? ¿Es demasiado esotérica para una persona normal?" Y cuando Pablo le respondió, "No, no, Señor", agradó tanto a Israel que destapó la botella y volvió a llenar el vaso del cartero: "Tienes que oír más".

Tal vez una hora más tarde, Israel Levis acompañó al cartero, con los ojos aguados pero feliz, hasta la puerta de modo que pudiera reanudar la ruta y lo hizo con tristeza, porque le gustaban las maneras tranquilas del hombre de sonrisa de dientes de oro y ojos sin malicia, confiaba en su opinión sobre todo porque era ejemplo de "hombre corriente". Podía haber pasado la tarde con él, bebiendo y tocando distintas piezas, y el cartero se hubiera quedado porque no todos los días el compositor, con cierta fama en La Habana, hacía ese tipo de cosas. Sin embargo, como pensaba Levis, el trabajo era el trabajo y no quería que su amigo perdiera el empleo. Aún con la sensación de que sería inútil seguir más con la composición –había tomado cuatro vasos de ron y solo podía escribir bien bajo la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

influencia de tres– pensó en echarse la siesta y descansar para las excursiones a la ciudad en la tarde.

Se sentía bastante bien cuando por fin encontró la postal de Rita desde Nueva York, la releyó media docena de veces, muy emocionado, casi de un modo demasiado sentimental, por la frase "nos va a dar mucho éxitos". La simple palabra "nos" le provocaba tal estado de verdadero afecto por la cantante que llegó a pensar lo impensable: que tenía otra edad y otro carácter, que podía haberle dicho alguna vez a Valladares: *"Rita, sabes que te quiero mucho"*. Sin embargo, hacía tiempo que ella se había casado y hacia esa parte de su vida el compositor siempre había sentido timidez, y más timidez y a los treinta ocho años de edad y muy regordete, no podía imaginar que una mujer de tanta elegancia y talento podía haber albergado jamás sentimientos semejantes por un *viejito* como él.

Así que como siempre, recogió sus sentimientos por Valladares y los conformó para adaptarlos al desarrollo paternal y amistoso de su autocontrol y al más profundo respeto por su persona, a pesar de las travesuras eróticas que persistían en su corazón cuando estaba cerca de ella, porque, en muchos sentidos, Valladares siempre sería una niña en su tonto, tonto corazón.

OTRA MAÑANA. 1947

Mi queridísima "Chiquita". Parece que eres la única persona en el mundo en la que puedo confiar, el último vínculo con mi juventud y con los buenos tiempos. Cualquiera que me mire ahora sólo siente pena. Lo sé, de primera mano... ¿Sabes que la semana pasada me presentaron en el Centro Gallego con una cita especial por toda una vida dedicada a "la causa de la música cubana"? Así lo dijeron. El director del Teatro Martí, Eliseo Martínez, leyó una elegía muy agradable (yo lo llamaría "elegía") y aunque estaba llena de frases habituales (las que se suele oír en un funeral), no sentí nada. Me levanté, bastante renuente e hice pocos comentarios: "Sin duda, estoy en deuda con mis amigos y con los que me han apoyado aquí en mi querida Habana, y no puedo dejar de expresar mi gratitud al gobierno de Grau San Martín por su asistencia..." Así comencé y apenas puedo recordar lo que dije, luego solo recuerdo que a veces casi no podía levantar la cabeza para enfrentarme al público. Tal vez llevaba muchos tragos previos, por lo que hubiera preferido quedarme en casa, porque ¿qué significan para mí ahora los honores? ¿Y de todos modos, qué esperaban que dijera?...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Es cierto que a lo largo de la vida he logrado componer unos pocos "entretenimientos", el tipo de canciones que los cumbacheros *aprovechan en las salas de baile, y, por supuesto, debes saber que estoy hablando en concreto de la canción que escribí para ti aquel día, hace tiempo. Pero al final ¿qué significado tienen en realidad las canciones para el mundo aparte de unos pocos momentos de diversión, mientras la gran maquinaria de la vida oprime a tanta gente, entre ella, a este viejo tipo...? Por ejemplo ¿qué es una canción al lado del nacimiento de un simple ser humano? Ahora, no haber tenido hijos me produce mucho dolor. ¿Puedes imaginar que hubiera sucedido si hubiera tenido el valor para hacer algo tan monumental, en vez de malgastar tantos años con las así llamadas por mí actividades elevadas? ¿Nunca te he hablado de las horas que he pasado imaginando lo que hubiera sido mi vida contigo a mi lado... que me odiaba en secreto?*

¿Recuerdas una fotografía mía de bebé que cuelga de una de las paredes de mi estudio? Siempre te ha encantado– "Dios mío, que niño más dulce eras" decías. Tenía seis años y estaba, sí, querida Rita, sentado en un cojín rodeado de rosas, ¿te lo puedes imaginar? Cuando miro esa cara inocente y pura, de ojos grandes, expresivos, cálidos, pienso en el desastre que soy ahora y mis pensamientos me asustan, querida Rita, porque algunos días no puedo soportar la idea de morir solo...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

EL CAMINO HACIA PARÍS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

SU VIDA EN LA HABANA A PRINCIPIOS DE LOS AÑOS 30

Tenía cuarenta años cuando un día de 1930 se le ocurrió pensar que, con toda probabilidad, se iba a convertir en uno de esos tipos que acompañan a la madre hasta la muerte y, aunque Levis aceptó ese deber, a menudo se enojaba con ella. Como Doña Concepción lo mimaba –le lavaba el pelo, le hacía la manicura y le cocinaba sus caprichos según el humor del que estuviera– esperaba que él la acompañase a cambio. Y así cuando estaban en casa y él no trabajaba ante el piano, se ocupaba de ello. La llevaba a pasear por los parques de la ciudad, al cine, al cementerio a visitar la tumba de su marido y de sus hijos, y en ninguna de estas salidas le preguntó ella por su vida. Hablaba de sí misma, de sus oraciones a Dios, de sus sueños y de los pequeños entretenimientos que la divertían. La llevaba a los grandes almacenes y a las tiendas de ropa de Neptuno, pasaba horas sentado mientras ella pedía a los dependientes y criticaba los tejidos y diseños. A menudo le reprendía su repentina falta de atención hacia ella si daba la casualidad de que pasaba por la calle una mujer hermosa: "¿Qué esperas, mi'jo, de una mujer como esa?"

Y aunque asintiera como un caballero y se guardara sus poco agradables pensamientos para sí, a veces, le hubiera gustado enviarla a casa de su hermano mayor en Santiago, por su bien.

Solo se había enfadado de verdad una vez con su madre, cuando pareció cogerle cierta antipatía a Rita, el porqué no lo podría decir, tal vez, los celos. En los días previos a la primera boda de Rita en 1922, cuando iba a la casa a preparar alguna canción o a escuchar una nueva composición, su madre viuda, que antes mostraba una cálida disposición hacia ella, comenzó a tratarla diferente. De repente, la linda chica tenía la piel demasiado oscura, era demasiado presuntuosa, incluso a pesar de que siempre hubiera sido educada y respetuosa con la anciana mujer. Fue un fallo de su madre, se diría años más tarde, no ver cuánto se podría haber beneficiado él de la compañía de una mujer joven tan vital y jovial.

Un miércoles de uno de esos años anteriores, cuando Rita apareció por casa, Doña Concepción la trató como si nunca hubiera estado allí. Su madre no fue nada cordial ni encantadora, la cogió de la mano y la llevó por las habitaciones de la casa como si la guiara por un museo: "Este fue el estudio y la consulta de mi difunto marido. Ahora es aquí donde mi hijo Israel escribe música. Algunas veces cuando no duermo bien, y la casa está tranquila y mi hijo esta fuera haciendo lo que hacen los jóvenes, puedo ver el espíritu de mi marido en esta habitación".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Por su parte, Rita parecía disfrutar la visita, aunque el compositor, tan remoto, tan encantador, tan a menudo simulando indiferencia hacia su presencia, estaba de los nervios, secándose la frente con un pañuelo. Y aunque después, al acompañarla a coger un coche, no dijese una palabra, sintió gran melancolía. Daba la sensación de que su madre no quería compartirlo con nadie más, ni tan siquiera con la maravillosa Rita Valladares, que seguro hubiera sido una nuera buena y atenta.

–He hablado con tu padre– le dijo esa noche– y aunque a mi esa chica no me importa nada en absoluto, tu padre tiene sus dudas. Y debo coincidir con eso, mi'jo, tienes que tener cuidado y preguntarte: "¿Qué me ofrece?"

Por consiguiente, Israel Levis, aceptada la situación, parecía destinado a una especie de soltería perenne, ya que no podía concebir violar la santidad de ese lugar introduciendo otra presencia femenina: *Una es suficiente*, pensaba a menudo.

Con todo, había poco que no hiciera por ella: sabía que era mucho el dolor de su madre y comprendía que Dios le había dado una vida de dolor y soledad. La trataba con caballerosidad, con deferencia, siempre con esmero cuidado para reconocer que él era su hijo amado. Si viajaba fuera de La Habana sin ella, siempre le decía: "Quiero que vuelvas sano y salvo para que estés conmigo el día en que me muera". Aunque por supuesto, creía, seguramente ella le sobreviviese. Hallaba la situación claustrofóbica, si bien a los de fuera le pareciese algo noble, sincero. Algunas veces se reía, porque en cierta medida, por la devoción hacia su madre y hacia la música, se convirtió en uno de esos *solteros* que renunciaba a una vida más normal a causa de los sacrificios. De todos modos, no se metían el uno en la vida del otro: esto es, Levis se las arreglaba para sus pequeñas escapadas, sobre todo para componer y para el brandy; no había llegado tan lejos como esos hombres de los que se decía que prácticamente compartían cama con su madre todas las noches; sin embargo, a veces cuando sus compromisos laborales le requerían viajar, sentía tal verdadera euforia al dejar atrás la situación familiar que a menudo parecía estar de celebración, casi flotaba sobre el mundo, como si la posible libertad hubiera librado al cuerpo de la gravedad, un jolgorio de poca duración: sofocada por el profundo deseo de que ella desapareciera de su vida para siempre, la potencial soledad, en un mundo sin ella, a pesar de las dificultades, al tiempo le dolía y asustaba.

Aun así, seguía siendo consciente de sus deberes. La llevaba a adivinos y astrólogos, iba a los rastros y tiendas de la ciudad en busca de reliquias religiosas y piezas de joyería para engalanarla. Sin fuerzas ante el hecho de que se estaba preparando para la próxima

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

vida, pese a gozar de buena salud, con una profunda compasión hacia ella, un día se vio en medio de una espera perpetua, para qué, no lo sabía.

EL ESTRELLATO DE RITA

En aquella época, Rita de hecho se había convertido realmente en una estrella. Sucedió que la grabación en español de *Rosas Puras* fue un éxito extraordinario: las primeras veinte mil copias de la impresión inicial de noviembre de 1928 se vendieron muy bien en las tiendas y grandes almacenes del Caribe; con el nuevo año, se compraron cincuenta mil más. En el otoño de 1929, justo antes del crack de la Bolsa norteamericana, la venta de discos había superado las seiscientas mil copias; su interpretación alcanzó gran popularidad en Europa y luego comenzó la fascinación por lo que se llamó "música de los trópicos". El propio Israel Levis estaba muy satisfecho con la grabación de Rita y le encantaba descubrir que las orquestas de los grandes hoteles de La Habana introducían su canción en los shows y la trataban con la reverencia adecuada a su rango. Comenzó a escucharla en la radio, humildemente, sin que le pareciese una gran cosa, además había intentado escribir con rapidez una melodía que más o menos quedara bien.

Cuando Levis iba por la calle con Rita, la gente no dejaba de llamarla, "¡Oye, Chiquita!", y de pararla para charlar, solo una sonrisa, unas palabritas de sus labios hacían a la gente feliz (por otra parte, era un momento tormentoso para Cuba, la depresión había llegado a la isla y el dictador Machado seguía en el poder). Constantemente en la radio y siempre solicitada, incluso llegó a hacerse un nombre en los Estados Unidos, como integrante de una revista musical de Al Jolson, que hizo una gira por todo el país a principios de 1930. Bailaba, tocaba el piano y cantaba *Rosas Puras* y otras canciones cubanas en un programa que la dejaba exhausta y le hacía echar de menos la *dulzura* de la vida en casa, el calor de la gente de Cuba.

Le gustó Nueva York, no le gustó Detroit. San Francisco era una delicia. En mayo de 1930 rodó su primer cortometraje musical, con Jolson, de cinco minutos, grabado en un estudio de sonido y dirigido por Busby Berkeley. Las muchas horas bajo los calurosos focos, combinadas con un episodio de gripe que casi le paraliza las cuerdas vocales, provocaron que se pusiera bastante enferma, aunque nadie lo diría de acuerdo con la contagiosa alegría del producto final, que Levis pudo ver en el cine Neptuno una noche de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

agosto. Con un ceñido, algo atrevido, vestido –se podían distinguir las características formas de su pecho– aparecía tras un carrito de florista en una esquina de La Habana, cantando, meneando las caderas con garbo mientras trataba de vender rosas a los guapos transeúntes. Cada rosa, gracias a la magia de la sala de montaje, en un abrir y cerrar de ojos se convertía en una voluptuosa bailarina de largas piernas con un traje de baño rojo escarlata y una falda de pétalos. Tal era su familiaridad con la cámara que era imposible darse cuenta de que tenía la garganta en carne viva, inflamada y dolorida –a pesar de los calmantes que le administraron, de que en el estrecho cuarto de baño del camerino había vomitado sangre y de que en esos momentos había llegado a extrañar en exceso a Cuba y la compañía de sus hijos y de amigos como Israel Levis, tanto que pronto abandonaría la gira. Tomó la decisión después de haberse derrumbado sobre el escenario en el show en la hermosa pero "brutalmente fría" ciudad de Cleveland, en un lugar llamado Ohio.

Durante esa gira Rita escribió a Levis a menudo y el tono de sus cartas se volvió, con el tiempo, cada vez más aburrido ante la vida. Siempre hablaba de cuánto echaba de menos a sus dos hijos pero rara vez mencionaba a su marido banquero. Siempre le enviaba cariño. Él conservaba con aprecio estas cartas y postales escritas con una letra cuidadosa y diminuta y siempre estaba deseando ver a Rita de regreso a la ciudad. Si hubiera tenido teléfono, la hubiera llamado todos los días; con gusto constante correría hacia ella, la visitaría, aunque brevemente, en su casa de la calle Industria. Le hacía visitas como si fuera un tío, siempre llevaba juguetes para los niños, pasteles y botellas de Oporto. Fumaba tabacos, tenía una pequeña charla con su más o menos tolerante esposo Alfonso y, a veces, los entretenía al piano. (En realidad, Levis era amable con él, aunque envidiase su buen aspecto y la fortuna de haberse casado con Valladares. De verdad deseaba que fueran felices, aunque después de estar en su compañía, al dejar la casa, siempre se sentía algo deprimido). Y siempre llegaba el momento en el que preparado para irse y de pie ante Rita, sentía enrojecer cuando ella se le acercaba para plantarle un beso en la mejilla.

Hacía tiempo que se había resignado a que no hubiera nada entre ellos aparte de una relación profesional, bastante amistosa; y, sin embargo, algunas veces, arrodillado ante su madre, sentada en una silla de mimbre para que él le masajeara los pies tras un largo paseo por la ciudad, pensaría en Rita. Lo asustaba que todavía la echara en falta; incluso a pesar de que nunca se hubiera casado y algunas veces se sintiera sumido en una prueba penitencial por su carácter, maldecía su incapacidad para actuar según sus deseos hacia Rita, odiaba haber llegado a pensar en ella como "su hermana pequeña".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En ocasiones, el compositor daba paseos con Rita, a menudo en compañía de sus hijos, porque a los dos niños les gustaba él y su suave y gentil emotividad. Cerca de Levis, ella dejaba atrás el hastío por su vida profesional y recuperaba el optimismo y la vivacidad. De hecho, cuando el compositor y ella estaban juntos, cambiaba la atmósfera de luz entre ellos, como si de sus cuerpos salieran perfumados al viento en una suave colonia un millón de hilos que conectaban al uno con el otro. Y sin embargo, lo que siempre hacía que el tiempo juntos fuera más difícil era la mutua sensación de que cada uno de ellos había eludido al otro, como si no debiesen ser marido y mujer.

De verdad, Israel, ¿a quién estás engañando?

En una de las excursiones, sentados juntos solos en un banco de Parque Central –verano de 1930– Valladares comenzó a llorar de repente.

–Mi niña, mi niña ¿Qué pasa?

–Ay– lamentó– Estoy desesperada por acabar con Alfonso. Es muchas cosas, Don Israel, es un buen sostén económico, un buen marido, pero Dios mío, es un aburrimiento. Estoy aburrida, Don Israel –continuó: –Tengo veintiocho años y me siento como ¡una abuela! Y no sé lo que es, si es el trabajo, que adoro, o los problemas de vivir con ese hombre. Me mira como si fuera su mascota, un pequeño perrito, y quisiera Dios que en casa me dejara un momento en paz. No puede soportar la idea de que yo sienta devoción por mi profesión. En público es tolerante conmigo, pero en la casa, no hacemos sino discutir por ello. Incluso mi madre se ha dado cuenta de mi desdicha… –Siguió: –*Don Israel, eres un sabio*, dime ¿qué debo hacer?

–Bueno, eres su esposa, y están casados por la iglesia. ¿Qué se puede hacer en esa circunstancia sino esperar a que intervenga la mano de Dios? –Añadió: –No sé que más decirte.

Ella se giró y le miró directamente a los ojos: "¿Lo que te digo está tan poco claro, Don Israel, como para que me des una respuesta como esa? ¿Es tan difícil de comprender?"

En los remotos recovecos románticos de su mente, Israel Levis cayó en la cuenta de que su *Chiquita* le había pedido su intercesión, y aunque casi le cogió la mano y se la acercó, no podía imaginarse que ella quisiera que lo hiciese. Con rapidez, asumió el papel de hermano mayor, el de maestro y protector. A pesar de que más tarde vagaría medio

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

borracho por las calles de La Habana, como un tonto, decidió tomar el camino "recto" y le dijo: "Si quieres, puedo hablar con tu marido por ti".

Y eso la hizo reír: "Oh, Don Israel, a pesar de que eres casi un genio en lo que a música se refiere, hay muchas, muchas cosas que no entiendes". Después, tan repentinamente como le habían saltado las lágrimas, se levantó del banco y lo dejó para que reflexionara sobre las incertidumbres de sus juicios en lo que a ser hombre se refiere.

UN ENCANTAMIENTO MOMENTÁNEO

La misma primavera en la que la nublada mente de Levis no vio lo que debería haber tenido claro sobre su vida con Rita, conoció al poeta español Federico García Lorca. Famoso en Cuba por el *Romancero Gitano*, Lorca había llegado a La Habana en marzo de 1930 para dar una serie de conferencias sobre literatura en el Teatro Principal de la Comedia. Había sido invitado a Cuba por Fernando Ortiz, destacado musicólogo, presidente del Instituto Hispano-Cubano y amigo desde hacía tiempo de Israel Levis. En el encuentro con el poeta durante una recepción en el Hotel La Unión, la erudición y espiritualidad de Lorca, su atuendo de dandy y su enorme atracción por la música cubana, sobre todo los sones de la provincia de Oriente, muchos de los cuales parecía saber de memoria, deslumbraron a Levis. En los tres meses posteriores que el guapo Lorca pasó en Cuba, principalmente en La Habana, Levis debió haber visto al poeta una docena de veces, al asistir tanto a sus conferencias públicas como a las lecturas improvisadas que llevó a cabo en reuniones literarias celebradas en casas privadas, en particular en la mansión de la familia Loynaz en el Vedado, no muy lejos de la casa de Levis. Durante esos días de relación, Levis llegó a la conclusión de que el gran poeta era, de modo muy sutil, afeminado por naturaleza; sus ojos lastimados y conmovedores eran tan penetrantes que, cuando lo miraba, sentía el corazón acelerarse. *Eso era algo que nunca entendí y por esos sentimientos, a veces algunos hombres me asustaban.* Sin embargo, disfrutaba de la compañía de Lorca. Siempre dispuesto a rasgar una guitarra y cantar, a beber, bailar e improvisar un verso o dos de poesía, Lorca era una rara combinación de espíritu libre y alma turbulenta, como Poe y Martí, parecía obsesionado con su mortalidad (una preocupación que, junto con la religión y el amor, Levis aseguraba, constituía uno de los acicates de la mente creativa). Estuvo a su lado en un concierto en la Sociedad Bach, había acompañado a Lorca, Ortiz y a un joven

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

poeta llamado José Lezama Lima a los espectáculos de vodevil subidos de tono y surrealistas del Alhambra, lo había visitado en la suite de su hotel donde, ante un grupo de estudiantes admiradores, Lorca, en ropa de dormir y sentado en la cama, recitaba un poema que había escrito sobre la música cubana llamado *Son* y luego una parte de algo que estaba en proceso de escribir, llamado "Oda a Walt Whitman"; al final de esa tarde, de embeleso y arte, fue la última vez que Levis vio al excéntrico y tremendamente agraciado amigo español.

RITA SE FUE A PARÍS, 1930

Posteriormente, ese otoño, Dios "intervino" y Rita, tratando de escapar de su marido, salió para Europa y viajó a París. Se había unido a un grupo cubano dirigido por Sindo Garay, compositor y empresario teatral, e hizo su debut, con buena acogida, en el Palace Boulevard Music Hall, en el que cantó el "*¡Ay! Mamá Inés*" de Grenet y las "*Rosas Puras*" de Levis, la canción más popular. Los parisinos, en una búsqueda eterna de *"le chic"* y ya entusiasmados con Josephine Baker, recibieron efusivamente a la nueva diva cubana. De hecho, estaban tan obsesionados con el atractivo sexual de la piel de color cacao que enseguida se puso de moda, entre las parisinas, depilarse las cejas y oscurecerse artificialmente la piel con pomadas con tinte (un precedente, se podía aventurar, de la posterior obsesión con el "bronceado"). Rita se convirtió en un objeto de adulación y fue muy buscada por dueños de clubs y promotores de esa ciudad.

Escribió a Levis: "Mi querido *Gordito*, ¡tienes que venir y unirte a la fiesta!"

Ese mismo otoño, pasó tres meses en París y en ese tiempo llegó un rumor a La Habana: por lo visto, Rita Valladares había conocido a un actor francés del que se había enamorado. Se habían conocido en el Hotel Ritz y se decía que se les veía juntos en todas partes, que Rita parecía especialmente feliz esos días, mucho más feliz de lo que había sido al lado de su marido.

Este rumor, que llegó a Levis en un bar de La Habana, le pareció una invención –*No suena a Rita*, se dijo a sí mismo–, mientras que al esposo de Rita le llegó directo al corazón. Alfonso se había quedado en La Habana con los niños durante la gira, pero se trasladó a París para traerla de vuelta. Una noche en la que Alfonso se enfrentó a Rita, la acusó de infidelidad y le pidió que volviese con él a Cuba, comenzaron una violenta discusión. La

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

golpeó con tal fuerza que ella no pudo regresar a los escenarios en una semana, por lo que la rumbera Urbana Troche ocupó su lugar. Fuera la acusación de infidelidad cierta o no, la paliza le dejó cardenales por todo el cuerpo. Con los ojos bien abiertos ante la equivocación de su matrimonio y por la fragilidad del amor, Rita juró que nunca compartiría cama de nuevo con Alfonso.

Otra alma hubiera respondido de forma diferente y había buscado recuperar el romance, pero Alfonso, con muchas obligaciones, regresó a La Habana sin ella, envió a los niños con la abuela en Mariano y se encerró en casa durante una semana, inconsolable y bastante enfadado.

No mucho después, el pobre Alfonso, de un temperamento que se podría definir como "sanguíneo" en el siglo XX, perdió la cabeza, aunque fuera por un momento, pero en ese instante dio la casualidad de que estaba bastante borracho y, justo así, mientras se tambaleaba por el borde del muelle Antonio Maceo, decidió, en una especie de loca venganza, tirarse al agua. La aparente eterna luz de la luna cubría toda la bahía.

LEVIS ASUME DE NUEVO SU ANTIGUO PAPEL, DICIEMBRE DE 1931

Levis estuvo a su lado con los dos niños durante todos los trámites del funeral, el hombre fue sepultado en el Cementerio Colón a unos cien pasos del obelisco que un día señalaría el hogar de Levis, cerca de un arbusto de flores quemadas por el sol y una avenida de mausoleos. Ella estaba tan apenada que se culpó del fallecimiento: "Ojalá hubiera sido más razonable", le dijo a Levis, "No sé que se me pasó por la cabeza".

Caminaban por la Avenida Maceo en el Malecón cuando Levis no pudo resistir preguntarle: "¿Ha habido allí… alguien más?"

–Israel, *por Dios,* ¿Cómo me puedes preguntar eso?

No respondió y ella añadió: "A veces me hacía compañía alguien en París, pero nunca fue más allá de eso. Te lo hubiera dicho seguro".

Escuchó, preguntándose si Valladares podía haberle ocultado la verdad; prefería creerla, aunque la resignación de Rita ante el destino de su difunto marido le asustaba, porque pronto ella hablaría solo de dos cosas: sus hijos y un eventual regreso a París.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

–Voy a regresar porque la vida es más libre allí. Y esta vez me voy a llevar a mi madre y a mis hijos. Aquí no estoy en una situación fácil… La familia de mi difunto marido me odia, solo por culpa de un rumor que no era verdad.

Vestía de luto cuando entraron juntos en la iglesia del Espíritu Santo. Levis le aconsejó: "Vamos, y recemos. Te hará sentir mejor". Después le dio un rosario cuyo crucifijo era la esquirla de un hueso de santo, Judas se supone, que había encontrado en una tienda de antigüedades. La acompañó a casa y se quedó un rato en el salón de delante, viendo jugar a los niños con unos gatitos en el suelo. Ella suspiró y él, sin saber que hacer, tan solo le dio un abrazo, como si quisiera expulsar los demonios de su dolor. Recordaría que en la calle sonaba una sirena de policía, que escuchó disparos en la distancia y que, sintiéndose cobarde, no podía encontrar la determinación para convertirse en su pretendiente; el hecho de que ella ahora fuese viuda le hablaba a su lado formal, por lo que consideraba apropiado respetar el período de luto, que sería de un año, antes de emprender tal empresa. ¿Pero por qué ella, con una fama en aumento, debería mostrar algún interés por él? Recordaría que la situación lo hacía sentir como un buitre a punto de alimentarse de la carroña de los caídos. Después de todo, ¿no estaba en un frágil estado de ánimo? ¿Y cómo podía aprovecharse él de la situación sin traicionar su amistad? No, mantendría las distancias con ella con respeto, como siempre, y esperaría al momento adecuado para perseguir un romance.

Incluso consultó a un astrólogo: su desgracia había sido haber nacido un día de verano, el 24 de agosto, el tránsito entre Leo y Virgo, por lo que las influencias de los planetas y las estrellas sobre sus acciones solían ser nebulosas, abiertas a varias y confusas interpretaciones y, como el propio compositor, vacilantes en asuntos de amor.

Sin embargo, siguió con el curso normal de los días, contemplando a Rita Valladares y su reciente tragedia desde la segura distancia de una vida más o menos solitaria en casa. Allí podía saborear las alegrías de los esfuerzos creativos, luego se regodeaba en la inquietud provocada por la soledad; allí podía llenarse de júbilo con los placeres familiares de la vida con su madre, estremeciéndose con la alegría de un niño cuando ella le lavaba el pelo o al sentir la sencilla satisfacción, empapada con brandy, de sentarse en el patio de atrás una noche de temperatura templada, deliciosa, para luego sentirse atormentado porque se sentía atrapado. Sobre todo quería que lo dejaran solo y sin embargo sufría al pensar en Rita. El hombre se maldecía por la falta de decisión e independencia romántica.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

LA POLÍTICA Y MANNY CORTEZ, 1931

Los principios de la década del 30 fueron momentos especialmente duros para las artes en Cuba y Levis se encontró trabajando en una soledad aún mayor, ya que muchos amigos músicos y compositores habían salido para los Estados Unidos o para la civilizada y gentil Europa. (Algunos músicos tras saber de los linchamientos a los negros en el Sur nunca podrían un pie en los Estados Unidos.) Se fueron parte en busca de lucro, parte por la situación política de Cuba, no por la Cuba a la que acudían los turistas norteamericanos, ni por La Habana de patios envueltos en palmas y de burdeles, lujosos hoteles, restaurantes con techos de jardines y piscinas, de mujeres "sensuales" a la última moda francesa con mantillas sobre los hombros, ni por los night-clubs ni por los tabacos baratos pero buenos ni por el ron, sino por La Habana de la policía secreta, de asesinatos, secuestros y mutilaciones.

Casi a diario sabía de otro amigo desaparecido sin dejar rastro o enviado a prisión. Aunque ayudaba con dinero a amigos que dejaban el país, y era muy consciente de su propio hastío por vivir en Cuba, lo hacía con la ilusión de que la siempre creciente lista de crímenes cometidos por el dictador Machado y la intensa opresión y la parodia artística pasarían con el tiempo. Aún así, muchas mañanas se encontró en el muelle para ver partir a los amigos; Levis esperaba en la dársena hasta que el barco desaparecía en el horizonte y luego se iba triste camino de uno u otro bar para tomar un temprano trago. Sentado en el Bar Campana, a menudo llevaba escondida en el bolsillo de la chaqueta una carta o postal enviada por algún amigo desde Europa o los Estados Unidos; su vieja gente parecía que poco a poco lo dejaba atrás.

A menudo albergaba la triste idea de dejar Cuba, pero le parecía algo que solo podría hacer un alma más aventurera y menos unida al hogar.

Incluso cuando recibía ofertas para realizar una extensa gira, vivía con la terrible convicción de que de algún modo a su querida madre se le marchitase el alma y pereciese si él la dejaba, y pensó, tontamente, todos esos años, que no podía cortar sus vínculos con ella. Hacía excepciones a esta regla solo para las giras más breves: una a España en 1929 para actuar en la exposición de Sevilla, pero sobre todo a México y principalmente a la ciudad de Mérida, llena de cubanos, o a Nueva Orleáns, donde le cautivó el jazz de los

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

músicos negros. O si daba la casualidad de que Rita Valladares ofrecía un concierto en una de las provincias y quería que Levis la acompañase al piano, él lo dejaba todo siempre, incluso pese a que Rita, esclava del estrellato, parecía haber cambiado y haberse rendido ante algo que nunca había poseído antes, la vanidad.

Sobre su tocador estaba una de las fotografías favoritas de esa época, de cerca de 1930 ó 1931, en la que Levis posaba con varios amigos en el Paseo del Prado en Cienfuegos. Ahora con lentes, viste un sombrero de paja, de ala negra, un traje arrugado y se sienta con una gabardina doblada y una pila de partituras sobre las piernas. A su lado, a la derecha, Rita, boyante, con un sombrero de plumas y un vestido de flores, coqueta, sobre grandes tacones, sonriente ante la cámara; a la izquierda, el garboso y siempre sonriente Ernesto Lecuona, con un traje oscuro y un sombrero de copa colocado con una rara inclinación. Los otros, según recordaba *(y que difícil es recordar esos nombres y caras),* el periodista Guillermo de Cárdenas, el compositor Eduardo Sánchez de Fuentes, ese atractivo hombre vestido todo de blanco, y un compañero músico llamado Eusebio Delfín… *esos queridos y maravillosos amigos.*

Criatura de costumbres, permanecía al lado de su madre, el ritual semanal de asistir a misa juntos el domingo en cierta manera tranquilizaba al compositor, porque al contemplar la intemporalidad en la que pervivían los símbolos de la cristiandad, veía imposible pensar que el bien no prevalecería en el mundo. En medio de las oraciones, o mientras escuchaba el Ave María, y mientras observaba con pura devoción una imagen de Cristo en el cruz –sus ojos eran compasivos y siempre afectuosos–, creía que el gran poder de Dios se ocuparía de los pequeños desacuerdos entre los hombres y los resolvería. (Imaginaba una gran y señorial figura sentada ante un teclado con una pluma en la mano, cambiando algunas notas en uno de los *pentagramas* de las partituras, arreglando esto y aquello y esperando con paciencia a que surgiera una melodía favorable.)

Sin embargo, aquellos eran momentos difíciles. Por todos lados había pobres e indigentes y habían arrestado y deportado a tantos amigos que la incertidumbre invadía hasta sus pensamientos más íntimos. Tan desagradable era la atmósfera para un espíritu creativo que ni tan siquiera la belleza de la ciudad podía aliviar su alma doliente. Tenía otras preocupaciones, no tanto por su madre, sino por su amigo Manny Cortez, que parecía involucrarse con más ahínco en actividades antigubernamentales. Además de en la impresión y distribución de panfletos en contra de Machado, se había introducido en el contrabando de armas desde Florida. Si en una época podía contar con Manny para que lo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

acompañara a los burdeles, ahora su amigo tenía mucho menos tiempo para esas "boberías". Desaparecía durante días de una sola vez, para asistir a reuniones secretas en otras ciudades de Cuba. Y cuando Levis y él estaban juntos, en vez de hablar de poesía o música, Cortez intentaba involucrar al compositor más profundamente en la causa del derrocamiento de Machado.

La respuesta de Levis siempre enojaba a Cortez: "Querido amigo, ¿no he hecho suficiente? ¿Qué puedo hacer sino componer música?"

Los años en los que deseaba escribir cartas en contra del gobierno o firmar peticiones y manifiestos habían quedado atrás, en lo que a Levis se refería, dado que la situación se había vuelto demasiado peligrosa, especialmente si se quería quedar en Cuba.

–No puedes continuar viviendo en sueños–le dijo Cortez– No puedes vivir con la falsa ilusión de que el mundo cambie gracias a una pieza musical.

–Manny, sabes que hago lo que puedo a mi manera. Te doy dinero ¿verdad? ¿Y a qué algunas de nuestras obras, por su naturaleza cubana, han hecho mucho por promover la causa de Cuba para los cubanos?– fue como respondió el compositor.

–Sí, pero las cosas no cambiarán solo porque cierres los ojos.

Eran tan buenos amigos que Levis y Cortez no podrían labrarse caminos diferentes; sin embargo, parecían distanciarse poco a poco, la tristeza inundaba a Levis cuando se detenía ante la puerta de madera de un burdel a las diez de la noche, tocaba y se quedaba quieto y solo afuera.

UN COMENTARIO SOBRE AQUEL "DULCE ENTRETENIMIENTO"

Aunque *Rosas Puras* hubiera sido casi una nimiedad para su compositor, cuando fue regrabada en 1931 para el mercado norteamericano por la Orquesta de Paul Whiteman, versión con letras en inglés de una tal Marion Moonlight y cantada de nuevo por Rita Valladares, en seguida arrasó en los Estados Unidos y le dio, con unos royalties de cinco centavos por copia, una buena cantidad de dinero.

Como escribiría *Variety*, "El alegre ritmo contagioso de la composición *Rosas Puras"* introduce en nuestras salas de baile un cambio bienvenido ante el foxtrot y el charleston. Esta rumba ha caído del cielo y deberíamos quitarnos el sombrero ante el compositor cubano Israel Levis, su autor".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Incluso pese a que Levis, con aspiraciones mucho más serias (y que a menudo se desesperaba ante las limitaciones de su imaginación creativa), tenía la impresión de que no era más que un dulce entretenimiento creado para Rita Valladares, *Rosas Puras* se convirtió en su carta de presentación, en la pieza que recordarían las futuras generaciones, mucho después de que las obras más serias (operetas, zarzuelas, conciertos de piano y sinfonías) fueran dejadas a un lado y olvidadas.

En el futuro, que él nunca hubiera imaginado, siempre que el director de una producción teatral o de una película, de cargada atmósfera y situada en algún lugar del Caribe, quería un tema familiar, confiaba en esa composición. El propio corpulento compositor aparecería en un corto de la RKO en 1932, filmado en un estudio de México D. F. en el que dirigía a su orquestra interpretar esa canción: grandes palmas reales de plata y una media luna relumbrante de fondo, una hermosa y bien formada cantante que apretaba contra el pecho un bouquet de rosas y cantaba con seducción *"Rosas / Rositas puras / Se venden las rosas más bellas de La Habana"*.

Aparecería en varias películas españolas (*La Bella de Madrid,* de 1932 y *Pa'La Habana me voy,* de 1933) y Fred Astaire bailó con desenfreno, dando vueltas sin cesar al ritmo de *Rosas Puras* en el corto *Loca Rumba* de la RKO en 1935.

En los años posteriores, la más cubana de las *canciones*, tan popular como un himno nacional no oficial, al igual que *"Guajira Guantanamera",* sería tocada todas las noches, por todo el mundo, en fiestas, bailes, bodas, numerosos nightclubs y cabarets, desde Buenos Aires hasta Helsinki, las catorce notas de los primeros beatíficos compases aparecerían en medio de jam sessions a las dos de la mañana, la melodía de la canción era algo que todo músico parecía conocer. Ninguna orquesta de estilo latino excluía *"Rosas Puras"* del repertorio. Era como la leche materna para los músicos, parecía ir más allá del tiempo.

Y él disfrutaría de que si se pudiesen apilar las distintas versiones de *"Rosas Puras",* se llenaría un salón. Louis Amstrong la grabó en 1932 como *"Pretty Roses"*, igual que hicieron, entre muchos otros, la Orquestra de Don Aziapu, la Tommy Dorsey Big Band, la Orquestra de Xavier Cugat. Desi Arnaz, Bing Crosby, Mel Tormé, Peggy Lee y Ella Fitzgerald, Julio Iglesias y Celia Cruz: todos ellos harían sus versiones. En el mundo del jazz, Bill Evans, entre otros intérpretes, extendería las sencillas líneas de *"Rosas Puras"* en un solo de acordes de treinta minutos; habría versiones también de Charles Parker y de John Coltrane, así como de Thelonius Monk, que utilizarían la melodía como base de sus improvisaciones informales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

CON GEORGE GERSHWIN

Incluso a George Gershwin, en una visita a La Habana en 1930, la composición le causó una profunda impresión (además de los burdeles y las mujeres de esa ciudad). Le llamaron tanto la atención los contagiosos ritmos y la jubilosa melodía de esa canción que buscó al compositor. Levis se encontró con él en el comedor del Hotel Inglaterra, en el lado oeste del Prado, ante el parque, y allí, con Manny Cortez como traductor, los dos hombres, con el común amor por la melodía, compartieron una agradable comida y charlaron sobre las diferencias formales entre el musical americano y la zarzuela cubana, de la que Levis era un maestro. Fue raro que la exquisitez de la comida fuese lo que Levis más recordaría. Pidió un pollo asado entero, con la piel bien hecha, con papas al romero y una ensalada, el tipo de comida que se servía a la gama de clientela americana que solía alojarse en el Inglaterra. El Sr. Gershwin ordenó un filet mignon, con papas fritas y cebolla, que, para desesperación de Levis, apenas tocó. ("Dígale a su amigo, el Señor Levis", le dijo a Manny, "que tengo que cuidar *mi cintura*"). Cuando Levis terminó el pollo (sólo dejó en el plato los huesos y un ligero residuo de aceite de la ensalada), no pudo evitar mirar con envidia los tiernos y suculentos bocados que permanecían desde hacía rato, sin ser tocados, bajo el tenedor y el cuchillo de Gershwin, porque, en esos momentos de pequeños deseos, le asolaba una especie de tristeza producida por las oportunidades perdidas en su vida ante el amor y, él, con la boca hecha agua, estaba medio tentado a terminarse el menú del compositor. Esa noche salieron a visitar juntos varios clubs, teatros y burdeles y al final se despidieron como amigos y Gershwin le extendió a Levis una invitación para otra cena, para la cual debería ir a Nueva York. Levis regresó a la casa de La Habana para trabajar en una zarzuela basada en *Rosas Puras* y Gershwin se fue al norte a componer su "Rapsodia Cubana", que debía mucho a la canción de Levis y algo a otras piezas de música cubana, como *Échale salsa* de Ignacio Piñeiro, que escuchó tocar con tanta fuerza por toda la ciudad.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

UNA ENTREVISTA, TÍTULADA "CON HUMILDAD, HABLA EL COMPOSITOR CUBANO" EN *HAVANA GAZETTE*, PERIÓDICO EN INGLÉS, DEL 7 DE ABRIL DE 1931

P: Señor Levis, ¿qué compositores considera inferiores a usted hoy en día?

R: Pocos

P: ¿A quiénes considera superiores?

R: A casi todos.

P: ¿A quién prefiere a Mozart o a Bach?

R: Ambos eran verdaderos artistas de inspiración divina, nacidos para la música.

P: ¿Cómo le influye el jazz norteamericano?

R: Me gustan las composiciones de Gershwin y la trompeta tocada por Louis Amstrong… Sin embargo, si escucha con atención, verá que el "jazz", que así se le llama, debe mucho a la música cubana, especialmente en lo que a los ritmos se refiere. Un día compondré mi propia pieza con estilo de jazz… Quizás organice un concierto en Nueva Orleáns…

P: ¿Le ha sorprendido el éxito de su composición *"Rosas Puras"*?

R: ¡Me sorprende todo lo que no sea un desastre!

P: Y si Brahms o Bach, de quienes es aficionado, se sentaran hoy a su lado, ¿qué les diría?

R: Les daría muchas gracias por todo el placer que han dado a los hombres…

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

EN PARÍS

(Y DESPUÉS)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

1932, LA HABANA: EL PRINCIPIO DE SU HASTÍO

Aunque Israel Levis nunca pudiese señalar ese momento en el que decidió abandonar Cuba y partir hacia Europa, había algo cierto: alrededor de las 21:30 del 11 de enero de 1932, una noche en la que Florencia, la criada, había ido a visitar a su familia y mientras el compositor había salido a jugar a las cartas con los amigos en el Bar Campana, dos hombres, bien vestidos y de "ojos feroces", como los describiría su madre, entraron en su casa de Olivares. Como Doña Concepción se mantuvo en la puerta, uno de ellos la empujó a un lado, ella cayó al suelo de la entrada y se fracturó el brazo derecho. Gritó y gritó y luego intentó atacarlos con una escoba, pero ellos se abrieron paso hacia el estudio del maestro, lugar que registraron con bastante precipitación en busca de pruebas. Del *escritorio* de Levis y del recién comprado armario negro chino en el que guardaba los trabajos en realización, sacaron papeles y cartas, hicieron trizas muchas partituras, destrozaron varias lámparas, aunque, gracias a la multitud reunida fuera (porque Doña Concepción pudo salir a la calle y pedir ayuda), se fueron rápido. Todo les llevó veinte minutos.

Esto sucedió en un momento en el que en Cuba no era, en absoluto, poco frecuente que miembros de la policía secreta, o *"porra"*, como también se le conocía, asaltaran casas a su voluntad, sin rendir cuentas; un momento en el que abogados y sindicalistas, maestros de escuela y doctores eran levantados de la cama en medio de la noche y enviados a una celda fría, húmeda y oscura en los confines del Castillo de Atarés, sin el debido proceso judicial; un momento en el que incluso alguien tan prominente como la doctora Orfelia Domínguez Navarro, líder de la Liga Feminista, podía ser sacada convaleciente en camilla de su cama y enviada a prisión durante meses, sin que se le hiciera saber su delito. Esta era la Cuba escondida bajo una montaña de postales atrevidas, de maracas decoradas con palmas reales, de puros aromáticos, bandas de rumba, trovadores, guapos cantantes y espectaculares bailarinas. La Cuba que el mundo no conocía.

Esa noche uno de los vecinos de enfrente salió hacia el Campana, en donde encontró a Levis en medio de una buena mano de póquer (tenía un par de reinas, un par de jotas y un as), y le informó de lo que había ocurrido. Y el cuerpo del compositor tembló. Le cruzó el pecho tal aprehensión que por unos momentos creyó que iba a tener un ataque al corazón. Un rápido trago de brandy le calmó los nervios y, acompañado por el compositor Luis Casas, corrió a casa, donde halló una multitud de vecinos agolpados alrededor. "¿Qué pasó aquí?", preguntó. "Lo mismo que me pasó a mí hace dos semanas", respondió un tal

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Don Álvarez, un reformista, profesor universitario de matemáticas. "Hacen lo que les da la gana y cuando les da la gana".

Israel encontró a Doña Concepción dentro sentada junto a la mesa del comedor con dos vecinas, con el rosario entre las manos, rogando a Dios para que *Él* enviara a esos hombres malos al Infierno. Cuando vio a su hijo y gritó: *"¡Nene, abrázame!"*, Levis así lo hizo. No acostumbrado a abrazar a su madre, se sorprendió al darse cuenta de que apenas pesaba, de que sus huesos eran delicados como la porcelana; su fragilidad lo alarmó (estaba tan endeble como lo estaría él años más tarde). Después ella seguiría dale que dale ("¿Qué le ha pasado a Cuba?") y le preguntaría directamente: "¿Qué has hecho?" (a lo cual respondió: "Nada, son animales, Mamá") y le repetiría una y otra vez: "¡Gracias a Dios tu padre no esta vivo para ver estas cosas!", pero a él le preocupaba sobre todo la facilidad con la que habían profanado su santuario creativo. Por primera vez en su vida, pasó la noche en la habitación de sus padres sentado en una silla sin poder, y sin querer, dormir, preocupado.

Fue una noche opuesta a la sensación de que "la vida es corta": las horas se movían tan despacio que la recordaré por los augurios densos y pesados sobre los que ya no tenía control y que me asaltaron, siempre tan tristes, desde un punto tan lejano, profundo y oscuro como el cielo por la noche sobre el que no tenía control.

Por otra parte, estaría lo sucedido con la posible puesta en escena de la zarzuela de *Rosas Puras*. Había comenzado a trabajar en ella el otoño anterior; un promotor francés llamado Jacques Auffrey había ido a La Habana y visitado a Levis en nombre de Rita Valladares con la propuesta de preparar un espectáculo en la Ópera Bouffe de París basado en este éxito tan popular. Fue una propuesta que despertó gran interés en Israel, porque, aunque ya se le había pasado por la cabeza una producción como esa (hubiera deseado orquestar *Rosas* en el Teatro Nacional con Rita como protagonista), las posibilidades de producirla en La Habana eran remotas: eran tiempos difíciles, y los teatros, bajo amenaza de multas o de clausura, se resistían a contratar sus servicios; así de efectivo era el hostigamiento del gobierno en su contra.

De hecho, por aquel entonces (1931-1932), Levis había llegado a un punto en el que su vida en la ciudad se había vuelto más difícil de lo que a él le gustaría. No era tanto la censura del gobierno, ni que el dictador de súbito cerrara periódicos durante meses, ni que los chanchullos y la avaricia florecieran en un país en el que tantos vivían en la indigencia y pobreza, ni por el control de los Estados Unidos sobre su economía, ni por la traición de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

muchos políticos a los ideales de la república, sino más bien porque gradualmente, durante la dictadura, sus colaboraciones con la élite cultural y anti-Machado de la ciudad se había convertido en causa de gran tristeza y preocupación, porque muchos de sus integrantes desaparecieron de la faz de la tierra.

Además, los encargos cayeron en picado y ya no le permitían actuar en público en La Habana. En parte fue culpa suya. Levis, pensando que en última instancia estaba por encima de la crispación política, no había tomado las circunstancias lo suficientemente en serio. La desconcertante indiferencia de un artista seguro de que su reputación profesional lo alejaría o protegería incluso en las peores situaciones lo había hecho poco cuidadoso con los comentarios que hacía en público.

Dada su alta consideración como compositor en la ciudad durante más de veinte años, Levis frecuentaba como intérprete y conferenciante invitado muchos clubs privados y sociedades, entre los que se encontraba el Club La Habana-América en Virtudes y Prado, en el cual conoció a periodistas de los Estados Unidos. Durante los años malos de Machado, en el transcurso de conversaciones con ellos, deseaba expresar una visión cuidada y equilibrada de la situación en Cuba, pero su ansiedad habitual y su afición por la bebida hacían que se fuera de la lengua demasiado a menudo. En una ocasión, en el otoño de 1932, después de retirarse con un periodista al cuarto de fumadores para tomar unos brandies y fumar unos puros, Levis se rodeó de un pequeño grupo de reporteros que no tardaron en explotar la involuntaria franqueza del compositor.

Algunos de sus comentarios, que, en octubre de 1932, acabaron en la columna de Chester Wright en un periódico de izquierdas de los Estados Unidos, el *International Labor News,* fueron los siguientes: "La tiranía de Machado ha dispersado a muchos de nuestros mejores artistas por todo el mundo. Si no he dejado el país, es porque todavía tengo fe en que, al final, la justicia prevalecerá sobre la injusticia y en que la bestia que se hace llamar nuestro presidente será derrocada". Otro apunte del que se informó en el *New York Herald Tribune* ese mismo otoño, citaba a Israel Levis: "Me entristece saber que algunos de mis compañeros cubanos han dejado el país o han muerto. Con cada violación de la libertad personal o de creación, Cuba da un paso más hacia la barbarie".

Como favor a un viejo amigo escribió un editorial en una revista del exilio, *Cuba Libre,* publicada en México en 1931, con el título "¿Cuándo florecerán las artes de nuevo en Cuba?" En una apasionada petición para que reabrieran la Universidad de La Habana y otras escuelas e instituciones culturales, Levis escribió, entre otras cosas: "Toda una

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

generación de hijos nuestros sólo está siendo educada en la violencia y el asesinato, y sin el hermoso cultivo de la dulzura de las musas y los cantos de sirenas. Ese jardín que es la juventud se marchitará bajo el paso de una dictadura indiferente a la belleza. Una cultura basada en la piedra y el cemento no perdurará jamás. Larga vida al pensamiento libre y a la libre expresión…"

Además estaban los comentarios críticos al gobierno que hacía con toda tranquilidad en el bar Campana o en los burdeles de la ciudad o sentado en el parque con un amigo, comentarios que con toda probabilidad eran escuchados. Y también lo observaban constantemente; muchos ojos lo vigilaban desde detrás de las columnas de los portales, desde detrás de los puestos del mercado, a través de un grupo de arbustos y de rosas de tallos de espinas mientras caminaba por el jardín El Crisantemo. Demasiados ojos a su alrededor, tan numerosos como las notas de una sinfonía. Por todos sitios.

LA ESCRITURA DE LA ZARZUELA

Aunque en un principio hubiese concebido la mencionada zarzuela como una forma de mantener a Rita en La Habana, su vida había seguido adelante, sin él. Viuda, con fuerza de voluntad y cierta tendencia a la gloria, Valladares comenzó una agenda de giras que la llevó por Latinoamérica y Europa. Y al mismo tiempo que mantenía la casa de La Habana, en 1931 alquiló un apartamento en París, donde intentaba continuar con sus grandes éxitos sobre los escenarios de Francia.

Con el propósito de escribir la zarzuela con París y Rita en mente, Levis convenció a su cada vez más evasivo amigo Manny Cortez para que escribiera el libretto. Cada pocas semanas se reunirían una vez, normalmente el domingo en la tarde, en casa de Levis o en la de Cortez, en Regla, a pesar de que ésta, preciosa y cerca del mar, fuera un lugar para trabajar con más distracciones, porque a los hijos de Cortez les encantaba acosar a su padre con cariños y preguntas, ya que, en esa época, a menudo Manny estaba fuera en reuniones clandestinas convocadas por toda la isla. Esos domingos, el delgadísimo y ascético Manny Cortez y *"El Gordito"* pasaban las tardes cavilando sobre el argumento y la letra, bebiendo y a menudo haciendo ver que no trabajaban bajo coacción. O, más correctamente, Manny, con sus presentimientos de condena, seguía adelante con diligencia a pesar de sus otras

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

preocupaciones, proponiendo nuevos textos cada semana, porque quería que la producción fuera un éxito para así ofrecer unos ingresos a su familia "por si me pasara algo".

Y porque, como Levis solía pensar, era un trabajo que honraba una vieja amistad.

En 1932, en medio de esta nueva colaboración, Cortez parecía haber aceptado con estoicismo cierto destino. Como José Martí, que había previsto su muerte las semanas que la precedieron (murió montando un caballo blanco en una carga contra los españoles en 1895), también Manny Cortez se había resignado ante un posible martirio por la causa de la libertad, con los ojos llenos de miedo y tristeza. Incluso había llegado a parecerse al escritor Edgar Allan Poe, con una expresión de nostalgia aprensiva y un universo de estrellas invisibles cayendo a su alrededor.

Por su parte, Levis disfrutaba mucho de las horas juntos. En compañía de Cortez, le solía abrumar el deseo de acariciar la cara de su querido amigo; de darle una palmadita en la espalda, como hacía a veces, de modo casi infantil; de apretarle el brazo para expresarle su fe en que, con el tiempo, pasarían todos los padecimientos que soportaba Manny (y todos los cubanos). Rezaba por ese hombre, no tanto por su seguridad física sino para que desapareciera la tristeza que pendía sobre él (igual que sobre todos los cubanos).

No obstante, la posibilidad de montar una producción en París suponía tal estímulo para Levis que, una noche de abril de 1932, cuando Manny Cortez y él se encontraron en el Bar Campana para discutir el libretto completo de *Rosas Puras*, al que el compositor estaba haciendo los últimos retoques musicales, se emborracharon y hablaron de la idea de irse juntos a París. "¡Piensa en cómo nos lo podemos pasar!", dijo Levis con entusiasmo. Y Manny lo consideró, con gratitud, pero le replicó: "Por supuesto, me encantaría, pero cuando hayamos atravesado este difícil periodo".

Levis recordaría la expresión de su amigo de esa noche, las contorsiones de su cara, las venas hinchadas en la cabeza, el enrojecimiento lívido que, de repente, le consumió. "Hablo del futuro de Cuba, querido amigo", le dijo a Levis, "Y sólo cuando hayamos resuelto este problema, sólo entonces seré libre, de nuevo".

–Dios mío –pensó Levis– Habla realmente en serio.

Convencido de que las convicciones de Manny lo habían llevado por muy mal camino, hasta el punto de cegarlo ante tal oportunidad y ante el valor de su amistad, Levis

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

simplemente asintió y añadió, con suavidad: "Bien, tendremos mucho tiempo por delante, Manny. Estoy seguro".

–Tú, amigo mío, eres más optimista que yo–Y luego: –*Salud.*

Y se tomaron unos tragos más y salieron del café justo antes de medianoche: Levis regresó a casa, cartera de piel en mano, mientras Manny se fue a coger la lancha para casa. Al separarse, se abrazaron, el hombre grande casi aplasta al chico. Levis durmió sin descansar y tuvo un sueño inquietante en el que un cuervo se apoyaba en un cráneo, agitaba las alas y graznaba *cras, cras* tan alto y con tanta burla que a las tres de la mañana despertó de repente, medio asustado en la oscuridad, incluso en esa habitación tan familiar. En esos mismos momentos, Manny Cortez, tras haber abandonado cierta residencia del centro de La Habana, caminaba por una calle de portales por un pasaje de columnas árabes cuando un hombre se le acercó para pedirle fuego. Y mientras Manny se registraba los bolsillos de la chaqueta en busca de fósforos (era adicto a los Lucky Strikes), un segundo hombre, salido de las sombras, se colocó detrás de él y le puso la boca corta de un revólver del calibre 38 en la nuca y disparó dos veces. Los perros empezaron a ladrar, las palomas y polluelos dejaron sus nidos. Durante semanas hubo restos de sangre del letrista en el suelo.

Manny dejó esposa y dos hijos. Levis se ocupó de que recibieran los royalties de la canción a lo largo de los años, pero nunca pudo olvidar lo apagado que había estado su amigo cuando lo visitaba en su casa aquellos días y lo especialmente tierno que era con su familia, como si ya fuera consciente de lo que le iba a suceder; siempre que debía dejarlos tenía una expresión afligida y llena de añoranza. Y también había ocasiones en las que Manny podía adivinar sus pensamientos con tal precisión que le asustaba: "No le des importancia a lo que piensan los demás, amigo mío. Vive como si nadie más importara", diría Manny.

Ese abril de 1932, tras el funeral de su amigo, decidió que ya era suficiente.

Mayo de 1932.

Mi queridísima Rita:

Me duele el alma muchísimo a causa de lo que ha sucedido aquí en Cuba. Como ya debes saber, ha muerto mi querido amigo Manny Cortez. Se cree que fue asesinado, del mismo modo que dispararon a Mella en las calles de Ciudad de México. No puedo expresar cómo me pesa esto y estoy pensando en unirme a ti en París, al menos por un tiempo, para

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

pensar y para esperar cosas mejores. Sabes que, a pesar de su seriedad, Manny escribió un libretto bastante divertido para "Rosas". Deberías decirle a Monsieur Auffrey que tengo escrita la mayoría de la partitura, aunque ahora mismo no puedo evitar estar triste hasta lo más profundo de mi corazón. Por cierto, creo que te gustará…

También he decidido aceptar varios compromisos en Latinoamérica y Europa con una orquesta que he reunido aquí en La Habana. Ya he recibido varias ofertas y, antes de ir a París, trabajaré en México. ¿Puedes creer que alguien quiera sacarme en una película? Y también tengo ofertas para hacer una gira por España… No tengo muchas ganas de ir, porque soy una criatura perezosa, de costumbres, así que, asentado en mis hábitos, la sola idea de todos esos cambios me asusta, pero ¿qué más puedo hacer, Chiquita? Últimamente ni tan siquiera he podido dormir bien. Estoy convencido de que mi propia vida podría estar en peligro, y aunque no me importa en absoluto, pienso en mi madre, que ya ha padecido suficiente dolor en la vida.

Así que me la llevaré a Santiago para que esté con Fernando. Allí estará mejor, en vez de encerrarse en esta casa con nuestra criada, Florencia, a la que seguramente atormentaría. Y en vez de viajar conmigo por Europa: ya es muy mayor y con sus propias costumbres. De verdad que no la dejaría sola sin nadie de la familia que la cuidase.

Además, dados mis avanzados cuarenta y dos años, creo que es hora de ver de nuevo algo más de mundo. Una santera ha confirmado mis sentimientos y he rezado muchas horas en la iglesia pidiendo orientación.

En cualquier caso, me iré a París pronto…

Adieu por ahora, Chiquita.

Tu siervo,

"Gordito"

LLEVÓ A SU MADRE A SANTIAGO, JUNIO DE 1932

No le fue fácil convencer a su madre, Doña Concepción, de que lo acertado sería dejar la casa de Olivares. Estaba muy afligida ante esa posibilidad ("¿No he vivido aquí los últimos cincuenta años?") y, sin embargo, aunque su mente a menudo viviese en otro mundo, era lo suficientemente sensata como para darse cuenta de que aquellos eran tiempos difíciles. No había olvidado el incidente de los dos hombres, ni pasaba por alto que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

su hijo estaba profundamente afectado, quizás asustado, por la muerte de Manny Cortez. Muchas noches la despertaron los gritos en sueños de su hijo o lo veía, cuando se levantaba a las cuatro de la mañana para usar el *inodoro*, dar vueltas preocupado, sin descanso por el estudio, suspirando como si le costara respirar. Así que, a pesar de que en un principio le había dicho a su hijo: "No, yo voy a morir en esta casa, sola, si tiene que ser así", era tal la monumental solemnidad de Levis aquellos días que incluso ella, pese a los recuerdos y los vínculos que tenía con esa casa, no pudo rebatir la lógica: "Será lo mejor para todos", aseguró él. Y se sorprendió cuando su hijo, se sentó con ella y añadió: "Mamá, sabe que usted es mi mundo, pero he llegado a un punto en el que tengo que dejarle por un tiempo. ¿Lo entiende?"

Bajó la mirada al rosario enredado en su mano y asintió en voz baja: "Sí".

–Y comprenda que esto no será para siempre. Un día volveremos a estar juntos–ella lo miró furtivamente como pensando *"¿En el cielo?"* –Vendré a verla a menudo, independientemente de mis viajes. ¿Entendido? –Siguió– Y usted sabe que Fernando y su esposa, Gloria, están muy felices de que vaya a vivir con ellos.

–Sí– respondió ella y a continuación– Pero, mi'jo, tú sabes que te quiero mucho.

–Sí, mamá.

–Voy a estar triste, nene.

–Sí, mamá, yo también.

En cuanto llegaron a este acuerdo, pasaron varios días preparando la partida a Santiago. Se llenaron dos grandes camionetas con su ropa y pertenencias favoritas; y, aunque se planease como un cambio temporal de quizás unos pocos años, porque Levis no podía imaginarse vivir mucho tiempo lejos de La Habana, ni la madre ni el hijo compositor hubieran podido saber que nunca volverían a dormir bajo el mismo techo, como solían hacer, ni que esa época de sus vidas había acabado.

El tren desde La Habana tardó diez horas en llegar a Santiago y poco después su madre, Doña Concepción, se convirtió en una figura a veces tranquila, a veces tiránica en el hogar del Doctor Fernando Levis, mientras que su hijo Israel, el compositor de *"Rosas Puras"*, comenzó a experimentar los aires sorprendentemente vigorizantes que proporcionaban ciertas libertades.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Un barco a México a través del Golfo, un barco de México a Europa, a Marsella, o a Vigo o a Nueva York, clarines de trompetas, el sol centellea sobre el horizonte rojo…, un hombre inmenso apoyado en la barandilla silba una melodía, compone mentalmente, busca sirenas y las maravillas escondidas en esta vida.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

LOS TOURS Y TODO ESO, 1932-1934

Tardaría un año en presidir en París la producción de la zarzuela *Rosas Puras*. En el transcurso de esos meses, entre mediados de 1932 y de 1933, reunió una formidable orquesta de músicos cubanos a la que llamó Orquestra Melodía de La Habana y con la que viajó a lo largo y ancho de Europa y América como pianista de un repertorio clásico y como director de la mencionada orquesta, que tocaba jazz ("la música de la época") y *danzones* y rumbas cubanas ("la música de sus pasiones"). Cuanto más amplio fuera el programa, mejor, porque quería que el trabajo lo absorbiera.

Algunos meses lo encontrarían en Europa, otros lo tendrían de vuelta en las Américas. En estos traslados se desplazó a los Estados Unidos. En un viaje a Manhattan a principios de 1933, a invitación de George Gershwin, actuó en solitario en el Carnegie Hall, entre grandes aclamaciones; apareció en un programa de radio de la NBC *(Noche de los Clásicos)* y participó en un acto benéfico en el Hotel Plaza a favor de la Sociedad neoyorquina en favor de los invidentes, en el que dirigió una orquesta de músicos elegidos al vuelo, algunos de los cuales habían tocado al lado de Rita Valladares. Daba largos paseos por el centro de Manhattan; la magnitud de la ciudad, con imponentes rascacielos, le provocaba una especie de vértigo. Y aunque le encantaba la diversidad de su gente y la sensación de que el mundo había manado a través de su puerto, prefería la quietud de Europa. Incluso pese a que en Nueva York se podía hacer mucho dinero, como le habían contado muchos (Rita Valladares, su amigo Don Aziapu, al que gustaba mucho *"Rosas Puras",* George Gershwin), la locura y la bastante ruidosa vida de esa ciudad eran demasiado frenéticas para su gusto.

Por otra parte, encontró que Nueva York podía ser razonablemente agradable: una noche, durante su estancia en esa ciudad en la que había vivido José Martí, asistió a una gran cena ofrecida por Gershwin, ese compositor alto y misteriosamente guapo, en su ático de lujo de Riverside Drive, durante la cual Levis pasó la noche bebiendo cocktails y observando las grandes vistas sobre el río, centelleante en la oscuridad (la cabeza le bullía desordenada por el inglés). El anfitrión se puso al piano y entretuvo a los invitados durante horas. El propio Levis se sentó a interpretar algunas de sus piezas "cubanas" más personales y significativas, los asistentes aplaudieron y el compositor norteamericano brindó por su compañero cubano: "¡Por una larga amistad!"

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Una noche agradable, por supuesto, y un brindis sano, porque ambos se dirigían a un futuro indefinible. Gershwin no sabía nada de la enfermedad que se llevaría su vida en cuatro escasos años, ni Levis sabía lo que le aguardaba en Europa.

En estos rigurosos tours, no particularmente rentables, porque el compositor de "*Rosas Puras*" pagaba bien a sus músicos, Levis y su orquesta tenían tantos compromisos como canciones. Tras haber reunido en la Orquesta Melodía de La Habana a músicos de formación clásica lo suficientemente versátiles como para tocar cualquier estilo, viajaba con la camioneta llena de éxitos, muchos de los cuales eran composiciones de Levis que modernizaba de vez en cuando según cambiaran sus propios gustos. Le gustaba la música de Duke Ellington, mucho, por lo que incluía algunas de sus composiciones en los espectáculos; pero, usaba sobre todo voces de jazz en los arreglos de canciones cubanas o suavizaba el jazz con alguna melodía cubana. Uno de los elementos del show era una versión del "St. Louis Blues", que a Levis gustaba por su sencillez y en el que introducía partes de *Rosas Puras*, presentándolo como una sección rítmica de fuertes claves.

Levis, siempre reservado en privado, aprendió a desempeñar el papel de un director de orquesta seguro de sí mismo y sonriente, sereno y distante en el escenario. No era guapo ni dado a las coreografías, pero se las arreglaba para dar unos pasos de baile, para en algunos momentos levantar los brazos teatralmente e inclinarse con gracia ante los aplausos. Solía aparecer con un pulcro abrigo y frac, un chaleco de seda y pajarita plateada, con una elegante figura que minimizaba ante los músicos ("Es un disfraz").

Y su público parecía encantado por la que se podría describir como una presencia en esencia enternecedora y, por consiguiente, reconfortante.

Durante esos meses, actuaba tan a menudo que los detalles concretos de las giras y los individuos con los que se encontró se convertirían en una bruma de nombres y lugares; ya que no sentía particular afición por la vida en la carretera, en esos días y teniendo en cuenta todas sus nostalgias (Cuba, Rita, los difuntos y Dios), le dio con más ímpetu a ese gran borrador de la mente: el trago, en forma de brandy, whisky y vino.

ESPAÑA

A finales de 1932 y principios de 1933, bastante antes de la Guerra Civil (1936-39), solía viajar a España y sus provincias para actuar con su orquesta en las ciudades de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Madrid, Barcelona, Sevilla y San Sebastián. Parecía que todos los españoles querían escuchar su propia versión de *"Rosas Puras"*. La canción era tan popular que las entradas para sus apariciones siempre se agotaban. Recibido con una adulación muy especial en España, lo agasajaban en banquetes, incluso lo invitaron a actuar en el gran salón de baile de El Escorial. En Madrid conoció al compositor ciego Joaquín Rodrigo y pensó que era increíble; en Cuba había conocido al pianista y director de orquesta ciego Frank Emilio Flynn y se maravilló por cómo esos hombres podían moverse triunfantes por la vida en semejantes condiciones. Hizo varias grabaciones en Madrid para la compañía Gramófono, entre ellas *"Rumba de Babilonia"*, *"Pensamiento cubano"* y su propia versión instrumental de *"Rosas Puras"*, que se vendió bien a pesar de que varias orquestas y cantantes ya habían grabado en España unas dos docenas de versiones. Tantas eran las reencarnaciones de la canción que podía haber vivido solo de los royalties españoles.

Y las zarzuelas que había compuesto a lo largo de los años en La Habana fueron también muy populares en España, donde sus únicos rivales en popularidad, en términos de composición, eran sus compañeros cubanos Eliseo Grenet y Ernesto Lecuona. *Los Amores de Beatriz, La Bella Negra* y *La Reina Isabel* de Levis eran reestrenadas con frecuencia y su música, alabada por sus cualidades líricas y picarescas. Eran la variante cubana de una ópera ligera con diálogos hablados para enlazar las arias, muy influidas por los grandes compositores italianos de bel canto. Vivía en una nube de buena reputación y cumplidos, porque en escena se le agolpaban sentimientos de devoción, en esas giras saboreaba los placeres de su vida: llevar de vez en cuando una mujer a la habitación del hotel, dos o tres comidas en el transcurso de una sola noche, tomar brandy Carlos V hasta primeras horas de la mañana. Solía beber hasta que los adoquines de las estrechas calles españolas lo llevaban como si caminara sobre las aguas; los edificios de balcones de hierro forjado brillaban a la luz de la luna con tanta protección que se creía inmortal e inmune al dolor.

Concertista y director de su propia orquesta, también viajó a Inglaterra, Italia, Portugal y Austria: tenía abiertas las puertas de Europa. Disfrutaba tanto de los viajes por el viejo continente que solía componer pequeñas piezas clásicas para celebrar esos lugares. De ahí que en Italia escribiera *"Un Giardino Romano"*, *"L'Aria Napolitana"*, *"Una camminata nel Foro.* Y, un poema sinfónico en honor de Respighi que sencillamente tituló *Sicilia*. Actuó con la orquesta en una radio italiana, dio conciertos en Turín y Milán, fue a La Scala, como pianista apareció en la Academia de Santa Cecilia en Roma y conoció a Mussolini en el Palacio de Venecia en 1933 durante una recepción en la que se tocaron, uno después del

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

otro, el himno cubano *"La Bayanesa"* y el himno fascista *"La Giovinezza"*. (El comentario entre líneas que Levis había hecho a un periodista de *La Tribuna* de que Italia "ahora parece más bonita y mejor gobernada de lo que recordaba" había agradado a Mussolini, quien daba la causalidad, incluía *"Rosas Puras"* entre sus canciones favoritas de aquella época).

Fui recibido en audiencia por el Papa. Por supuesto, fue algo organizado por el gobierno, una audiencia privada en la Capilla Paulina, que se encuentra subiendo a la derecha las escaleras del Palacio Vaticano; y aunque el Papa Pío XI parecía un hombre severo, se comportó conmigo con mucha amabilidad. Me firmó dos Biblias, una para mí, lógicamente, y otra para mi madre. Estaba impaciente por dársela...

En el norte, su orquesta y él visitaron las ciudades de Estocolmo y Goteborg y encantaron a los mojigatos suecos con la misma música, escandalosa y llena de lirismo, que llegarían a amar. (Dos de sus músicos acabaron casados con suecas). Estuvieron en Viena; austera y elegante lo emocionaba siempre. Y en ciudades que no le importaban: no le gustaron ni Berlín ni Munich, pese a su encanto. Durante la visita a Alemania, a principios de la primavera de 1933, pocos meses después del nombramiento de Hitler como canciller del Reich en Hindenburg, paseaba con algunos de sus músicos por una calle de Munich cerca del Teatro Odeon tras una actuación cuando se cruzaron con un grupo de unos doce jóvenes alemanes vestidos a juego de uniforme gris casi militar. Estaban atacando a dos hombres a la salida de un restaurante. Los gritos de *"Juden!"* dejaron perplejos a los cubanos, que intentaron interceder. Un violinista, Rogelio Díaz, y un trompetista, Vicente de León, y Levis cruzaron la calle mientras los atacantes, gritando y maldiciendo en alemán, daban puñetazos y patadas a los hombres en el suelo. Los músicos también fueron agredidos; Levis, que jamás había puesto sus gentiles manos encima de otro hombre con violencia, se vio pegando sin freno a los asaltantes. Y de repente se quedó estupefacto al descubrir que podía dejar a un hombre inconsciente con facilidad. Esto sucedió cuando, al intentar levantar del suelo a uno de los asediantes, con el codo golpeó sin darse cuenta en la sien de un joven alemán desgarbado, que justo arremetía contra él para pararlo. Ese fue su mayor éxito. Aunque el grupo se dispersó pronto: el dueño del restaurante llamó a la policía. Rogelio Díaz se hizo un esguince en la muñeca derecha y De León se rompió una

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

costilla. A Levis, sujetado por dos de los atacantes, le habían golpeado tan fuerte en el estómago que se dobló para vomitar.

Más tarde, una vez cogieron un taxi para regresar al hotel, Levis preguntó a sus músicos: "¿De verdad que dejamos Cuba para esto?"

Además estaban las manifestaciones de "Alemania para los alemanes" en plazas iluminadas con hogueras, las agitadas multitudes, los manifestantes y los libros ardiendo. Un ambiente que consternó en gran manera a Levis.

Por otro lado, estuvo aquella noche en el Frankfurt Holf en Frankfurt en la que Levis había estado tan tenso, tan agitado y deprimido y tan lleno de añoranza de Cuba (la Cuba que tanto había idealizado en la música) que convenció al portero para que le enviara una mujer a la habitación. Levis no hablaba mucho alemán, pero no era necesario, porque ella sabía algunas palabras en inglés, como él. Y en esa lengua se comunicaron. Seguramente era una prostituta bastante experimentada, de maneras serias, con un rostro nórdico despejado y bonito, pelo rubio y un cuerpo monumental. Todo en ella, desde la colocación de la mandíbula y de la boca, hasta el grosor de las caderas, hasta las descomunales proporciones de los pechos, hasta el peso de las extremidades y la densidad de los huesos la convertían en la mujer más grande, si no la más gorda, que Levis había visto nunca desnuda. Medía unos seis pies de alto y tenía unas manos de campesino de largos dedos y grandes nudillos que podían ser las de un hombre. Sin embargo, a pesar de su propia inmensidad o de la variedad de sus experiencias (suponía que sobre todo con hombres de negocios con bombín que comerciaban en esa ciudad industrial), ella todavía no había encontrado una "físicalidad" tan bien desarrollada como la del compositor.

Coqueta y recatada, incluso asustada por montarlo al principio, porque eso era lo que él, con tendencia a la pereza, prefirió esa noche, una vez que Levis se había introducido en el recoveco de su enorme cuerpo, ella procedió con un calor volcánico y con el peso de su linda carne y la gran fuerza de los muslos a excitar tanto a Levis que sus ya amplias proporciones sexuales aumentaron más, como el crescendo de una sinfonía, y ella comenzó a gritar como si fuera a romperse. Y entonces, él la calmó.

– *Por favor, fräulein,* más despacio– le pidió él.

Le impresionó tanto su caballerosidad y preocupación que la satisfacción de ese hombre, en el marco de un mundo sin piedad, se convirtió en su misión. Esta mujer se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

quedó en la habitación con el compositor, bebiendo y copulando con él hasta que las campanas de la iglesia comenzaron a doblar y comenzaron a escuchar por el canelón el jolgorio de los barrenderos en la calle (había sido sábado). Era este uno de los pocos buenos recuerdos que guardaría de la estancia en Alemania.

Junio de 1933

Mi queridísima Rita:

¿Qué puedo decir de Austria y Alemania? Son sitios en los que la gente y sus actitudes hacia la vida parecen muy diferentes a las nuestras. Están completamente enamorados de la disciplina. Todo está limpio, por supuesto, de una manera que los barrenderos de La Habana nunca podrían imaginar; los baños están impecables y a menudo me pregunto si no se podría comer en el suelo de algunos de los sitios que he visitado. Solo he visto cosas fuera de su sitio en los jardines, porque la gente los frecuenta para relajarse y comportarse con tal abandono, cantando, contando chistes a voces y haciendo mucho ruido que llegas a preguntarte si ese comportamiento es una cuestión de clase o educación o simplemente la otra cara de la moneda, porque mucha de esa gente, especialmente la relacionada con las instituciones culturales y parecidos, tiene la urbanidad que uno esperaría de hombres de alta educación y buena cuna.

Es difícil de explicar, pero los alemanes parecen volátiles y paradójicos, al tiempo que civilizados y bárbaros. No puedo decir que disfruto tocando en sus salas de concierto. Incluso a pesar de que han tendido a recibir mi música calurosamente, siempre me siento un poco asustado cuando miro y veo al público vestido de uniforme y con expresiones que me parecen, mi Chiquita, tan frías que solo las puedo identificar con las peores intenciones. Llevan brazaletes rojos con una cruz en un círculo blanco llamada svástica, y, Dios mío, aunque parece una afectación inofensiva, me siento bastante incómodo con solo estar cerca de hombres que la portan. Supongo que me recuerdan a nuestra corrupta policía de La Habana. No puedo explicarte lo feliz que me hace dejar este país…

Estas palabras las escribo tarde en la noche, solo son unas líneas para que sepas que el "Gordito" piensa en ti. Si quieres responderme, la semana próxima estaré en Londres en el Hotel Claridge y volveré a París bastante pronto.

Con besitos,

I. L.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

EL ENCANTO DE PARÍS. PRIMAVERA DE 1933

Por supuesto la Orquesta Melodía de La Habana llegó a tocar en París, alguna que otra vez lideró el cartel de Le Gran Duc y el Bricktop's en Montmartre, pero Levis también fue a París para dedicarse a la producción de *Rosas Puras* en la Ópera Bouffe, y para estar cerca de Rita Valladares.

Cuando se reencontraron, hacía casi un año que no la veía. Instalado en una suite de Le Grand Hôtel gracias a Auffrey, el promotor francés, Levis había esperado a Rita en el gran hall una tarde lluviosa, caminando de un lado a otro preocupado (*porque llevaba una hora de retraso)*, mirando por encima del continuo desfile de huéspedes y botones y camareros que se aglomeraban sobre los pisos de mármol florentino y ascendían por las alfombradas escaleras de estilo segundo imperio y bajo la luz de grandes arañas (*un hotel fino y muy remilgado)*, vigilando las altas y arqueadas entradas en busca de Rita, su *Chiquita*, su "ruiseñora". Había planeado una noche fuera juntos y ya se había hecho la firme idea de que la soledad y sus muchas y frecuentes dudas sobre la vida se alejarían cuando venciese su torpeza y timidez y le confesase sus sentimientos más profundos. Ensayaba lo que le podría decir: *"Rita, nos conocemos desde hace mucho tiempo y aunque, como sabes, siempre nos hemos comportado de determinada manera, ha pasado demasiado tiempo y tantas incertidumbres han perturbado nuestras vidas que sería maravilloso para los dos que nos dedicásemos ya a nuestro mutuo amor…" No. "Rita, como sabes, siempre te he tenido mucho cariño y me he dedicado a ti y, aunque sé que me ves como a un hermano mayor, hay algo que tengo que decirte respecto a los sentimientos de mi corazón y es que siempre podrás contar conmigo, incluso aunque no sea el hombre más apasionado o romántico…" No. "Rita, he llegado a una coyuntura en mi vida en la que he empezado a sentir un vacío que ni tan siquiera la música puede llenar y esa es la razón por la cual…" ¡No! "…Mi queridísima Rita, cuando te miro no sólo me lleno de admiración hacia tus dones y talentos, sino que creo de verdad en ti y en mí, unidos en una empresa de mutuo amor…" No…*

Estaba observando a una pareja: una chica a la moda con un tocado de seda y su bastante señorial y bien peinado marido, quien tenía uno ojos azules muy bonitos, cuando abandonó esa pequeña secuencia mental de frases y pensó en que si fuera una pieza musical, todas las notas sonarían igual. Comenzó a menospreciar no sólo su falta de finura romántica, sino también su incapacidad para encontrar las palabras precisas que expresaran adecuadamente sus sentimientos más profundos y, francamente, siguió con tanta atención los movimientos del guapo hombre por el hall que no se dio cuenta del *tac-tac-tac* de los

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

tacones de Rita. Con un vestido de terciopelo y un sombrero de plumas, Rita apareció casi de repente detrás de él, le dio una palmada en la espalda y le dijo, riendo: "Ay, Don Israel, ¿No me reconoce?"

Aunque estuviera feliz de verla, se apoderó de él una gran melancolía, porque al instante se dio cuenta de que hubiera preferido la adoración de Rita desde una distancia segura. Nada había cambiado en él en el último año, la timidez lo siguió incluso hasta allí, hasta la ciudad del amor, París.

En la época en la que Levis llegó a París, los franceses se habían vuelto unos fanáticos de todo lo "tropical". La música de Heitor Villa-Lobos, los murales y pinturas de Diego Rivera, Clemente Orozco y Wilfredo Lam, las esencias de los misteriosos poderes de lo africano, de lo salvaje, de lo primitivo. Y esta pasión se extendía a la afición por las orquestas y cantantes de Cuba, que, junto con los músicos de jazz norteamericanos, se habían hecho con la noche de la ciudad.

Allí ya vivían muchos cubanos, no sólo Rita Valladares, que había ido para trabajar en un circuito de clubs y teatros (y para cantar en la producción teatral de Levis), sino también muchos otros: los exiliados y los de espíritu libre. Un flujo de cubanos se había trasladado a París para estudiar o para escapar de la situación política de Cuba o para hacer algún dinero o de vacaciones; luego se quedaron y por aquel entonces hacía tiempo que habían encontrado su sitio.

Uno de los primeros cubanos en establecerse allí, en 1927, había sido el pianista Óscar Cello, que abrió su propio club, "La Cueva" en Montmartre; y en 1928 los rumberos Julio Ricardo y Carmita Ortiz habían comenzado a poner en escena varias representaciones en el Palace Boulevards Music Hall. Grupos como el Sexteto Habanero y los Lecuona Cuban Boys tocaban en París, Montecarlo y la Costa Azul con regularidad y viejos amigos como los músicos Ignacio Piniero, Agustín Gutiérrez, Panchito Chevrolet, Bienvenido León y Armando Oréfiche, entre muchos otros, estaban actuando en clubs franceses y empezando a grabar en compañías francesas.

Israel había llegado a un París que, musicalmente hablando, tenía dos almas. Estaba el París del frenético jazz negro norteamericano, de Dixieland y el blues, de clubs llenos de humo que presentaban a músicos que seguían fielmente las melodías de Fats Waller, Duke Ellington y Louis Armstrong. Era el París del gran guitarrista gitano Django Rheinhart que,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

emulando el comunicativo y audaz estilo americano, hacía versiones europeizadas del blues y del jazz clandestino. Y, por otra parte, estaba la música salvajemente bella y erótica de los "clubs tropicales", a los que la gente acudía a bailar la rumba y la conga y a mirar como mujeres apenas vestidas con blusas transparentes y bragas de seda bailaban sugestivamente el shimmy en un escenario lleno de palmas reales falsas. Era el París en el que incluso los peores músicos cubanos ganaban un buen salario y subían al escenario con espléndidas camisas de guaracheros, con mangas de volantes y campanas incrustadas y con pantalones de lentejuelas ceñidos; trajes diseñados por los modistos más de moda y más selectos, como el famoso Zenelle del Casino de París. Estos músicos tocaban melodías y ritmos que los parisinos (y la mayoría de Europa) no habían oído nunca. Interpretaban una música que embelesaba la imaginación y hacía fluir los fluidos sexuales; una música cuyos ritmos bailables y melodías pegadizas hacían emanar las desenfrenadas energías de la juventud y las oscuras pasiones del amor. En ese París composiciones como "*Siboney*" de Lecuona, "*Conga dans la nuit*" de Grenet y *"Flor de Yumurí"* de Anckermann formaban parte del repertorio de muchas bandas. No importaba la frecuencia con la que se interpretaban estas canciones: los parisinos siempre clamaban por más.

En París, Levis comenzó a vestir capa y un gran sombrero de fieltro con una pluma en el ala. Conoció a muchos cubanos homosexuales, que parecían estar por todos lados, y se deleitaba con el ambiente libre de persecuciones de la ciudad. Le asombraba que estos hombres, afeminados, pudiesen ir a cualquier sitio sin la censura que hubieran encontrado en La Habana. Se sentía extrañamente cómodo a su alrededor y disfrutaba de su compañía y de la libertad que transmitían sus maneras y comportamientos.

El hecho de que se quedara allí la década siguiente, mucho después de la caída de Machado en agosto de 1933, en parte tenía que ver con los encantos del ambiente artístico y la elegancia de la ciudad. Sus jardines, sus íntimas proporciones y el esplendor arquitectónico hacían del París de los años 30 un lugar más cultural y placentero que La Habana y, aunque Levis hubiera disfrutado mucho de algunas ciudades españolas como Sevilla y Barcelona, la atmósfera de París parecía más libre de las restricciones sociales y de los diferentes fascismos que, por lo menos en aquella época, aparecían en España y en otros lugares de Europa (cuando viajaba a Alemania con su orquesta nunca llevaba a los músicos negros). Y mientras que los españoles eran los que más enamorados estaban de sus zarzuelas, a los parisinos les encantaban más los pasos de baile que generaba su música. Y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

amaba su entusiasmo por la música cubana y la vida entre ellos como un famoso de segunda fila.

Fue en París donde dio un recital en la Sala Gaveu para Maurice Ravel y José Iturbi y en la Sala Pleyel interpretó algunas de sus composiciones con Igor Stravinsky. Se hizo amigo de Ravel, Stravinsky, Nadia Boulanger y, de pasada, de artistas populares como Noël Coward, Maurice Chevalier y Charles Chaplin. Conoció a Picasso, que hizo un bosquejo suyo a lápiz, a un viejo amigo de Lorca, Salvador Dalí, *un ave rara*. Incluso Jack Johnson, antiguo campeón del mundo de pesos pesados y que en esos días dirigía una banda de jazz, le pidió una vez a Levis que fuese su director musical.

Y allá donde miraba había príncipes y princesas, condes, vizcondes y duques, y, entre ellos, muchos impostores.

CON RITA EN PARÍS. A FINALES DE 1933

Dedicado a los trabajos de producción de *Rosas Puras*, veía a Rita a menudo.

Quedaban para tomar unos tragos en el hall del Grand Hôtel y para pasear por las calles de París como felices turistas, como si estuviera en un sueño, navegando por las callejuelas laberínticas de algunos barrios, como Montparnesse, que le encantaba. En París, casi tan popular como Josephine Baker, con quien actuaba a veces, Rita era reconocida por la calle a menudo: los franceses la paraban por si, por casualidad, pudiese considerar sus atenciones.

–Ay, Don Israel, eres un cambio reconfortante entre todos esos franceses guapos y frívolos– le decía ella.

En su compañía, él saboreaba la buena comida, la cuisine internacional de los restaurantes, acababa con las delicias de la ciudad. Se sentaban en el Café La Sirena, en el Boulevard Saint-Michel del Quartier Latin, mirando gente pasar, mucha alta costura, "le chic" y la elegancia de la gente, en especial de las mujeres.

Daban largos paseos por la rue de Seine, cruzaban el Pont des Arts, Levis comía salchichas en el boulevard de Sébastopol. Frecuentaban el barrio judío de Marais y hacían picnics en el parque Montsouris. Pasaban tranquilamente por la Plaza de la Concordia. Asistían juntos al ballet y a la ópera y visitaban las librerías de la rue de Verneuil. Comían papas fritas en el Faubourg du Saint-Denis, vagaban como fantasmas en la niebla entre los

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

sauces de los parques de la ciudad, iban al Louvre, deambulaban ocasionalmente por el Jardin du Luxemburg, escuchaban los molinillos de los órganos en la rue Danton. París era hermoso, hasta en los días de lluvia.

De vez en cuando, cogíamos el tren hacia Niza, hacia el Cabo de Antibes y hacíamos un picnic de vino y queso junto al mar, en campos verdes en los que zumbaban abejas caprichosas, borrachas de miel.

Recordaría esos lugares, no por su nombre, sino por la luz y el optimismo constantes que sentía en el corazón en compañía de Rita, incluso aunque otros al verlos pudieran haber tenido dudas sobre su relación. Caminaba a su lado y asentía a cada palabra suya. Ella tenía un aspecto joven y vital; él, paternal y protector. Si alguna vez quiso decirle que quizás era el momento de que un hombre como él se tomara en serio el matrimonio y su futuro personal, nunca lo hizo. Nunca hablaron de amor, a pesar de estar en un ambiente que llevaba a las parejas a la oscuridad de debajo de los puentes del Sena para agitadas copulaciones; sus gritos de placer crecían en la noche.

Las conversaciones versaban más bien sobre compromisos musicales, una cena en tal y cual lugar, la horrible comida del café Gigoló.

Los días melancólicos y fríos yo pensaría en Manny Cortez y entraría en largos períodos de silencio; en esos momentos, la existencia de la muerte en absoluto parecía consecuencia de una vida injusta e indignante.

Cuando Rita, tierna para con él, colocaba la mano de Levis entre sus ágiles guantes blancos de piel, él no podía evitar tener que controlarse. Era culpa suya, o "de la naturaleza", porque con todas las buenas intenciones de Levis, había algo tan innato reprimido en su interior que, aunque decidiera confesar sus verdaderos sentimientos, no hubiera podido decir una palabra, como si le hubieran silenciado las cuerdas vocales, como las de la *jutía*, el perro silencioso de Cuba.

SU VIDA SECRETA

Como recordaría lo gracioso era que en compañía de Rita se comportaba como un señor bastante piadoso: "Tus hijos y tú no dejen de ir a misa los domingos, porque aunque la gente se burle de la religión, tú y yo sabemos que es bueno que Dios esté en la vida de uno".

–Por supuesto, Don Israel.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

–Y no olvides llamarme si no puedes llevar a los chicos a misa y pasaré por tu casa a recogerlos.

Normalmente dejaban de acompañarse mucho antes de medianoche. Rita se iba con prisa para casa, siempre preocupada por sus hijos, y Levis, libre, aprovechaba las ofertas más decadentes de la ciudad. Las noches sin ella encontraban a Levis en algunos de los muchos clubs de estilo cubano (el cabaret Lido, La Cueva, el Palermo, el Bar Melody), escuchando a otras bandas cubanas o tocando él mismo. Tarde en la noche, exploraba los oscuros recovecos de París. Iba a fumaderos de opio, clubs de sexo, shows de teatro pornográficos y casas de juego, en las que mujeres desnudas trabajaban de croupiers, no muy diferentes a las más subidas de tono de la querida Habana. Iba a locales nocturnos de paredes rosas y luces naranjas en los que se pulverizaban vapores de rosas y en los que las mujeres, con vestidos apretados de lamé, sombreros de casquete con plumas de avestruz y ojos como los de Theda Bara, tenían la costumbre de humedecer la parte de atrás de sus orejas con perfume y gotas de seductoras esencias de sus vaginas. Y en ocasiones se asombraba totalmente ante la belleza de algunos hombres, como el actor y aficionado a la música Ramón Novarro, un famoso mexicano que interpretó a Ben-Hur en una película de Hollywood. (Por supuesto, aparentaba no sentir nada en absoluto). Veía muchas cosas raras. En un establecimiento en el que se seguía un estricto protocolo en el vestir (por favor, solo atuendo de noche), Levis entró en una habitación lujosamente tapizada, con las paredes vacías excepto por unas ruedas de madera a las que los hombres se encadenaban de pies y manos; una mujer o un hombre realizarían sexo oral al individuo encadenado y, luego, cuando el hombre atado se acercaba al momento del clímax, la mujer hacía girar la rueda, como si fuera la ruleta de un casino; *de verdad, lo más extraño que he visto.* Fue a un salón en el que a medianoche empezaba un desfile de quince jóvenes bastante guapas que entraban en la sala de baile de un antiguo palacio con sólo una sencilla piedra semipreciosa en el ombligo. Visitaba establecimientos en los que las mujeres vestían como hombres y los hombres se pintaban los labios y se cubrían la cara de maquillaje blanco. Y en esos lugares a menudo se enfrentaba a la inevitable pregunta, hecha por algún hombre que se había dado cuenta de su juvenil interés ("estricta curiosidad" era el pensamiento de Levis) por los hombres: "¿Buscas compañía?"

–No, gracias– respondería con educación.

A menudo sus sentimientos de independencia lo ponían eufórico.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Para su gusto prefería lugares más tradicionales para satisfacerse, como el burdel "Uno y Dos". También practicaba la piedad: asistía a misa todos los domingos, siempre con devoción, en la Catedral de Notre Dame.

MAYO DE 1934. PARÍS, ANTES DEL ESTRENO DE *ROSAS PURAS*

También Rita, aparentemente, tenía una "vida secreta".

Una tarde, pocos meses antes del estreno de *Rosas Puras* en el Palace, sentados en un café ante una botella de vino, Rita anunció: "Hay algo que tengo que decirle, querido amigo".

–Sí.

–¿Recuerdas que una vez me preguntaste si la primera vez que estuve en París, en 1928, había "alguien" en mi vida?

–Sí.

–Bueno, entonces no había nadie, pero ahora sí lo hay. Se llama José Murillo. Es español, un buen tenor y alguien que ha atraído mi atención.

–Ya, entiendo.

–Le he pedido que se una hoy a nosotros, para que puedas conocerlo– Continuó con alegría– ¡Es un hombre maravilloso!

Levis parecía un poco deprimido, se hundió en el asiento, acabó el vino rápido, luego le chasqueó los dedos al camarero para pedir otra botella.

–Me alegra oírlo, Rita.

–Te va a gustar. *Es muy simpático.* –Siguió– Ojalá pudiera cantar el papel de Rodolfo en *Rosas*…

– ¿Eh?

Y en un momento, como salido de una escena de zarzuela, se les acercó un hombre alto y de atractiva mirada, un tipo impecablemente vestido con un traje de tres piezas y tan contenido y correcto que no tenía ni un punto ni un pelo fuera de su sitio. El cabello le brillaba a la luz del sol; de expresión muy intensa, podía haber sido sobrino del altivo campeón de ajedrez cubano J. R. Capablanca o del guapo George Gershwin. Levis, por supuesto un caballero, se levantó para saludarlo y, una vez hechas las presentaciones, al compositor le gustó bastante la respuesta del hombre. Cuando Levis dijo: "Es un placer

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

conocerlo", José Murillo contestó con énfasis: "No, el placer es mío. Es un honor conocer a un compositor tan extraordinario".

Y resultó ser un tipo afable, bastante agradable, atento con Rita y casualmente tan guapo que las mujeres lo miraban dos veces al pasar.

–Debería ir a Cuba algún día– le dijo Levis.

–Lo estamos planeando.

Estudiaba voz en París, conocía algunas composiciones de Levis, había oído *"Rosas Puras"* tantas veces que, allí sentados, silbaba la melodía sin darse cuenta. Y a menudo miraba a los ojos de Rita con la intensidad de alguien que la conoce en la intimidad.

El compositor llamó de nuevo al camarero.

Luego Rita anunció: "Ahora que somos todos amigos, podemos salir juntos". Agarrada al brazo de Murillo, abrazándolo como si fuera un regalo del cielo, sonrió feliz: "Mis hijos adoran a José", le contó al compositor.

Después, cuando lo dejaron solo, Levis se quedó en el café bebiendo vino hasta el oscurecer y luego entendió que era un buen momento para pasar a un buen brandy Napoleón, porque al beber ese licor algo creaba la falsa pero tranquilizadora impresión de que había pasado más tiempo del real; unas pocas horas del menguante día se convertían por momentos en continentes, tan grandes que podían haber pasado semanas e incluso meses. Lo último que recordó de esa noche fue que devoró un faisán asado con papas fritas en un bistro cerca de la Bastilla, que luego se sentó en un banco de metal junto a las verjas del Pont des Arts y que soñó despierto mientras observaba cómo se reflejaba la luz de las farolas en el río, que temblaba como sus pensamientos.

Entonces una melodía se introdujo en mi mente, algo sin rumbo que parecía salir de un lugar profundo y oscuro de notas menores inspiradas por Cuba; quizás eran mis recuerdos del mar y del rastro de las estrellas, de las largas distancias que había recorrido, una pieza musical meditada y tocada con suavidad en un piano, una de las más cautivadoras secuencias de notas que se me habían ocurrido en mucho tiempo… aunque por la mañana no la recordara.

Sin embargo, sí recordaría haber visitado de madrugada un burdel en el que las mujeres se vestían como monjas carmelitas, una habitación iluminada con velas votivas azules, un escapulario sacado por encima de un sombrero alado, una buena hermana que desabrochaba un cinturón de tela, botones arrancados de la parte de delante del hábito, la tela blanca que se rompe y los pechos más suculentos y ágiles del mundo, ante sus ojos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ROSAS PURAS, JUNIO DE 1934

Por supuesto, en París el gran éxito le llegó con el estreno del espectáculo basado en *Rosas Puras*, cuyo libretto había escrito Manny Cortez, ahora muerto como muchos otros y deambulando por la otra vida, pensaba Levis algunas veces, por habitaciones embrujadas como las de los poemas de E. A. Poe; sarcófagos y bloques mortuorios se extendían sin fin por un mundo de lugares oscuros. En París en junio de 1934, un año y dos meses después del asesinato de Manny, la obra se inauguró bajo las sombras de esa muerte sin sentido y mientras se avecinaba el fascismo europeo.

Rosas Puras tenía dos actos y una trama sencilla: alrededor de 1925, Esmeralda, una pobre vendedora de flores de La Habana, vende un bouquet de rosas a Rodolfo, un hombre guapo de la alta sociedad, el prototipo del Habana Yacht Club en busca de amor; sin embargo, las mujeres que él quiere conseguir son superficiales y egoístas y se acostumbra a buscar los consejos amorosos de Esmeralda. Entre ellos crece una fuerte atracción. Él se enamora de ella, pero ella procede de una familia tan pobre que él no puede considerar en serio sus sentimientos. Con el tiempo, entre escenas en una pista de tenis y en un baile celebrado en el gran salón de la casa de unos ricos industriales, Rodolfo comienza a darse cuenta de que debe buscar una mujer más sencilla y cariñosa, como Esmeralda. No obstante, para entonces ya ha anunciado su compromiso con una tal Olga y él, hombre de honor (si bien no de buen juicio), decide darle la noticia a Esmeralda. Le dice que no volverá a comprarle rosas, pero cuando se miran a los ojos, se dan cuenta de que están enamorados. Mientras parten, cantan sobre la crueldad de la vida, por no haberse conocido en un mejor momento.

El segundo acto comienza en el salón de una mansión en el que comunican a Rodolfo y a su reciente esposa su verdadera situación financiera: Rodolfo se entera de que las inversiones familiares han ido mal y de que la familia ha perdido su riqueza; cuando se lo revela a su esposa, ella, incrédula, le acusa de recurrir a artimañas y de decepcionarla. Mientras, Esmeralda se encuentra con una santera y le pregunta si en su futuro aparecerá el amor y averigua que "su verdadero amor regresará a ella". Rodolfo, desesperado por recuperar la fortuna de la familia, conoce a un hombre que vende el mapa de un tesoro; lo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

compra con el último dinero que le queda, pero su esposa, alma codiciosa y desconfiada, se lo roba y parte en barco hacia una isla en la costa de Cuba, sin embargo entra en una tormenta y se ahoga con la tripulación.

Pobre, pero libre, "consciente de las tonterías cometidas", Rodolfo regresa al puesto de la vendedora de flores, le cuenta a Esmeralda la historia y le confiesa que se cegó al verdadero amor. Justo cuando se une a Esmeralda en la venta de flores, un abogado de la familia le informa de que ha recuperado sus pertenencias. Entonces le propone matrimonio y ella acepta. Envueltos por una celebración de carnaval y bajo una lluvia de flores, cantan su mutuo amor y las promesas del futuro.

El programa del espectáculo fue el siguiente:

Rosas Puras

Zarzuela comique en deux actes

Oeuvre original de Israel Levis et Manuel Cortez

Donnée en première au Théâtre Opéra Bouffe à Paris, le 17 juin 1934.

LISTE DE PERSONNAGES

Rita Valladares	"Esmeralda, vendeuse de fleurs"
José Murillo	"Rodolfo Montez, un célibataire riche"
Mercedes Blanca	"La fiancée méchante, Olga"
	"La autre financée"
Matilde Rossy	"La Sorcière"
	La Dame Montez

Grande Orchestre et Choer sous la direction de Maestro Israel Levis

Acte Premier

1. Ouverture
2. "*Rosas Puras*": Rita Valladares et Choer
3. *"Canción de soltero":* José Murillo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

4. *"Dúo de Esmeralda y Rodolfo: El destino"* Acte 1 (1 part): Rita Valladares et José Murillo
5. *"¿Qué es una flor, qué es una mujer?":* Rita Valladares
6. *"Dúo de Rodolfo y Olga: La vida buena":* José Murillo et Mercedes Blanca
7. *"Rumba de La Habana":* Rita Valladares et Choer.
8. *"Canción de un baile":* Choer

Acte Deux

1. *"Canción de amargas revelaciones":* Rita Valladares
2. *"Dúo de una pareja desencantada":* José Murillo et Mercedes Blanca
3. *"Besos y deseos"*: Rita Valladares
4. *"Lamento de un hombre abandonado":* José Murillo
5. *"La Bruja graciosa":* Matilde Rossy avec Rita Valladares
6. *"Baile de la tormenta"*
7. *"Rumba de funerales y fiestas":* José Murillo
8. *"Tenemos un amor precioso":* Rita Valladares et José Murillo
9. *"Canción de matrimonio":* Choer
10. *"Rosas Puras"*(reprise)*:* Rita Valladares et Choer (finale)

El espectáculo fue un éxito. Levis, a la cabeza de la orquesta, salió a saludar al público después de que bajara el telón; su figura era imponente con un frac fácil de ver incluso desde los asientos más lejanos. *Le Monde* y otros periódicos de París elogiaron la gran representación. Fue tan popular que se mantendría en cartel durante casi dos años, la mayor parte del tiempo con Rita como protagonista, con las localidades constantemente agotadas.

Como los primeros meses dirigió la mayoría de las representaciones, Levis sufrió estoicamente en las escenas de amor más íntimas entre Rita y Murillo; el corazón del compositor se encogía durante los prolongados besos finales del tercer acto: sabía que la pasión representada sobre el escenario se hacía realidad en la habitación del apartamento de Rita de la Rive Gauche, porque Murillo se había ido a vivir con ella. Y cuando Levis y ella salían de paseo por la ciudad, normalmente los domingos en la tarde, ella había empezado, con la tímida emoción de una adolescente, a hablar de la posibilidad de casarse con Murillo y de empezar quizás una nueva vida en Madrid o de regresar a La Habana.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Sin capacidad para cambiar nada, Levis solo podía desearle lo mejor. En cierto modo, la amaba tanto que no le importaba quedarse a un lado.

Como si yo alguna vez hubiera hecho algo diferente.

LOS VIAJES A CUBA Y A OTROS LUGARES, 1934-1936

Siempre estaba ocupado. Aunque tras el exitoso estreno de *Rosas Puras* había decidido que París fuera su base en Europa, pasados unos meses dejó sus deberes como director de orquesta, comenzó a inquietarse y salió de gira de nuevo. A finales de 1934 fue a México, con parada en La Habana, para actuar con Augustín Lara. En Buenos Aires, se presentó en el Hotel Miramar con Carlos Gardel, cuyos famosos tangos influenciaron y a la vez fueron resultado de la música que salía de Cuba desde hacía años (el tango descendía de la habanera). Regresó a Europa, escribió partituras para películas en España; de regreso a París, comenzó a componer música para otra pieza teatral, *Les Follies Cubaines.*

Tenía muchos amigos y tantos conocidos que casi no podía estar en contacto con todos. Enviaba postales para la correspondencia ocasional y, como tenía cierta habilidad para hacer caricaturas de sí mismo, siempre dibujaba una bajo la firma: un caballero de cabeza grande, con gafas y de expresión divertida.

De hecho, Rita y él disfrutaban mucho del intercambio de cartas, las cuales nunca mencionaban haber perdido la oportunidad de amarse. Entre las innumerables habilidades de Rita (aparte de ser capaz de hacer girar la cabeza de los hombres siempre que entraba en una habitación, aparte de cantar y bailar tan bien que a menudo hacía mover los pies de las multitudes) dibujaba a acuarela un poco, una pasión adquirida en los días del conservatorio de La Habana. Le dio a Levis sus dibujos, que guardaba como un tesoro. En otra vida, podía haber sido pintora o una artista callejera en La Habana, o en París, por lo agradables y detalladas que eran sus obras, igual que su voz.

Guardaba todo lo relacionado con Rita: los carteles y anuncios de los espectáculos en los que ellos habían participado; copias de las partituras de *Rosas Puras* en las que aparecía dentro de una corona de rosas con un vestido de seda y un turbante de plumas; pequeñas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

fotografías de ambos, tomadas aquí y allá, en La Habana y en París, colocadas sobre las mesas de la suite, solo para poder pensar en ella.

LEVIS Y LAS POSIBILIDADES DEL AMOR

No estaba tan mal a causa de las pequeñas decepciones con Rita como para cerrarse al resto. Más bien era como un alumno de la escuela de hombres que acepta, mejor o peor, su solitaria existencia y que algunas veces se aventura a salir. Su amor, o llámese "fuerte compulsión" hacia Rita, era la excepción que confirmaba su comportamiento normal, porque la mayoría de las mujeres, aunque lo agradasen con suaves maneras, no podían ni empezar a sacarlo de su camino.

Los hombres, de hecho, seguían interesándole, aunque esa fuera una línea que nunca cruzaría.

Algunas veces pensaba en tener hijos, especialmente al acercarse a los cincuenta.

Había momentos, cuando se introducía en las profundidades psicológicas de su alma y visionaba los vastos archivos de talento que perduraban en su cabeza, cuando el hecho de no tener hijos era como perder algo dado por Dios, y se preguntaba si de algún modo le había fallado a Él.

Y, aún más, religiosamente pensando, también llegaba a la conclusión de que, de haberse convertido en sacerdote (en monje compositor, por ejemplo, si bien en uno al que le encantasen las comodidades), no hubiera cuestionado sus soledades. Sin embargo, había ocasiones en las que veía a los hijos de Rita y sentía pena por no tener los suyos. Incluso cuando observaba a niños mimados parisinos atormentar a sus madres en los jardines, había una parte de él que seguía deseándolos, casi los envidiaba, porque aunque a veces fueran malos, entendía que si hubiera tenido que educar a uno lo habría hecho al estilo cubano, con autoridad, cariño y temor de Dios.

Por otra parte, ¿por qué preocuparse?

Por supuesto, estaba abierto a conocer, a tener posibles affairs amorosos. Esos años en París asistió a tantas fiestas organizadas por amigos cubanos que no dejaba de conocer gente. Durante los espectáculos siempre había jóvenes actrices, bailarinas y cantantes, a menudo de familias muy pobres, que se habrían puesto a su disposición si él así lo hubiera querido. Sin embargo, éticamente hablando, igual que se había comportado siempre con

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

buenas maneras para con las mujeres en La Habana, ahora tampoco podía aprovecharse indecorosamente. Algunas veces le atraía demasiado la inocencia y frescura de la juventud de una joven cantante, una actriz o bailarina de un espectáculo en busca de sus consejos. En esa situación rara vez se desviaba del buen juicio y la rectitud moral, ya que no quería formar parte de un mundo perverso que seguro destruiría los espíritus más puros. De ahí que, como en La Habana, intentase ayudar a las jóvenes aspirantes con clases o recomendaciones y trabajos. Incluso cuando le dolía ver como otros hombres las manipulaban, se guardaba los recelos para sí, porque no le importaba nada que se violara la santidad de sus energías mentales.

En cuanto a salir con mujeres, solía estar muy ocupado para esa "tontería" y una parte de él no podía imaginar cerrar la puerta completamente a su devoción por Rita, la inalcanzable, la que le completaba.

En cambio, prefería las damas "profesionales", a algunas de las cuales tomaba como queridas; es decir, las tardes de los domingos, alguna mujer visitaría su suite y se irían a la cama y luego saldrían a algún sitio juntos, a menudo a clubs (le gustaban L'Aigon en los Campos Eliseos, Maxim's, Club Paradise), donde trataba a esas mujeres con gentileza absoluta; a menudo también les hacía regalos como collares de perlas, perfumes o dinero. Al vivir en el Grand Hôtel, formaba parte de esa fraternidad de caballeros, normalmente mayores, distinguidos y bastante ricos (por aquellos lares había mucha realeza desterrada) con los que se encontraba en el hall y los ascensores, hombres de pelo plateado con fracs, bigotes como Bismark y perilla de profesor universitario, sentados con sus damas y hablando en un tono suave, ajenos a las posibles críticas o a ser descubiertos.

Un par de veces alquiló un pequeño piso o atelier para que se quedaran y en donde, al final de la tarde, las visitaba cuando le apetecía tras acabar de componer los acordes de las composiciones. No había espacio para las emociones más allá de los caprichos temporales y de la admiración por sus encantos. Tímido como para revelar las amplias proporciones de su cuerpo (o a causa de sus pensamientos íntimos), sin embargo, vivía a la espera del júbilo que a menudo aparecía en los ojos de una mujer cuando, en el trance de la excitación sexual, su sexo alcanzaba toda su majestuosidad.

No quería nada más, sólo admiración suficiente como para alimentar su mente creadora, ¿y por qué no hacerlo con quien quisiera?

En términos de actos sexuales, el compositor era bastante conservador, aunque durante los años en París desarrollase cierta fascinación por la parte de atrás de esas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

señoritas. Mientras yacían boca abajo en la cama, se acercaba por detrás y se colocaba entre los muslos gorditos y encontraba la confluencia de una raja carmesí o malva y una corona de oscuro vello púbico rizado, junto a unas nalgas redondas y bien formadas, con tanta sincera alegría que a veces besaría, lamería o se reprimiría en ese pozo de calor y maravillosas esencias femeninas de una sola vez durante horas. Era lo suficientemente abierto de miras como para acomodarse a determinados caprichos. Aunque consideraba superfluo y antihigiénico el sexo caudal, en ocasiones accedía simplemente porque se lo pedían las mujeres (aunque no podía comprender cómo ellas parecían disfrutar tanto). Sólo se ofendía si una mujer en medio de un orgasmo gritaba "¡Oh Dios, Oh Dios!" o hacía alguna alusión religiosa, ya que en esos momentos sentía que se violaba alguna norma sagrada y, de repente, avergonzado por la situación, perdía el interés carnal.

No pensaba mucho en esas mujeres, nunca se detenía en la posibilidad de juntarse con una mujer como parte de una *pareja*. Siempre era buena compañía para sus amigos, y si las decentes y bastante bien alimentadas damas que conocía suponían alguna amenaza en potencia para su estilo de vida por el más ligero indicio de devoción, él desaparecería, se escondería durante semanas, no las llamaba ni buscaba.

No obstante sí le asustaba ser objeto de la mirada aguda, inquisitiva de algunos jóvenes altaneros con los que se encontraba por el vestíbulo del Grand Hôtel. *Era como si conocieran una parte muy escondida de mis pensamientos.*

FOTOGRAFÍAS

Las fotografías de Levis de este periodo, aparte de los retratos turísticos habituales del compositor de pie con un abrigo ante escenarios como la Torre Eiffel o el Arco del Triunfo, solían retratarlo sentado tras un piano. Pese a su tamaño, con el refinamiento de unas manos bastante delicadas y de largos dedos y con la plácida concentración de la expresión y con la forma en que la luz jugaba con su complexión hermosa, daba la impresión de ser un hombre bastante alejado de las preocupaciones de la carne.

Es cierto que uno no se lo imaginaría en un burdel, sujetando el pelo de una ramera mientras ella le practicaba sus artes; ni nadie se lo imaginaría pensando siquiera en el acto de amor oral con un hombre. Incluso cuando se embelesaba en privado con la fantasía de "mostrar" su espectacular miembro a otro hombre, mantenía que siempre desempeñaría el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

papel masculino. Cuando estos pensamientos le hacían perder la concentración, los justificaba como resultado del demasiado trabajo, de las demasiadas horas a solas.

Los placeres en París y las solicitudes de trabajos eran tantos que la estancia temporal en la ciudad de la luz se prolongó cada vez más. Allí descubrió una segunda vida como concertista, interpretando en auditorios y teatros por Europa, como director y compositor sinfónico, como presentador de sus propias zarzuelas y comedias líricas.

En los últimos días de 1947, el compositor a menudo deseaba haber sido más decidido en su vida, por supuesto, en los asuntos de amor. Como solía decir a su asistente, Antonio: "Cuando llegue el día en el que una punzada de deseo te golpeé el corazón de verdad, hazle caso, porque no sabes si volverá otra vez".

El joven estaba limpiando un par de zapatos y se quedó perplejo ante el comentario del compositor, porque desde su joven punto de vista, Levis había tenido una vida completa. Por eso, la tristeza del hombre mayor le emocionaba y su silencio de días en cierto modo era desconcertante. Levis se miraba al espejo durante largos ratos y, a veces, se ponía de pie ante el piano en su estudio como si fuera a sentarse de un momento a otro para intentar componer de nuevo. Sin embargo, como mucho, tocaría de pie con una mano una escala o una frase de Bach. Cómo pasaba esos días era un tremendo misterio para Antonio, que se preguntaba si en el futuro la vejez le traería la misma desesperación y, con ella, los lentos movimientos, las expresiones de dolor y las miradas melancólicas.

Por el día al compositor le gustaba sentarse a pensar entre las flores a la sombra de una ancha palma real en el patio de atrás. Por la noche, observaba las estrellas con la intensidad de alguien que lee un libro. Y a veces se quedaba de pie ante el viejo botiquín de su padre, al final del hall; era un mueble alto de roble lleno de porcelana y tarros de cristal, cada uno con etiquetas escritas a lápiz. Seguro que sabía que tomar para el dolor de cabeza. Seguro que debería haber sabido que tomar para acabar con su vida, si hubiera querido.

(Oh, por un poco de biclorato de mercurio, había pensado a veces).

–Maestro Levis ¿Le traigo algo de beber?

–¡No!, ¡déjame, chico!

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

EL ÉXITO. PARÍS, 1936-1937

Su vida profesional prosperaba. En París escribió la muy querida *Cinq Melodies,* una *pastorale,* una *serenata.* Y con un letrista francés tuvo un segundo gran éxito tras *Rosas Puras* con un musical llamado *C'est Moi*, que dirigió a lo largo de 1936 y 1937. Ser más conocido y venerado en Europa que en Cuba lo atraía bastante; llegar a conocer y tratar a algunos de los mejores compositores le había dado la impresión de que él también estaba en un primer nivel. Componía constantemente y consideraba París como un socorro para su alma. Cuando no viajaba por Europa, como pianista o director de su orquesta, se quedaba en la suite del hotel para trabajar. Allá donde fuera, incluso cuando interpretaba a Bartok o Bach o Debussy o sus composiciones más serias, llegaba una parte del programa en la que tenía que dar al público un poco de sus obras más famosas, porque había realizado una versión para concierto de aquella canción, cuya melodía flotaba por muchos crescendos y trémolos temblorosos.

Casi nadie, ni tan siquiera Rita Valladares, sabía que tenía una voz bastante buena para cantar y que, quizás, podía haberlo hecho profesionalmente, quizás, mi voz, como mis sentimientos interiores, quedaba entre Dios y yo.

En esa época, Levis había comenzado a darse cuenta de lo popular que se había hecho la canción: en cualquier lugar de Europa, si encendía la radio, seguro que la oía. Solía ser la versión de Rita, aunque había más. En París Josephine Baker la interpretaba con frecuencia: *« J'ai deux amours, mon pays et Paris »*, junto con canciones famosas de Piaf y Chevalier.

Por aquel entonces ya había escuchado muchas veces cómo el éxito de *Rosas Puras* abría el mundo a la música cubana. Para ser exactos, antes ya había habido cierto interés por melodías pegadizas como *"Tú"* y *"Mamá Inés"*, convertidas en clásicos populares; el amplio renombre de su composición era tal que incluso la interpretaban los músicos de las terrazas de bares de ciudades como la hermosa Dusseldorf.

–Maestro Levis, nos lo ha cambiado todo– solían decirle sus compañeros cubanos, palabras que aceptaba con humildad y agradecimiento.

En 1936 montones de bailarinas *mulatas* de largas y lindas piernas llegaban procedentes de Cuba a Europa, a Francia, a Italia, a Alemania y con ellas, cantantes y muchas orquestas. La música estaba por todos lados y, gracias a ella, aumentaba su fama. (Incluso parecía ser que su música gustaba a los nazis. Según el amigo de Levis, Ernesto

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Lecuona, que solía tocar en Berlín con su orquesta –los Lecuona Band Boys–, se decía que el propio Adolf Hitler, señor del Tercer Reich y cuyo actor favorito era Gary Cooper, había asistido de incógnito a varias de sus actuaciones; como Lecuona interpretaba su propia versión de *Rosas Puras,* se podría decir, para posterior desconcierto de Levis, que a Hitler le sonara, y posiblemente le gustara, esa encantadora canción.) Sentado él en algún club de París, lo presentaban y aplaudían con tanta frecuencia, que llegaba a esperarlo y se sentía un poco decepcionado si por algún motivo no lo reconocían. En ocasiones, estrellas del cine como Johny Weismuller, Gary Cooper y Marlene Dietrich captaban más atención y, aunque no le importara a veces, acabó por desarrollar la enfermedad que acompaña a la fama, incluso a la de un compositor: el deseo de ser observado.

Una noche en el Club Eve, dio la casualidad de que en la mesa contigua vio a un hombre que le resultaba bastante familiar, de rostro curtido y solemne, que bebía un martini tras otro y del que, en opinión de Levis, emanaba cierto aire de expectación. En cuanto se dio cuenta de la identidad del hombre, Levis se lo hizo saber al camarero y en seguida el director de orquesta anunció su nombre desde el escenario: "Damas y caballeros, entre el público, sentado ante mí, en la segunda mesa, tenemos nada más y nada menos que al distinguido cómico Buster Keaton".

Colorado hasta las orejas, Keaton se puso en pie y saludó con una reverencia. Poco después, Levis comenzó a conversar con él. Keaton hablaba algo de francés y Levis ya dominaba bastante ese idioma y sabía suficiente inglés como para intercambiar algunas frases. Levis le preguntó a Keaton si conocía a Stan Laurel y Oliver Hardy, los cómicos que interpretaban a *"El Gordo y El Flaco"* en Hollywood, actores que le encantaban por su íntima amistad y maneras infantiles (por vivir en un mundo en el que un hombre podía compartir cama con otro con impunidad, como hacían ellos, que dormían juntos con largas camisas de dormir y gorros en pico). Keaton respondió que sí y le hizo saber que a veces jugaba al golf con el "gordo", que eran bastante agradables y reservados por naturaleza, lo cual agradó a Levis.

Pasar un rato, aunque breve, con un actor cuyas películas habían entretenido mucho a Levis en La Habana no era más que uno de sus muchos encuentros con famosos. Gary Cooper, recordaría, era un caballero. El escritor Hemingway era un poco grandilocuente, pero generoso a la hora de invitar a tragos a la gente, lo que le gustaba. Sin embargo, de lo que más disfrutaba era de la compañía de los músicos, compañeros cubanos a muchos de los cuales había oído o conocido allá en La Habana y a los que había vuelto a encontrar en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

fiestas y clubs en aquella ciudad. Con el tiempo, le había tomado gusto a observar a las chicas de los coros, de diáfanos vestidos, de exagerados y oscuros pechos. Siempre un caballero, se contenía para no perseguirlas, aunque, una vez, en el backstage de la Opéra Bouffe (así parecía recordar) después de una fiesta, se permitió los placeres de un amor rápido y superficial, sentado en una silla con una joven bailarina llamada Mireya, o Mariela (no lo recordaba). Parece ser que ella se había convencido a sí misma de que seducir al corpulento compositor serviría de gran ayuda para poder trabajar en París. Tras encontrárselo en el teatro, y después de unos momentos de conversación, lo condujo por un pasillo oscuro a un lugar privado, en el que comenzó a acariciarlo por encima de los pantalones. Lo que más le sobresaltó a Levis fue la absoluta liquidez de su pubis, porque en su acto de seducción, se abrió el vestido y colocó los dedos del compositor en el húmedo surco en el centro de sus panties de seda rococós. ¿Cómo podía haberse apartado de eso?

Esa era la ventaja de la ilusión que provocaba la fama.

Y SIN EMBARGO, SIEMPRE GIRABA LA CABEZA HACIA LOS HOMBRES

En el fondo de su cabeza, durante esas copulaciones indecorosas e impulsivas y a lo largo de los días, pasados sobre todo trabajando en la suite del Grand Hôtel, y mientras paseaba por los boulevards de la ciudad, a veces se preguntaba por (luego las comprobaba por sí mismo) su ocasional atracción por los hombres. En su mayoría, lo atraían los típicos hombres guapos, no por la atracción de la carne sino más bien por una apreciación artística de lo bello. Sí era cierto que se había puesto nervioso ante el guapo italiano Beniamino Gigli, allá en La Habana, que había experimentado momentos de cierto afecto hacia amigos como Manny Cortez; en general, a la hora de plantearse la mecánica de esos encaprichamientos momentáneos, se inventaba la teoría de que las sensaciones físicas que un hombre puede sentir por otro eran en cierto modo formas de narcisismo sexual y las desechó, por vanidosas.

Entonces ¿por qué tenía esos sueños recurrentes con cisnes de largos cuellos, en los que acariciaba sus sedosas plumas, la curvatura y la longitud de la gutural ijada, que me daban placer?; ¿o aquellos en los que yo mismo hacía una felación de mi apéndice, hecho de mármol y tan largo como el lazo de un cowboy?

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Y aunque muchos días se quedaba embelesado conscientemente en presencia de hombres proclives a abrazar a otros hombres y a menudo le impresionaba la tranquilidad de sus rostros, su felicidad, porque estos hombres parecían saber quiénes y qué eran.

Las especulaciones a veces lo seguían hasta la iglesia, en donde reflexionaba sobre la naturaleza sexual de Cristo y de los santos. Aunque las imágenes de los personajes sagrados, con mantos y capas de piedra y mármol y madera, no eran sino las representaciones idealizadas de lo que pudieron o no haber sido. Levis, en medio de la oración, a veces se imaginaba aquellos cuerpos y a veces se había sobresaltado ante su percepción de Cristo como hombre: por la mañana Jesús que se levanta de una estera sobre un suelo duro con una erección nocturna; Jesucristo que ansía agua y comida; Jesús, un hombre de verdad, que se agacha para aliviarse; Jesucristo al que pica una avispa o al que sencillamente le duele la cabeza. ¿Por qué cuando contemplaba la triste y trascendente cara de ese hombre, sentía enojo hacia Dios? ¿Cómo podía alguien creer de verdad que Dios –fuera lo que fuera– profanase tanto la perfección espiritual, el misterio de lo divino adquiriendo el aspecto de un hombre? ¿No sería eso una degradación? ¿Y no sabría Él ya todo sobre el "hombre", hasta los pensamientos más profundos, como los de Levis, mientras se preguntaba cómo habría sido estar en la presencia de ese hombre, Cristo, y deseaba que lo abrazara y por qué eso era pecado?

Esos raros pensamientos le venían en París, la ciudad del amor.

CARTAS DESDE CUBA

Animal de costumbres, el compositor se había adaptado a la vida en el Grand Hôtel. Ordenaba la comida a la cocina y lo atendía un solemne mozo llamado Pierre, disfrutaba de estos servicios, ya que así disponía de más tiempo para componer. Estaba tan centrado en la rutina artística que los fuertes lazos con Cuba y con su casa en La Habana se hicieron cada vez más esporádicos; la propia Cuba e incluso el amor por Rita Valladares entraron en una fase de vagas añoranzas y nostalgias.

Dos veces al mes recibía una carta de su hermano que, en general, transmitía noticias buenas o normales.

–Sé que estás acostumbrado a tus cosas –escribía Fernando– y muy ocupado, pero no olvides que aquí tienes una familia que te echa mucho de menos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Y él echaba de menos a su familia, echaba de menos a Cuba. De hecho, eran innumerables las mañanas en las que se levantaba y los borrosos ojos y el resacoso cerebro confundían el interior de la suite en París con su habitación de La Habana. Su tristeza era grande cuando su cabeza se llenaba de los más hermosos recuerdos de los pequeños placeres de la vida que había dejado atrás. Gracias a Dios tenía otros amigos cubanos en la ciudad, como Rita, con quienes se lo podía pasar bien. Sin embargo, podría haber regresado a Cuba y a la casa de La Habana si no fuera por los tristes sueños que tenía de vez en cuando, en los que visionaba el cadáver de su querido amigo Manny Cortez tirado en una calle de La Habana con dos balas en la cabeza, quien, como un personaje sacado de una historia de Edgar Allan Poe, regresaría de la muerte y se quejaría con dolor a Levis de que "fuese la vida en esta maldita isla lo que me hizo esto"; Levis se despertaría con el corazón latiendo tan rápido que necesitaría un buen trago para tranquilizarse. Y había veces en las que soñaba haber regresado a La Habana y que, allá donde fuera de paseo, por los callejones o por los muelles de la ciudad, veía a un hombre o a una mujer que le provocaban una gran urgencia erótica; el compositor oprimía la pelvis con movimientos potentes y largos empujes contra el colchón, esas fantasías de amores posibles e ilícitos lo destrozaban; posponía la excitación, cuando se daba cuenta de que en esos mismos sueños su querida madre, Doña Concepción, aparecía en algún sitio cerca, acechando y siempre preparada para gritarle: "¿Qué estás haciendo contigo mismo, mi'jo? ¿No tienes vergüenza?"

No obstante, no es que Israel Levis nunca hubiera regresado a Cuba durante esos años. Había vuelto a La Habana una semana de diciembre de 1934, unos cinco meses después de que su zarzuela *Rosas Puras* se hubiera estrenado triunfalmente en París y quince meses después de que una violenta huelga general en agosto de 1933 provocara la caída de Machado. (Levis y varios amigos cubanos estaban en un cine de París tomando tragos de brandy cuando apareció en pantalla un noticiero Pathé sobre los disturbios en las ciudades cubanas de La Habana y Santiago; Levis y sus amigos se conmovieron profundamente ante las secuencias de insurrectos que saqueaban e incendiaban las casas de los ricos, atacaban los edificios del gobierno, incluso saquearon el Palacio Presidencial: apilaron los muebles en la calle y les prendieron fuego y se enfrentaban, sangrando, contra el ejército en lo que se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

llamaría la "Revolución de 1933". Y cuando después supieron que Machado había volado hacia Miami, muchos de los cubanos que vivían en París tomaron las calles y los cafés de la ciudad para celebrarlo). En esta visita a La Habana, Israel Levis participó en un concierto con buena acogida en honor de la música de Ignacio Cervantes en el Teatro Nacional; el estrecho programa ni tan siquiera le dejó tiempo para hacer una pequeña visita a Santiago: un descuido que ofendió e hizo daño profundamente a su madre.

En ese breve viaje a La Habana bebió demasiado. Aparte de castigarse a sí mismo por no haber visitado a su familia y por los raros sentimientos que le asaltaban cuando estaba solo en su casa de Olivares, le afligía que algunas cosas de la vida en esa ciudad no hubiesen mejorado en absoluto desde su partida en 1932, incluso con Machado depuesto. Durante los paseos por La Habana, se entristecía por lo que veía alrededor, como si su amigo Manny Cortez (*querido Manny)* hubiera muerto por nada: niños con el vientre hinchado, desnudos, por las alcantarillas; vagabundos que suplicaban dinero o comida en todas las esquinas; indigentes tirados en los bancos de los parques y en portales oscuros; demasiados enfermos y mendigos que erraban sin futuro por ciertos barrios, bien podrían estar caminando por las calles de la Calcuta de la lepra. Y había algo más: aunque se había acabado el despótico mandato de Machado (el hombre, con sífilis, loco y bastante rico, vivía exiliado en Miami), en algunos lugares de La Habana quedaban deprimentes pruebas de su gobierno militar y policial, una perseverante atmósfera de corrupción y un nuevo gobierno fundado sobre un golpe militar.

También regresó a La Habana en 1936 y 1938 para ocuparse de algunos asuntos, para visitar a su querida familia en Santiago y, sobre todo, para asegurarle a su madre que no se había olvidado de ella. Desde su primera partida a Europa –una separación que su madre nunca hubiera imaginado ("Ay, mi buen hijo puede ser un poco raro pero sé que nunca me dejará")–, Levis había escrito a Doña Concepción cada semana para informarle de cada uno de sus movimientos. De vez en cuando, él, un alma generosa, le enviaba regalos, paquetes de accesorios de moda, sombreros y bufandas de seda, perfumes y elaboradas cajas de música. Y del mismo modo que se sentía eufórico por haber escapado a una vida diferente, también había días en los que ver a una señora mayor caminando despacio, quizás con dolor, por la calle, lo llenaba de sentimientos de preocupación por la salud y bienestar de su madre, tanto que corría hacia el hotel, por miedo a que le esperasen malas noticias sobre ella, transmitidas desde Cuba por cable.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Ella, por su parte, escribía a su hijo para recordarle que encendía velas por él cada día, que rezaba a Dios por su salud y creatividad y que, a pesar de la compañía de Fernando y su familia, a veces lloraba hasta quedarse dormida, de tanto que lo echaba de menos.

–Aquí estoy feliz, mi'jo–solían decirme sus cartas– Pero tú nunca has entendido cuánto te quiero, si no, no me hubieras dejado.

Reencontrados en Santiago durante unas semanas, Israel y su madre reanudaron su antigua vida juntos, los paseos, las películas y la misa, los abrazos de Levis la apretaban, intentando infundirle su amor, incluso pese a que ella, a menudo irascible y de mal humor, seguía siendo incapaz de perdonarle haberla dejado.

Durante esas visitas a su ciudad de nacimiento, Levis no podía evitar pensar en que La Habana, el "París del Caribe", parecía muy formal y normal comparada con la gran ciudad de Francia. Por aquel entonces ya había empezado a preferir el ambiente abiertamente libertino de París a las más conservadoras maneras de La Habana. Tras disfrutar de la música, la comida y las mujeres de la Ciudad de la Luz, había llegado a la conclusión en una carta a su amigo Ernesto Lecuona de que "*Aunque echo de menos mucho La Habana, esto no está tan mal*". Acostumbrado a la absoluta elegancia de la vida de París, empezó a ver Cuba desde un punto de vista diferente, como a un país atrasado y socialmente estático. Comenzó a sentirse "parisino". No se trataba de que fuera a llevar una vida sexual distinta (estaba muy acostumbrado a sus modos), pero quizás, en algún lugar de su cabeza, las opciones disponibles en esa ciudad francesa eran confort y justificación suficientes como para haberse trasladado tan lejos.

¿Quién podía haber previsto que el amor por una mujer iba a entrar en su vida, o la presencia de los alemanes?

PARÍS, 1938. CON LOS ESPIRITUALISTAS

Continuó en París lo que había iniciado allá en La Habana como miembro de la Sociedad Teosófica, cuya creencia en "las almas transmutadas" (con una vida después de la muerte tan ocupada como el metro de París en la hora punta) lo fascinaba. Asistía a conferencias de la Sociedad en la rue de Verlaine y, dado que creía en los adivinos, le leían la mano y los pronósticos, cuando eran favorables, le agradaban: "Va a vivir mucho y bien". Y "el amor llegará a su vida".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En París fue donde descubrió el budismo tibetano, que allá era muy popular en aquella época (lo era todo lo acientífico, intuitivo, primitivo) gracias a los escritos de Madame Blavatsky y las conferencias de hombres que decían haber viajado a esa tierra prohibida del Himalaya y haber descubierto sus secretos. No le interesaba convertirse en budista pero consideraba las palabras de sus seguidores fascinantes, realmente entretenidas. En varios cocktails, conocería a gente que había comenzado a reunir muchos artefactos del Tibet (un cáliz, un libro de oraciones, un cuenco hecho con parte de un cráneo humano, banderas de oraciones que ondeaban en los bordes de ornamentadas jaulas de pájaros o que se usaban como bufandas). Y figuras de Buda. En muchas casas de los sofisticados, para quienes el cristianismo había muerto, la miríada de enseñanzas impenetrables del budismo tibetano ofrecía más atractivos que los tópicos más morales y sencillos de la Iglesia. Se mezclaba con gente que hablaba de sueños de reencarnación y asistía a sesiones de espiritismo en las que, por curiosidad, intentaba contactar con su difunto padre, el Doctor Leocadio Levis.

Durante la docena de reuniones de esos años, solo en una estuvo presente un "guía" que casi localiza el espíritu de su padre. "¿Por qué veo a un hombre con una red de mariposas?", preguntó un espiritista y Levis se quedó bastante impresionado (porque Leocadio sujetaba una cuando murió), pero con bastante cautela, porque tampoco ese espiritista, que, con un truco de salón, produjo en un cuenco de cristal un manifestación grumosa y cerosa de materia "ectoplásmica", pudo darle el simple detalle de que su padre había sido médico.

Iba a esas reuniones con la esperanza de que tarde o temprano le dieran una prueba, una prueba real de que los seres humanos vivían en un mundo multidimensional. Como creía realmente que, al contrario de los demás, había podido conocer las obras interiores de lo divino y sus manifestaciones en esta existencia, asistía a estas citas con la sensación de que le sería revelada alguna gran verdad. Le gustaban las reuniones espiritistas porque las ceremonias de quemar incienso y encender velas, de altares cubiertos de flores le recordaban a las religiones afrocubanas con las que había contactado de joven.

La mayoría creía en el alma e incluso Levis se consideraba una especie de católico con tendencia a la superstición, para quien, en gran medida, la relación con Dios (ese misterio) no era tan complicada; disfrutaba mucho de esas pequeñas comunidades de gente algo excéntrica.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

SARAH RUBINSTEIN, 1938

Durante una reunión budista tibetana en 1938 en la grande y tenebrosa sala de estar de un tal Henri Moreau, banquero y devoto de Blavatsky, Levis conoció a una joven viuda, profesora de baile, llamada Sarah Rubenstein, cuya curiosidad hacia la religión y cuyas austeras y delicadas maneras lo atrajeron. Era judía, de una belleza digna de admiración, delgada y elegante, de pelo largo y negro azabache, cara nostálgica y redonda y ojos intensamente oscuros y en apariencia más sabios de lo que decía su edad. De hecho, en una consulta a uno de los "profesores", fue descrita como "un alma anciana", una denominación que también se otorgó a Levis; esto es, "una persona de notable profundidad espiritual, debida al desarrollo del alma en anteriores vidas de virtud".

Para Levis era "*un pedazo de miércoles*" o "absoluta tontería", y en particular con respecto a él, aunque considerara la afirmación graciosa, un tanto agradable y atractiva para su vanidad.

Aún así, en cuanto el compositor puso sus ojos en Sarah, tuvo la inequívoca impresión de que ya la conocía. Y, a través de una habitación llena de gente, cuando se miraron uno al otro en un pasillo plagado de gente que cantaba una oración tibetana, Levis, que pocas veces sonreía con facilidad, le mostró una sonrisa radiante como si fuera una querida amiga de toda la vida.

Después, cuando se conocieron entre copas de champagne y caviar, su reacción resultó ser una de las mayores sorpresas de su vida. No sintió timidez, ni tendencia al retraimiento. Le impresionó tanto su aspecto –como si fuera una reina de la época de Salomón–, que en su compañía no pensó ni una vez en Rita Valladares. Cuando la miró por primera vez, por razones que no podía comprender, le recordó una acuarela, sobre un festín en un harén, de la escuela orientalista que había visto en una galería de París; y le atribuyó esta semejanza. Aunque vestía con modestia, con una blusa blanca de mangas con volantes y una larga falda oscura, la vio medio desnuda sobre una pila de almohadas de seda; Levis era un persa de larga barba o un lord hebreo a punto de disfrutar con ella. Por otra parte, desde que la vio por primera vez, tuvo la inmediata impresión de cómo sería en la cama y cuando se fijó en su cuerpo, sintió con tal fuerza su poder erótico que se hubiera arrodillado ante ella y acurrucado la cabeza en su vientre. Parte de su brillante melena negra

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

voló con rapidez al corazón de las especulaciones sexuales sobre ella, como si estuviera de pie ante él sin una sola pieza de ropa. Se puso rojo.

El deseo de poner la mano entre sus piernas era tan fuerte que acabó la copa de champagne enseguida y se sirvió otra.

Encantada con esa destacada masa de distinguido comportamiento, (se había inclinado galantemente ante ella), Sarah Rubenstein, que debía haber previsto, al estilo de las "viejas almas", el futuro inmediato juntos, cogió la mano de Levis y, mirándolo profundamente a los ojos, como si allí leyera algo, le dijo en francés: "Dios mío, usted es un hombre lleno de vida y poderoso".

Al principio, acordaron asistir juntos a esas reuniones. Después, salir a continuación a un restaurante, en el que en medio de las respectivas explicaciones sobre sus vidas, Israel hablaba a menudo sobre sus sentimientos religiosos. Llegaron a la conclusión de que, aunque procedían de distintas creencias (ella era de familia judía no practicante y él, católico cubano), los dos tenían la gloriosa sensación de que había "algo más".

–"Dios" es una palabra de la que se ha abusado tanto que ha perdido su significado– le dijo ella una noche –Los cabalistas creen que es impensable darle un nombre a Dios y estoy de acuerdo. Sea lo que sea, Dios sigue siendo un misterio, por el que cada uno de nosotros pasa a su manera… Pero es muy real y existe más allá del tiempo… ¿no lo crees así?

–Como católico, creo en Dios –respondió– Y creo en el alma… Estoy convencido de que nos alimentamos de algo externo… Me resulta imposible creer que, cuando escribo pequeñas composiciones que quedan bonitas, sólo salgan del cerebro, también vienen del alma ¿de dónde sino? – Continuó: –A veces, de paseo, en medio de una multitud de transeúntes, me emociono, la presencia de tantas almas casi me hace llegar a las lágrimas. Por supuesto no las puedo ver, pero las siento. La mayoría son buenas, creo, con las mejores intenciones para con el mundo, aunque algunas son tan malvadas que si entro en un cuarto y siento cierta oscuridad alrededor, me voy al momento… Sé que no es lógico, pero me pasa a menudo… ¿entiendes lo que quiero decir?

–Sí –le respondió– y va más allá. Cuando nos conocimos, supe que nuestras almas ya se habían relacionado en algún otro lugar y tiempo. Y aunque no fuera así, porque no sabemos como confirmarlo, solo pensarlo me resulta igual de satisfactorio.

Esas opiniones, aunque agradables para el compositor, se veían ensombrecidas por el sincero afecto que había comenzado a sentir hacia ella. No sólo sus ideas sobre el mundo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

no eran frecuentes –como él, creía que había almas a su alrededor–, sino que también sentía cierta tranquilidad en su compañía.

Tenía unos treinta años y vivía en un pequeño piso en el Boulevard de Strasbourg, en el undécimo arrondissement, uno de los barrios judíos de la ciudad, con su hija de tres años, Paulette. Daba clase en un *lycée* y los fines de semana el compositor dejaba a un lado los trabajos habituales de la mañana y se iba todo el día con ambas a los parques de la ciudad, a jugueterías, a museos. Vivía generosamente por encima de sus posibilidades, pero tenía dinero suficiente para "ayudarla" con sus gastos.

Con cuarenta y ocho años se preguntaba qué sentimientos podría albergar, porque la presencia de Sarah (su ternura) había comenzado a ocupar de algún modo un pedazo de su corazón cerrado durante mucho tiempo. De repente, se apartó de las ambiciones que lo habían definido; de repente, no tenía prisa por escribir un nuevo concerto o una pieza de cámara y la posibilidad de pasar dos semanas en el Lido o de volar a Estocolmo para revisar una producción en sueco de *Rosas Puras* le parecían interrupciones molestas que lo alejaban de su nuevo y reciente amor.

En esos días, se desvaneció la importancia de Rita, figura muy destacada en su vida. Aunque seguía en París, pasaba tantos períodos fuera (en tournées internacionales, de regreso a Cuba y al Caribe o haciendo películas en México) que, desde hacía tiempo, se había acostumbrado a sus ausencias. Seis meses antes, había ido a Montecarlo con el Señor Murillo para ofrecer un concierto juntos, cuando, de repente, sin pensarlo y movidos por el exceso de champagne y el ambiente de cuento de hadas de ese pequeño principado, decidió casarse con él. Levis no estuvo presente en esa ceremonia y, al saber de la boda, después del acontecimiento, se sintió profundamente herido, como el tío excluido de los esponsales de su sobrina favorita.

Establecido en París por Rita y por otros cubanos que estaban allá, vivía gracias a la canción *Rosas Puras* y al torbellino de atención y solicitudes que conllevaba, pero, hasta que conoció a Sarah Rubenstein, se sintió estafado por la vida. Pese a sus buenas intenciones para con el mundo y a los muchos placeres experimentados en esa ciudad, padecía la punzante soledad de un hombre de mediana edad que poco a poco se da cuenta de que, con mucha probabilidad, encararía solo el resto de su vida, de que había llegado a una fase de la existencia sin posibilidad de cambio, de que sus días pasarían iguales uno tras otro, de que moriría sin nadie a su lado, entre lágrimas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Sin embargo, Sarah Rubenstein había cambiado todo eso. Se había invertido el sentido de las agujas del reloj. Con su presencia, Levis regresó a la juventud con vigor renovado, porque en presencia de ella su alma descansaba. Las veladas que pasaba en la suite del Grand Hôtel o cuando enviaba a su hija Paulette a la Provenza con los abuelos y entonces compartían la noche en la habitación, que olía deliciosamente gracias a la panadería de abajo, Levis experimentaba un amor físico que se alimentaba de sí mismo, a cada copulación seguía otra y luego otra hasta el punto de que los cuerpos se enlazaban de tal modo que dejaban de ser masculino o femenino, para ser piel sobre piel, dos almas inundadas de una espuma de sudor y perfume y aromas corporales.

Acostumbrado desde hacía tiempo al agradable, a veces afectivo, a menudo distante amor de los burdeles, el descubrimiento de la intimidad le había impactado en medio de la madurez.

Con una simple mirada o con el mero roce de la mano, ella podía provocarle el mayor de los ardores; una mujer de cultura muy recatada y comedida y "espiritual" en sus modos, que con solo levantar el bajo de la falda para colocar bien los calcetines hacía que él olvidase la importancia de su postura en la vida, el comportamiento serio, la timidez y que la lanzase sobre la cama o el sofá y que con agitada rapidez cayese sobre ella. Y su maestría en el acto sexual era algo con lo que nunca se había encontrado, ni tan siquiera en las prostitutas más experimentadas para las que la experiencia lo era todo. Ella no solo encontraba placer al acomodar su apéndice sino que sabía como mantenerlo dentro de ella durante largos y tortuosos períodos de tiempo, cómo detener los movimientos de modo que el interior de su cuerpo ardiese como un pequeño horno. Cuando experimentaba su propio placer daba al compositor tal extrema alegría física que a veces pensaba que podría morir en sus brazos en paz, sin arrepentirse de nada.

El cambio en el maestro era aparente para todos los que lo conocían. Lo extrañaban en los burdeles hasta el punto de que las madames llamaban para preguntar si estaba enfermo. Comenzó a aparecer por fiestas y cenas con Sarah, la llevaba a sus espectáculos, se le veía pasear por los parques con Paulette y con ella y no sólo parecía "feliz", un término que nunca antes se habría aplicado a sí mismo, sino también más joven y con mejor salud. Incluso las llevó en balsa por el río Marne; Levis nada acostumbrado al ejercicio, remaba enfurruñado y resoplando, el sudor le chorreaba por la frente. Aunque todavía fumaba Habanos incesantemente, había dejado de beber, en compañía de Sarah apenas lo hacía, y los placeres de la comida, siempre copiosa en París, le tentaban menos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

porque quería perder algo de peso y ya había conseguido bajar algunas libras para parecer más juvenil, hasta algo guapo.

Poco a poco el nombre de Sarah empezó a aparecer en las cartas para Cuba. Era cauto. A su edad le resultaba embarazoso mencionar lo que podría interpretarse como un frívolo amor de otoño y por eso hablaba de una "nueva conocida" con la que se llevaba muy bien, *"una encantadora"* la llamaba. Desde fuera, para los amigos que lo conocían bien, parecía que estaba en medio de un "acuerdo" entre un hombre mayor y una mujer joven, algo bastante común en aquellas fechas, pero él, sin hijos, llevaba a Sarah y a su hija en el corazón. Comenzó a pensar en casarse con ella, en tener un hijo con ella y hablaban a menudo de esa posibilidad y de viajar juntos a Cuba, pero sólo de visita, porque ahora Francia era su hogar.

Y a veces, sin darse cuenta, acostumbraba a llamarla por un mote familiar en español, *"Mi Chiquita Francesa"*, y en francés le explicaba lo que significaba.

SU HERMANO GEORGES Y *GERMINAL* DE ZOLA, 1939

También conoció a su hermano pequeño, Georges, maestro en una villa cercana a París. Era un tipo alegre, curioso, intelectual, un gran lector y quien le sugirió a Levis que la novela *Germinal* era un buen tema para una ópera. Hablaba con tanto entusiasmo sobre el libro: "¡Imagínate una ópera sobre una huelga en la minería del siglo XIX! ¡Una historia sobre las alegrías y los sufrimientos de los franceses normales a través de los ojos del joven idealista Etienne Lantier!"

–¿Tienes un ejemplar de la novela?– le preguntó Levis.

–Si, te lo voy a traer.

Al compositor le gustaban las formas del joven y la alegría de su disposición; era el tipo de hombre que siempre vestía blazer y chaleco de cuadros, con el pelo negro cortado con esmero y con unos ojos azules que parecían desprender luz, como si estuvieran iluminados desde atrás. Corría calle arriba para saludarlos con los brazos abiertos, las mejillas rebosantes de salud, con tanta energía y desenfado que, en su presencia, Levis se sentía con más vida y nunca consideraba una carga que Georges los acompañara en sus excursiones por París. Era el tipo de hombre que sonreía si, de casualidad, pillaba a su hermana dando al compositor un rápido beso en público, que hacía un guiño a Sarah

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

cuando, durante las comidas, Levis disfrutaba de un placer obvio. Asistió a varios espectáculos con ellos. Georges se enamoraba con facilidad de las chicas del coro y era tan guapo y serio que escribiendo notas y quejándose a su manera por el backstage, tenía éxito a menudo y conseguía citas con ellas. Libre de preocupaciones en la vida, se tomaba bastante en serio la literatura.

Como le caía bien, Levis aceptó la gran tarea de convertir *Germinal* en una ópera, a pesar de que consideraba la novela interminable y de que no pudo acabar de leerla.

–Georges, tú te encargas del libretto de la ópera y yo escribo la música. Va a ser una obra maestra de primer orden, te lo prometo.

Pese a que había algo en Georges que provocaba que colaborar con él le despertara verdadero placer y entusiasmo, Levis, ocupado con más proyectos, sólo podía dedicarle a este trabajo unas pocas horas algún día que otro. Todas las semanas Georges dejaba una nueva parte del libretto en la recepción del Grand Hôtel o se reunía un momento con Levis delante de unos tragos para discutir algunas ideas sobre las arias y escenas. Dada la inexperiencia de Georges ante tal monumental tarea, Levis tenía que lidiar con la inexactitud y el desenfreno de la escritura, pero, emocionado en el fondo por el ímpetu del joven, no le importaba el trabajo extra y se encargó de seleccionar de los a menudo largos manuscritos las líneas que se podían adecuar mejor a la música. Sinceramente encariñado con Georges, porque su amor hacia la literatura le recordaba a Manny Cortez, el compositor sólo podía elogiar los esfuerzos del joven. "¡Esto es realmente magnifico!"; « *C'est bon!* »; "¡Eres un genio en ciernes!"

Después, en su estudio, Levis tendría que soportar los dolores de cabeza que le provocaba tener que poner música a esas palabras. Al piano, usaba un método que aprovechaba el sonido y los movimientos de las vocales del trabajo del principiante. La idea era escribir una pieza más modernista que las anteriores, algo mesiánico, con orquestaciones místicas y los jocosos movimientos de Stravinsky. Principalmente, se dedicó a esa feliz tarea, rebosante de optimismo no sólo por lograr una pieza seria que destacase sus grandes esfuerzos como compositor (estaba cansado de escribir *danzones*, boleros y rumbas, lo que la mitad de los cantantes del mundo parecían querer de él en aquella época, incluida su querida Rita Valladares), sino por la dirección que inesperadamente había tomado su vida. Muy de vez en cuando, largas secciones de *Germinal* aparecían en el buzón de Levis en el Grand Hôtel.

Parecía que ahora tenía una pequeña familia a la que cuidar.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

CON RITA Y SU MARIDO EN UN CAFÉ, 1939

Por razones que no entendía bien, le avergonzaba mucho mostrarle a Rita este amor tardío. Por aquel entonces, cuando no estaba de viaje, Valladares, famosa en todo el mundo, dividía su tiempo entre sus dos casas (una en París y la otra en La Habana). Estaba tan ocupada que Levis la había visto muy poco en los últimos años de la década de los 30. Y sus encuentros, siempre cordiales, siempre parecían muy breves. Cuando la miraba, la expresión de Levis siempre revelaba cierta añoranza de espíritu, como si deseara que las cosas hubieran sido diferentes.

Un día de 1939, se encontró con Rita en un café y le contó que creía estar enamorado. Tal revelación le hacía sentir tan raro que ella podía haber pensado que, al final, el maestro haría saber que estaba enamorado de un hombre (¿por qué otra razón si no se hubiera comportado con tanta timidez para con ella durante todos estos años?). Sin embargo, cuando le dijo: "Tengo alguien a mi lado, una joven, se llama Sarita", ella no podía haberse sentido más encantada y esperaba con ansia la oportunidad de conocerla, *"una maravilla",* lo que emocionó mucho a su querido amigo.

No obstante fue mala suerte que cuando se encontraran en un bistró de la rue de Verlaine, su marido, el cantante José Murillo, cuya presencia en la vida de Rita había torturado tanto a Levis, no le hubiera quitado los ojos de encima a Sarah. Fue mala suerte que se conocieran justo cuando Rita estaba descubriendo las infidelidades de su esposo. Y aunque no fuera culpa de Sarah, Rita decepcionó a Levis con el comentario: "Es muy agradable y atractiva para ser una mujer con una apariencia tan sencilla".

Ese momento de poca diplomacia, por celos o amargura ante un segundo matrimonio fallido, dolió mucho al compositor. "Sólo quiero tu bendición, no tú opinión" le dijo lacónicamente en otra ocasión; estuvo apunto, más que nunca, de producirse un distanciamiento entre Levis y Rita, pero su amistad era tan importante que ella no sólo le escribió una nota de disculpa sino que de inmediato decidió tratar a Sarah Rubenstein con total amabilidad.

Estaba tan centrado en el ensueño de este amor y esta pasión recientemente descubiertos que apenas consideraba regresar a Cuba. Cayó en una nueva rutina y Sarah Rubenstein formaba parte de ella. Siguió un rígido plan de trabajo: escribía música desde las diez de la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

mañana hasta las dos de la tarde, comía y después se echaba una siesta. Si actuaba (como director o intérprete) en algún club, pasaba la noche sufriendo alejado de Sarah, aunque tuviera tiempo para encontrarse con la comunidad artística e intelectual en bares y cafés de la ciudad.

En esos años, finales de los 30, con el surrealismo en el aire, las discusiones sobre arte eran las más frecuentes. Oía hablar de Dada, del futurismo, estuvo en contacto con los practicantes de las filosofías artísticas guileiana, acmeista y vorticista. No era propenso a la experimentación y sí rígido en la estética, pero de todos modos probó un nuevo método de composición. Tras elegir una clave para un pentagrama modernista, asignaba el valor de una nota a cada número y tiraba los dados y escribía la secuencia que apareciese. De ese modo, quería producir una especie de música "cubista", pero fue recibida con poco éxito. Este método, sin embargo, le llevó a crear piezas que, con formas cubanas, se montaban unas sobre otras como capas. Sonaban al oído del oyente como un remolino de voces cantantes en un sueño, o como los juegos de la memoria con la mente.

Hablando de memoria: en París parte de su pasado volvía sobre él por razones en absoluto buenas. Recuerdos de la casa de La Habana, de cuando era niño y fragmentos visuales de su hermano y de su hermana y de su padre, especialmente de su padre, le provocaban deseo de escribir una música muy dulce y nostálgica, contraria a las preocupaciones modernistas. En esa época en la que soñaba con unirse a la vanguardia también produjo piezas como *"El Habanero", "Las Floritas del Campo"* y *"Canción de la Virgen de Caridad"*. No lo pudo evitar: a pesar de la vida en París, La Habana no se alejaba de su corazón.

LOS ALEMANES Y *ROSAS*

Durante esos días, feliz en sus rutinas y agradecido por la libertad artística y personal de la que disfrutaba en París, apenas prestaba atención o tomaba en serio los rumores que surgían sobre la Alemania de Hitler. Aunque nunca le había gustado ir de gira por ese país, porque consideraba la comida asquerosa, siempre había sido bien recibido y consideraba las grandes y pequeñas ciudades en las que actuaba bastante elegantes pero frías de espíritu; sin embargo, sentía cierta admiración por el país que había dado al mundo a Bach y a Wagner, entre otros. También se sentía incómodo por la presencia militar de los "camisas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

marrones", en concreto por la de los jóvenes que merodeaban por las calles, agitando antorchas y tocando tambores en una atmósfera que le recordaba a La Habana de Machado.

Y no había olvidado el incidente de Munich.

Aunque su famosa canción se hubiese interpretado a menudo en Alemania y durante un tiempo hubiese sonado en la radio, era consciente de que había desaparecido de las ondas desde 1936. Oficialmente, en los clubs y salas del país, tenía que interpretarse la música "aria más pura" (como parte del movimiento de *Kampfbund für deutsche Kultur*, "el Frente de lucha por la cultura germana"). Aunque los nazis abogaban por este cambio como política oficial, los dueños de los clubs todavía ponían la música que deseaban los clientes, borrachos y a la caza de prostitutas, por lo que unas pocas bandas cubanas todavía podían trabajar en Alemania.

En 1939 París comenzó a recibir un nuevo flujo de músicos (intérpretes de jazz norteamericanos y cubanos, principalmente blancos) que habían trabajado en clubs de Alemania desde Berlín a Colonia. Unos llegaban en busca de empleo y otros pasaban camino de casa.

Levis estaba tan cómodo con su vida que cuando los alemanes empezaron a conquistar Europa, casi no le dio importancia. Consideraba la política desagradable, no le preocupaba nada el comunismo y los movimientos sociales democráticos. Prefería detenerse en terrenos musicales más dignos: qué óperas llegarían a París; los nuevos trabajos de Stravinsky o Satie o Poulenc; la profundidad religiosa de las composiciones de Fauré, un devoto católico del siglo XIX cuyo réquiem era la mayor de las maravillas.

¿Y qué decir de esas imaginativas películas americanas que veía de vez en cuando?

¿Y cómo se iba a sentir incómodo en una ciudad con invitados como Charlie Chaplin y Gary Cooper?

No le preocupaba en absoluto que muchos músicos conocidos se fuesen de Francia a finales de los años 30.

En cuanto comenzaron las invasiones de Polonia y Checoslovaquia, la opinión general entre la gente era que aunque los alemanes tuvieran planes sobre Francia, no había nada de que preocuparse porque ¿no tenía Francia el mayor ejército permanente de Europa?

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Inmerso en el trabajo y lleno de amor, nunca sintió la amenaza en su persona y en cualquier caso por aquel entonces no tenía intención de abandonar París, ni Francia, dado que la *encantadora* Sarah había llegado a formar parte de su vida.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

LEVIS Y

LOS ALEMANES

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Violines estridentes y claves de piano disonantes. Nada de dulces tonos de bolero, nada de oscuros y tentadores tangos, ni una rumba de rápidos pasos, ni una seductora voz femenina, ni los emotivos timbres de un barítono brillante, sólo música de sirenas policiales y ataques aéreos, silbidos y pisadas de botas, música lejanísima a cualquier buen sentimiento humano; sólo notas negras que escapan de un pentagrama como cuervos; graznidos, graznidos violentos en la oscuridad de una noche infinita…

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

14 DE JUNIO DE 1940. PARÍS

A partir de las primeras semanas de mayo de 1940 interrumpían las canciones de Edith Piaf en la radio para informar sobre el avance alemán hacia Francia; las tropas de un tal General von Kuchler se habían concentrado a largo de la frontera holandesa y se dirigían hacia el sur a través de Bélgica. Los franceses las esperaban posicionados con firmeza tras las grandes fortificaciones de cemento de la Línea Maginot, un muro de defensa construido tras la Primera Guerra Mundial, que, en su momento, los astutos alemanes atravesaron con facilidad; sus divisiones aventajaron a los franceses, que capitularon rápidamente sin un solo disparo. Al final, el Mariscal Pétain firmó el armisticio y, a principios de junio, los alemanes se prepararon para entrar triunfales en París.

. . .

Ni tan siquiera Levis pudo evitar percibir el pánico general que comenzó a inundar la ciudad la segunda semana de junio de 1940. Mientras el compositor mantenía su rutina diaria ante el piano (un puro ardiente en un cenicero a su lado, una licorera de brandy siempre lista), mucha gente huía de París. Los boulevards Saint-Michel y Saint-German se habían convertido en un atasco de coches, camionetas, carretas de caballos; enjambres de hombres y mujeres salían a la calle empujando carretillas y carritos de bebé con sus pertenencias; en ese exceso de tráfico, los más libres alcanzaban a los que iban en bicicleta, que llevaban sus enseres en estantes precariamente cargados o que los amarraban a sus dolientes cuerpos. Abandonaban los edificios y apilaban el equipaje en los bordillos de las aceras para conseguir que alguien los llevara o simplemente dejaban allí sus posesiones y seguían a pie la lenta procesión por la ciudad (maletas vacías, zapatos, vestidos, sombreros y espejos, muñecas, ropa interior desparramados por todas partes). En esa semana de 1940 cerraron todas las tiendas y oficinas; el metro dejó de moverse. Hubo disturbios en las estaciones de tren. Los niños separados de sus padres vagaban perdidos por las calles y callejones de la ciudad y las radios de París dejaron de emitir. Todo sucedió en cuestión de pocos días.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Los creyentes rogaban a Dios. Se celebró una Misa Solemne en la Catedral de Notre Dame y en una procesión solemne de obispos, sacerdotes y fieles se llevaron por las calles pequeños cofres, plateados y llenos de joyas que guardaban las reliquias de Santa Genoveva y San Luis en medio de un gran desahogo de salmos y oraciones elevadas a la indiferente placidez de lo que se suponía el Cielo.

Y, en esos momentos, la única concesión que el Maestro hizo a causa de esa descorazonadora serie de acontecimientos fue acortar el trabajo de la mañana e ir al banco. Aunque hubo un repentino recorte de personal en el Grand Hôtel, continuaba la normalidad: una empleada todavía iba por las mañanas a limpiarle el cuarto, se podía pedir el desayuno y las demás comidas al servicio de habitaciones, los porteros todavía pulían los pisos de mármol y, si el botones habitual no subía con la comida, el agobiado gerente, Monsieur Henri, llevaría las bandejas y se disculparía por la interrupción del servicio. A las once de la mañana, como siempre, un pianista comenzaba a tocar en el vestíbulo.

A pesar de que el personal del hotel y muchos invitados habían huido, o lo habían intentado, Levis no estaba dispuesto a precipitarse. La única parte de su cuerpo que en esos días siempre se movió rápido lo hizo en compañía de Sarah Rubenstein. Al hablar por teléfono con ella unos días antes, la noche del 12 de junio, justo cuando eran de todos conocidas las noticias sobre el inminente avance alemán hacia la ciudad, le prometió darle algo de dinero porque ella quería llevar a su hija con su familia al sur.

–Seguro que sabes lo que los alemanes han estado haciendo con los judíos– le dijo ella.

Al oír esos rumores, pensó (o prefirió pensar) que eran exageraciones.

No obstante, prometió ayudarla. Un hombre con un automóvil estuvo de acuerdo en llevarla al sur a cambio de una gran suma de dinero (dos mil francos). Aunque al principio, ante tal cantidad, la cara de Levis enrojeció, accedió porque había muy pocas cosas que el compositor no haría por ella.

Se había vestido con languidez, porque nunca se aventuraba fuera de la suite del hotel sin el traje, camisa y corbata adecuados y un chaleco, apretado, como si así pareciese más delgado. Pronto se encontró en una extensa cola a lo largo de la rue Dauphine, en el exterior del banco, con la libreta y el pasaporte en mano para sacar todo el dinero posible. Esperó una hora, al calor, en medio de una multitud de parisinos muy asustados y de mal humor solo para que le dijeran que únicamente podía retirar un límite de cinco mil francos y que tenía que firmar numerosos papeles, porque los funcionarios hacían todo lo que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

estaba en su mano para evitar el pánico bancario. Levis no se preocupó; había enviado a su hermano en Santiago la mayoría de sus ingresos de los últimos diez años y consideraba que si no era rico, al menos podía vivir con comodidad.

Después, atravesó calles desiertas del undécimo arrondissement. De vez en cuando se encontraba con algún gendarme, algunos vagabundos, una familia de gitanos cargada con sus cosas o adolescentes y grupos de universitarios caminando como si no sucediera nada raro. Mientras subía las escaleras hacia el piso de Sarah (había muchos apartamentos abandonados y lo observaban a través de puertas apenas abiertas en oscuros pasillos), se preguntaba si debería acompañarla en el viaje; seguro que los alemanes no se quedarían en París mucho tiempo. Entonces se impusieron la rigidez y devoción hacia su trabajo, la lealtad a sus pautas diarias y, aunque la amaba (o creía que la amaba), decidió quedarse.

Pese a todo, aunque muchos habían cerrado, los locales de música (y, por tanto, los burdeles) seguían abiertos, ofreciendo los espectáculos en vivo para aquellos que querían perderse entre los placeres de la música o del amor o para los que decidieron ignorar lo que sucedía, como Israel. De hecho, esperaba ansioso la sesión de jazz semanal del miércoles siguiente con unos músicos americanos; anhelaba la fina afinación de un concierto para piano en el que había estado trabajando.

Estaba preparado para soportar una separación temporal de Sarah pero desde luego no para las emociones que le acecharon cuando ella le abrió la puerta y pudo ver los paquetes sobre el piso del salón, como si se fuera para siempre. Por un momento la luz que brillaba por las ventanas le recordó a La Habana y lo trasladó a su juventud y deseó, por Dios, haberla conocido en La Habana de 1922. Parecía nerviosa pero se había organizado, le dio dos besos, un trozo de papel con la dirección de sus padres, cogió el dinero (le dio cuatro mil francos) y le dijo: "Me voy a las seis: no tenemos mucho tiempo".

Su hija Paulette tenía entonces cinco años y vestía un bonito vestido azul. Jugaba en su cuarto con varias muñecas de porcelana, una de las cuales se la había regalado el compositor la pasada Navidad; cuando él se asomó por la puerta, sacó un puñado de caramelos de menta, que a ella le encantaban y que él había comprado en una tienda de golosinas cerca del hotel. Aunque normalmente hablaba con ella en francés, siempre la llamaba por el apelativo en español "La Niña Paulita" y, con el montón de caramelos en la mano, cerró sus enormes puños y le pidió que eligiera: ella le dio en la izquierda y gritó de alegría porque había elegido la correcta; no sabía que cuando jugaban a esto, siempre ponía caramelos en ambas manos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Luego su madre le dijo: "Ahora dale las gracias al Sr. Levis" y así hizo la niña con un beso y él sonrió y le acarició el pelo.

–Ahora sé buena. Tu mamá y el Sr. Levis se van a hablar a mi habitación.

Mujer práctica, Sarah cerró la puerta y corrió las cortinas. Sentó a Levis en la cama y se desvistió rápido y se acostó en la cama desnuda con las piernas bien abiertas. Él se quitó la ropa despacio: fuera la corbata y la camisa, abajo los tirantes, se desabrochó los pantalones y los dobló sobre una silla.

–*Ay, mi chiquita francesa*– le dijo, mirándola.

–Ven aquí, mi amor– le pidió ella con dulzura. Y comenzó a acariciarlo y a besarlo incluso aunque siguiera con los calzoncillos puestos (a ella le gustaba atraerlo y ceder) y en esa última tarde fue tan efectiva que él la guardaría en la memoria como la erección más larga y agitada de su vida. Si hubiera un momento que recordar en una vejez de debilidad, sería ese (hablando del físico); pero, al mismo tiempo, todo parecía muy triste porque, por su determinación, el compositor de repente cayó en la cuenta de que ella se comportaba como si no les esperara un mañana. Así, durante esos ejercicios físicos, la trató con absoluta ternura, incluso casi lloró cuando ella se estremecía por la fuerza de su peso y empujes, por la unión de sus incongruentes cuerpos, ya que él debía pesar más de cien libras que ella.

Después, cuando yacían en la cama, uno al lado del otro, Levis apoyó la cabeza sobre su pecho y le preguntó: "¿Nos vamos a volver a ver, verdad?"

–Por supuesto que sí, mi amor–le había respondido ella.

Cayeron en ese sueño ligero atemporal en el que caen los amantes, a la deriva, como a través de un mar de emociones tranquilas a bordo de la carabela que era su cama. A continuación, como si ella quisiera un recuerdo, se lo llevó a la boca; con mojigatería, él siempre se retiraba antes de la liberación, pero ese día ella se lo impidió y lo mantuvo con rotundidad.

Luego se acabó y sintió vergüenza y melancolía: al abandonarla se abandonaba a sí mismo. Se vistieron, sólo había pasado una hora, y, al abrir la puerta, Paulette seguía jugando con las muñecas en su cuarto. Para celebrar más el momento, ella abrió una botella de fino champagne que había guardado para una ocasión especial. Sirvió las copas e hizo un brindis: "Por mi querido y dulce compositor. Dios nos bendiga y nos proteja a los dos". Lo besó y le pellizcó el labio y sonrió. "Dios mío, ¡qué tímido eres!"

Él le había traído un regalo, un rosario de cuentas negras que había comprado en una de las tiendas del exterior de la Catedral de Notre Dame.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

–Sé que no es de tu estilo, pero guárdalo y piensa en mí. Ya sabes que no hace daño, ¿a que no?

Cuando llegó el conductor (un tipo áspero), Levis ayudó a bajar el equipaje por las escaleras: dos maletas, dos bolsas de paja (como las que se llevan al mercado) llenas de comida y otra con los juguetes. Empezaba a oscurecer, pasaba de las siete y, aunque Sarita le pagó al hombre sus dos mil francos al instante, él quería más.

–Otros mil o no voy a ningún lado –matizó el comentario: –La Luftwaffe alemana ha estado bombardeado las *routes nationales* que salen de la ciudad.

Tras guardar las cosas en el automóvil, un viejo sedan Packard, se despidieron. Se había acurrucado con Levis en privado y ahora le puso la mano sobre el pecho y lo besó de nuevo en las mejillas: "*Au revoir*, chèri. Te volveré a ver, pronto, cuando todo se aclare".

EN SU HOTEL

Debe mencionarse que de vuelta al hotel, el compositor comenzó una gran fiesta de tragos. Solía quedar con amigos para cenar alrededor de las ocho, pero decidió permanecer en la suite y pedir la comida. Estaba sentado al piano para examinar las polifonías de una obra de Darius Milhaud, cuando le enviaron la carta de menú: una botella de buen Sauvignon, una pila de carne bouillon y un pato a la naranja bastante asado con papas fritas y ensalada. Estaba tan nervioso que apenas disfrutó de la comida, por lo que se concentró en el vino, que terminó pronto y al que siguió una copa, luego dos y luego tres de brandy.

Por esa época, Rita Valladares llevaba fuera de París unos dos meses: había regresado a Cuba, de donde partió para una gira por los Estados Unidos y luego se fue a trabajar en una película a México. Levis sentía muchísimo su ausencia. La última vez que la vio subieron al escenario del bar Melody y, como solían hacer en sus actuaciones nocturnas improvisadas, la acompañó en *Rosas Puras*, que, por supuesto, tuvo el habitual efecto complaciente en el público, que los aplaudió con entusiasmo. Era la clase de actuación, muy repetida a lo largo de los años, que elevaba a Levis hacia la eternidad, quizás llevado por la nostalgia de Cuba y de la juventud; Rita, con un apretado vestido escarlata sin tirantes encarnaba el pasado, era *una testiga* de la vida anterior de la cual Levis estaba tan agradecido en esos momentos. Era como si no existiera nada más cuando Rita cantaba.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

El encantamiento que ella todavía ejercía sobre él no dejaba de asombrar al compositor, quien llegó a la conclusión de que se podía estar enamorado de más de una mujer al mismo tiempo. Tras ese pensamiento, apareció la persistente influencia de su madre, la mujer de cuyo lado no se había apartado con facilidad... Por supuesto, la última vez que vio a Rita (una tarde, pocos meses atrás) no había sentido la abrumadora soledad de la vejez porque Sarah lo esperaba. Ahora que Sarah se había ido de París la aprehensión que sentía era tal que ni siquiera la música lo reconfortaba.

Esa noche pensó en telefonear a Rita, como si todavía estuviera en la ciudad; en vez de eso, se sentó a escribirle una carta:

Mi queridísima Rita:

Tu viejo amigo, el Maestro Levis, está borracho ¿y por qué no? Seguro que ya sabes, como todo el mundo, lo que pasa en París. Los alemanes están a las puertas de la ciudad. ¿Te lo puedes creer? Y la gente ha empezado a huir para salvar su vida, sin embargo, tu querido gordito se ha quedado atrás. No me he visto demasiado afectado, cuando miro por la ventana, hacia la calle, la ciudad me parece la misma... Todos los edificios, las muchas calles, el río Sena parecen tan majestuosos como siempre y alejados de la violencia. Juro que creo que la ciudad tiene vida, es como un poderoso gigante que permanece en pie ante todos o ante todo, por supuesto, estoy borracho y sé que esto es un pequeño cuento de hadas. Pero si estoy borracho es porque mi querida Sarita se ha ido de la ciudad y se ha ido al sur con su familia y ahora estoy solo. Y por supuesto cuando estoy solo siempre estoy obligado a pensar en ti. Sé que nunca he sido capaz de poner mis pensamientos en orden, pero Rita, tengo que preguntarte ¿por qué, en estos momentos, siento tanta nostalgia? ¿Soy infiel, soy frívolo, soy...?

Ahí paró. Nunca la envió.

"TODO ESTO..."

"Todo esto" continuaba, sin embargo. A las cinco y media de la mañana del día siguiente, 14 de junio, las tropas de von Kuchler entraron en París por la Porte de la Villette

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

y marcharon en dos columnas separadas hacia la Torre Eiffel y el Arco del Triunfo. Enseguida, los oficiales del Alto Mando alemán se repartieron por los mejores hoteles, entre ellos, el extravagante Hôtel de Crillon, en el que el General von Studnitz, comandante en jefe de París, estableció su residencia.

Y ocuparon habitaciones del Grand Hôtel, en el que Levis comenzó a oír los tac-tacs de las tachuelas de las botas por los pasillos.

Con una terrible resaca, Levis no podía trabajar, así que salió del hotel y se unió a la multitud agolpada en los Campos Elíseos para observar el raudal interminable de tropas alemanas y estandartes de cabezas de águila doradas y pancartas nazis marchando a paso de ganso a lo largo de la avenida. ¿Qué podía hacer sino emborracharse de nuevo? Pronto se sentó otra vez en el bar del Hôtel Alsacia deseando que fuera el Bar Campana de La Habana. Después se fue a La Cueva, donde se habían reunido muchos de sus amigos y músicos cubanos. Seguir viviendo en esa ciudad ahora era una perspectiva tan desalentadora que todo el mundo, excepto Levis, parecía estar planeando regresar a casa.

–*Bueno*–había dicho–. Ya veremos.

Esa semana había ido al cine, a ver una película de Fred Astaire (no *Rumba Loca* sino *¿Bailamos?)* y dio la casualidad de que emitieron un noticiero (puesto en circulación por los alemanes) sobre Hitler, quien firmaba el armisticio en el bosque de Compiège, mientras pisaba con fuerza en un baile de loca alegría ("Doy las gracias al destino" decían que había afirmado). Pesimista tras salir del cine, Levis regresó al hotel, donde lo esperaba una nota de Georges Rubenstein: *"Mi hermana está en Lavelanet con la familia, sana y salva, y te envía recuerdos. Regresará pronto a París".*

A continuación, unas palabras más y más enfáticas: *"Pronto te dejaré más páginas de nuestra gran ópera. Georges".*

Estas noticias iluminaron el corazón del compositor, por lo que continuó trabajando, pasando la mayoría del día al piano, en esa habitación de hotel llena de luz. La normalidad de su rutina, las tareas diarias de comer y lavarse y fumar y salir a pasear o ir a los nightclubs restauraron en él la creencia de que la vida volvería a la normalidad. Durante un tiempo y de muchas maneras, así fue. La ciudad parecía la misma, sino fuera por la presencia de demasiados soldados alemanes jóvenes y guapos y bastante educados, con uniformes negros y grises de cuello alto, que de repente estaban por todos lados; y por las muchas banderas y estandartes con esvásticas que colgaban de las fachadas y los monumentos públicos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Los ciudadanos que se habían quedado en París reanudaron sus ocupaciones cotidianas: se abrieron las tiendas; el aire estaba lleno de esencias de bombones y dulces recién hechos, de cuellos perfumados; los colegios y medios de transporte regresaron a la actividad. Al otro lado de la plaza desde las entradas de altos arcos hasta el Grand Hôtel, la ópera se reabrió, y los parisinos, y también los alemanes, acudieron a los espectáculos.

EL VERANO DE 1940

Sin embargo, en pocos meses, durante sus paseos por la ciudad, comenzó a ver alguna que otra librería alemana, un nuevo restaurante con menú alemán; y como por las noches los alemanes se dirigían a los clubs para beber y pasarlo bien y estar con mujeres, los músicos de la ciudad estaban obligados a incluir canciones populares alemanas en el repertorio. De repente, París se volvió bastante diferente. Una noche que visitó su club favorito para escuchar a su amigo Maurice Chevalier, le impresionó la jovialidad del amplio público alemán, público relajado, amistoso, gritando y silbando quizás por la alegría de su éxito y de una posible victoria total sobre Europa. Y en La Cueva, donde solía escuchar a tantos cubanos y donde él mismo había actuado a menudo, le encantó comprobar que, como él, al menos unos pocos cubanos se habían quedado, aunque ahora tocaran música tradicional alemana (valses y serenatas y las siempre conocidas canciones americanas) en salas repletas de parisinas exuberantes y de sus acompañantes alemanes.

CONOCIÓ A HELMUT KNOCHEN

Una noche de finales de julio de 1940, actuó en solitario como pianista en una recepción en honor del Alto Comando alemán en la embajada de España, donde, a petición del Embajador Félix de Lequerica, interpretó un programa que incluía a Brahms, Bach y Mozart; los invitados principales, siempre educados y oficiosos con cruces de hierro y capas militares azules y grises. Después de actuar, mientras cruzaba la sala, fue felicitado por el jefe del Sonderkommando de la Gestapo, el General Helmut Knochen. Un tipo bastante alto, elegante en el vestir, magistral, se acercó a Levis y le dijo en perfecto castellano: *"Señor*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Levis, creo yo que es usted un pianista muy capaz". Y a continuación: "Ya le había escuchado en Viena, hace años".

Y eso fue todo, porque el General era un hombre importante que tenía que hablar con más gente y, de hecho, era tan refinado y cortés que Levis, que consideraba que tenía buen ojo con la gente, abandonó la embajada convencido de que, aunque no tolerase mucho a los alemanes, al menos sus mandos militares parecían ser hombres con cultura y buen gusto.

EL REGRESO DE SARAH A PARÍS Y UNA SORPRESA. OTOÑO DE 1940

Ese otoño, cuando por fin Sarah Rubenstein regresó a París para reanudar su trabajo de profesora de ballet en el *lycée*, continuaron con el romance, en la medida en que se podía esperar en aquellas circunstancias, y volvieron a las rutinas habituales. Sin embargo, justo cuando la vida juntos comenzaba a transcurrir más o menos como antes, los alemanes hicieron público un documento, la "Primera Ordenanza", que exigía el registro de todos los judíos de la ciudad. Aparentemente era para hacer un censo de judíos, término definido como "todos aquellos que pertenecen o acostumbran pertenecer a la religión judía, o aquellos que tienen más de dos abuelos judíos".

Se ordenó que los comerciantes judíos pusieran carteles en los escaparates que indicaran: "entreprise juive", y que todos se presentaran y registraran en la prefectura de policía a mediados de mes.

A Levis le dio la impresión de que todo esto era trabajo de burócratas y lamentó de verdad la humillación de Sarah de tener que cumplir con ese proceso. A pesar de ello, su amor apenas se vio afectado. Es del todo cierto que no había esperado llegar una noche al Grand Hôtel y encontrar en su buzón una nota de la prefectura de policía que le inquiría por qué él, Monsieur Israel Levis, todavía no se había registrado como judío.

Como por aquel entonces (1940), Cuba no había declarado la guerra a Alemania, Levis podría haber convencido al gobierno de Fulgencio Batista para que le ofreciera protección diplomática. Si no hubiera afirmado públicamente en periódicos como *Le Monde* que en la Guerra Civil española fue partidario de la causa republicana, la embajada de España hubiera

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

podio intervenir enérgicamente a su favor. Un agregado de la embajada española, el Señor Ramos, lo reconoció como afamado compositor y, aficionado a su música, prometió ayudarle para que saliera hacia España, pero este español se movió despacio y todo quedó en nada.

–Los alemanes hacen lo que les parece– le habían dicho a Levis.

De no haberle pedido que entregara el pasaporte cubano en la prefectura de policía "por razones de inspección", podía haber abandonado el país, no sin Sarah. Esta situación lo perturbaba tanto que contrató a un abogado para plantear su caso ante los funcionarios de la police aux questions juives con la queja de que "él no era judío ni nunca lo había sido, ni tampoco profesaba esa fe".

Hubiera deseado que una distinción legal lo eximiera de las crecientes restricciones impuestas a los judíos en los últimos meses (la observancia de un toque de queda que le impedía abandonar el hotel después de las ocho de la tarde, la prohibición de ir a muchos lugares público de día) para poder ayudar a Sarah, Paulette y Georges si surgiera la necesidad.

En la vista, un abogado alemán al revisar los papeles, sonrió y le inquirió: "¿con un nombre como Israel Levis no irá a negar que es usted judío?"

–Pero es que soy cubano, ciudadano de Cuba, y católico. Llevo un crucifijo y no he dejado de asistir a la misa dominical en años.

–¿Y recibe la comunión?

–De vez en cuando. –Continuó– He escrito al Arzobispado de La Habana… para que confirme mis afirmaciones.

–¿Está circuncidado? –preguntó el mismo abogado.

Daba la casualidad de que al nacer su padre el Doctor Leocadio Levis consideró que esa pequeña operación le prevendría de posibles infecciones en la cuna.

–Sí–admitió el compositor.

–¿No es esa una prueba segura en sí misma?

–Mi padre era médico y la llevó a cabo él mismo por motivos de salud.

Los policías se divertían. ¿Cómo un hombre con un nombre como Israel Levis no iba a ser judío, a pesar de sus protestas?

–De verdad que, por ahora, ya nos ha hecho perder bastante tiempo, Monsieur Levis– le dijo el abogado.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Cuando le expidieron la identificación como judío, Levis fue plenamente consciente de que esos hombres hablaban de esa calificación con una seriedad fatal en serio. Al principio se había sentido ofendido: ¿no sabía él que había judíos en La Habana, sobre todo sastres y vendedores de ropa? ¿No había considerado siempre como cubano al compositor Jorge Ankermann, en cuya casa había conocido a su mejor amigo, Manny Cortez? ¿Y qué eran para él las sinagogas de aquella ciudad, tres en total, sino pruebas de que los ciudadanos cubanos procedían de muchas culturas? ¿Quiénes eran esos hombres para hostigarlo a él o a cualquier otra persona por *ser* simplemente? ¿Y qué más daba si era judío? ¿A quién le importaba?

De repente las miles de horas de oración católica parecían significar muy poco. ¿Cómo podían juzgarlo a él, un hombre que había dedicado incontables días a tareas creativas, que proporcionaba más bien que mal al mundo, un hombre que había vivido tranquilamente, que disfrutaba de la comida y de los tragos y que una vez escribió una canción famosísima mientras comía croquetas en un bar de La Habana? ¿Quiénes eran esos hombres, de pistoleras de cuero brillantes, botas altas y aires de superioridad, para intervenir en la vida de nadie, para no dejar en paz a ese cubano católico que, daba la casualidad, vivía en París?

"Odio" no era una palabra que Levis había usado para referirse a alguien, pero se vio lleno de sentimientos negativos en su presencia.

Yo deseaba que interviniera la mano de Dios, pero, por supuesto, eso no sucedió.

La vida era divertida: poco antes del mediodía entró en aquella sala de la rue de Téhéran como católico cubano y una hora después salió como "judío extranjero" residente en París.

Por supuesto, no le gustaba recordar esas cosas. El compositor, que hacía tiempo que había tomado cierta distancia respecto a aquellos acontecimientos que fueron preludio del Levis más reciente (un caballero mayor a veces con un humor de perros y bastante triste), se movía con lentitud por las habitaciones de su casa de Olivares años después, en 1947 y se preguntaba: "¿Cuál es el objetivo de continuar con esta existencia?" Solía pasar el tiempo en el jardín, dando órdenes con brusquedad a la criada, a la espera de que Antonio regresara de las salidas a la ciudad, o visitando a su sobrino, al que quería mucho. Y también estaba Rita Valladares, que previsiblemente en una semana más o menos regresaría

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

de alguna de sus giras; Levis pasaba mucho tiempo ante el espejo valorando la cara que tanto había envejecido y preguntándose si realmente se alegraría de verla de nuevo, ya que, en cierto modo, tenía miedo de que le pudiera repugnar las desilusiones del alma de Levis, porque ¿no se suponía que los cubanos, incluso los más mayores, debían estar contentos? Mirar al mundo sin música en su corazón le molestaba tan profundamente que a veces se echaba a descansar sobre la cama, cerraba los ojos y comenzaba a soñar desilusionado.

PARÍS, 1940-1941

Considerado oficialmente judío, Levis se resignó a las penalidades de tal denominación. Aunque ya no podía vagar por la ciudad de noche como solía hacer, ni tampoco actuar en clubs (de todos modos, hacía tiempo que había disuelto la orquesta), siempre se las arreglaba para ver a Sarah algunas tardes; frenéticas, descuidadas relaciones sexuales, ya que en ese momento le hubiera encantado que ella se quedara embarazada.

Aunque la rutina le consolaba, a menudo se sentía prisionero en ese hotel chic, cómodo, pero prisionero al fin y al cabo, sobre todo por la noche. Escribía cartas a Cuba, para pedir ayuda y aclarar su identidad, pero no recibía ninguna respuesta; ¿quién podía asegurar que no le interceptaban el correo?

La última carta que recibió a finales de 1940 había sido de Rita Valladares, desde La Habana, y en ella le informaba de que planeaba divorciarse de Murillo, de que, mientras hubiera guerra, no tenía intención de regresar a Europa y, desde luego, no a París.

–¿Por qué te quedas ahí, mi querido*? –Le había preguntado ella.*

Durante los primeros seis meses de ocupación alemana, habían dejado la ciudad tantos amigos cubanos hacia la neutral España o de regreso a Cuba, que comenzó a sentirse muy solo. De los demás conocidos y amigos no cubanos, pocos continuaron considerándolo con la misma franqueza que antes, como si confraternizar con un judío causase la ira de las autoridades; era la segunda tanda de discriminación, como la conocida en los últimos años en La Habana de Machado. ("De verdad, amigo mío, seguro que sabes que todo ese asunto de la raza aria es una tontería. No creerás que esa gente esté cuerda o que se vaya a quedar aquí mucho tiempo" diría.) Peor fue, sin embargo, que la administración del hotel, por orden oficial, cortase la línea de teléfono de su suite de forma que, para cualquier llamada, Levis tenía que depender de las cabinas de teléfono del

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

vestíbulo; pero, aún así, en seguida, un soldado alemán se apostaba cerca para prevenir que los judíos utilizaran los teléfonos públicos del hotel.

En cualquier caso, podría avanzar con *Germinal*, con lo que el manuscrito aumentaba en tamaño. Y comenzó a componer un ballet sobre *Apolo y Dafne*, en parte gracias a un sueño.

(*En el campo de Cuba, cerca de 1902, a las afueras de la ciudad de Holguín, fui testigo durante un viaje con mi padre del fenómeno por el cual una mujer se convertía en acacia).*

Trabajaba en el piano, fumaba y bebía. Con un pequeño diccionario español-inglés en mano, escuchaba en la radio los boletines del BBC World Service.

1942, LA ESTRELLA AMARILLA

Con la ciudad vacía de cubanos, Levis vivía ahora en una soledad todavía mayor. Muchos de los alojados en el Grand Hôtel (los residentes habituales o los de paso) se comportaron con educación; no obstante, la presencia de los alemanes lo tenía en vilo continuo: aunque fuesen tranquilos y estuvieran seguros de sí mismos, sólo ir en ascensor con alguno de ellos a menudo era un verdadero suplicio; examinaban a uno de la cabeza a los pies y no miraban a los ojos con amabilidad, sino como si escrutaran el pensamiento.

Había pasado más de un año y medio desde la ocupación de París, cuando se anunció una nueva ordenanza, la octava, que requería que los judíos llevaran una estrella amarilla en la ropa: *¿No había sido ese un signo visto en el cielo años antes?* Llevó una estrella judía de tela Wauters e Hijos en la que habían cosido la palabra juif, que había comprado en una tienda de consignación y que prendía con alfileres en la solapa del abrigo o de la chaqueta. Se la ponía cuando salía del hotel; hasta entonces guardaba ese símbolo de tela cuidadosamente doblado en el bolsillo. Al principio no le molestaba. Muchos que no eran judíos, sobre todo jóvenes estudiantes, decidieron llevar la estrella amarilla por las calles de París como símbolo de protesta; pero después de un tiempo, aunque él no fuera judío, no podía evitar percibir el desdén de algunos ojos parisinos, las expresiones de burla o desidia, de superioridad.

El día antes del trigésimo segundo cumpleaños de Sarah, a mediados de mayo de 1942, se paró ante una tienda de antigüedades, no muy lejos de los Campos Elíseos; sus ojos quedaron prendados de un collar de esmeraldas. Y aunque parecía bastante caro, no

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

titubeó en absoluto, porque solía ser generoso con ella: la ayudaba con dinero y siempre le compraba regalos; estos actos eran endémicos entre los habituales de lo que pudo haber sido, o no, "un acuerdo" a los ojos del mundo. Cuando entró y preguntó sobre el hermoso collar de gemas verdes del escaparate, la comerciante pareció irritarse por su presencia y de manera cortante señaló un cartel: se prohibe la entrada de judíos al local.

Lo encontró divertido y casi explicó "*pero es que yo no soy lo que usted cree*", cuando se decidió por otra táctica.

–Madame–dijo con más educación–. Puedo guardar este trozo de tela en el bolsillo si así se siente mejor.

Molesta por estas palabras, le replicó con una mirada de absoluta condena: "Los judíos no merecen cosas tan lindas". Y añadió: "Por favor, salga de la tienda, *Monsieur*, o llamaré a la policía".

Por un momento permaneció allí, asombrado tanto por el absurdo de la mirada como por cuánto lo desanimó. Aunque no fuera dado a semejante lenguaje, le contestó: "Madame, quédese con el collar y váyase al infierno".

Ella le gritó como respuesta: "¿*Infierno*? No soy yo precisamente quien se va a ir al infierno".

Estos incidentes me cansaron el corazón. A lo largo de mi vida, había deseado que la música y las nobles motivaciones de un artista borraran el mal del mundo. ¿No le había dicho a Manny Cortez años atrás sentados en el Bar Campana: "Tú y yo hemos tenido la buena fortuna de realizarnos con nuestras profesiones artísticas, brindemos por la música y la poesía"? Y levanté la copa y añadí: "Y al carajo con todos a los que no le gusta lo que hacemos".

Daba igual donde fuera, a bares o cafeterías, a clubs o teatros, actuaba como si pudiera confiar en unos pocos, porque incluso entre los franceses había muchos partidarios, comprensiblemente, de los planes de Hitler para lograr "una Europa más unificada" bajo el liderazgo del Reich.

No podía hablar con nadie de sus preocupaciones, ni tan siquiera con sus camareros favoritos del Club Eve, donde era conocido por el robusto apetito y las buenas propinas, ya que hasta parecía que ahora lo miraran con recelo.

Aparte de Sarah, en París no podía confiar en nadie más.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Como muchos otros, se mantuvo a la expectativa, a la espera de que pasara esta situación. Asistió a reuniones de la Sociedad Teosófica y visitó a los espiritualistas, un entretenimiento que a Sarah y a él les proporcionaba cierta sensación de normalidad; los dos se consolaban en las sesiones de espiritismo y en otros mundos que en aquella época eran preferibles al real. No podía ir a misa llevando la estrella; no le dejaban entrar. Paseaba con ella, bebía vino y brandy, comía bien, pero sólo en los restaurantes "designados". Los museos estaban prohibidos y, por el toque de queda, solían pasar la noche juntos en el piso.

Una de esas noches, descansando a su lado, sintió que había entrado en un sueño muy malo, porque Sarah, a causa de su judaísmo, había comenzado a ofenderlo, como si, en parte, fuera ella la responsable de su situación. Nunca le insinuó una palabra de ello, se lo guardaba para él, pero ella debía saber que las cosas no iban bien: se mantenía en silencio durante largos períodos y comenzó a perder interés por el amor físico, aunque los bajones pasaban rápido y el compositor recuperaba las maneras afables, incluso cuando comenzó a arrepentirse de haber seguido adelante con su vida en París.

En ese tiempo era tal la apariencia de normalidad en la ciudad que alguien como Levis, siempre soñador, ansiaba una buena salida nocturna. Seguían asistiendo a fiestas y a cenas en casas particulares, y pese a que mucha de la población bohemia de la ciudad sabiamente había partido para otros lugares (Portugal, Inglaterra, España y Suiza), había suficientes artistas y compositores (Picasso por ejemplo, algunos judíos) para cumplir más a fondo la ilusión de que el arte y la maestría prevalecerían sobre todo lo demás. El cine francés seguía produciendo películas y todavía se podía encontrar algún cine que iluminara el corazón con los esporádicos cortos de Chaplin o de Laurel y Hardy. Y las terrazas de los cafés estaban llenas de parisinos y de muchos, muchos alemanes que habían venido a ver París, la joya de la conquista de Hitler, como si fuera una gran ciudad de ocio, un maravilloso lugar de vacaciones que visitar. Los chuchos todavía levantaban las piernas de atrás para bautizar las aceras, los músicos todavía actuaban en las calles. La gente se casaba, nacían bebés y se bautizaban y para la mayoría de los parisinos la vida seguía adelante, como antes.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

EL LIBRETTO FINAL DE *GERMINAL*. JULIO DE 1942

Levis se había desentendido de la política circundante, la dejaba para los jóvenes, los comprometidos. De vez en cuando se daba cuenta de que Sarah y Georges sentían bastante resentimiento hacia los alemanes; cómo no iban a hacerlo con tantas historias sobre lo que hacían con los judíos en Polonia y en Alemania. A veces cuando llegaba al piso de Sarah, sentía que había algo bastante privado y oculto entre Georges y su hermana. Se acercaba a la puerta con bombones y un bouquet de flores en la mano y se encontraba con que tenía que esperar; dentro había ajetreo. En el interior los acompañaba otro joven, había cajas llenas de panfletos amontonadas en una esquina. Nunca preguntó; se daba por supuesto que lo sabía.

Entraba y jugaba con Paulette y siempre le preguntaba a Georges por el progreso de Germinal, tema que por esa época era el contexto de su amistad.

–Va yendo.

–Bien, no te voy a preguntar sobre lo que estás haciendo con tu vida estos días, Georges, pero sea lo que sea, por favor, ten cuidado.

Sarah confirmó las sospechas no declaradas del compositor de que Georges formaba parte de una organización clandestina: "Mi querido hermano, Georges, es editor de un boletín de la resistencia; solo da noticias sobre la guerra, pero, como sabes, eso va contra la ley y me da bastante miedo porque a veces las guarda aquí".

Se dedicara lo que se dedicara, el joven mantenía la rutina de enviar a Levis las entregas de *Germinal*, dejando partes del manuscrito en el piso de Sarah o en la recepción del Grand Hôtel. Se reunían de vez en cuando, cada pocas semanas, como Levis había hecho con Manny Cortez en Cuba, y mientras Georges parecía indiferente a los peligros de sus actividades, Levis se preocupaba de que un joven tan "bello" pudiera haber sobrepasado los límites de la prudencia para la supervivencia, porque los alemanes estaban por todas partes y tenían informadores.

Como cabía esperar, desapareció, lo que Levis entendió como el fin de sus colaboraciones. Pasó meses sin verlo, pero luego Sarah tenía bastante a menudo pequeños fragmentos del manuscrito para Levis, de modo que el libretto, si no la música, se fue completando gradualmente a lo largo de cinco meses. Sólo volvió a ver a Georges una vez, a finales de junio de 1942. En cuanto acabó el libretto, Georges, por aquel entonces

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

escondido, no pudo resistirse al placer de entregarle él mismo a Levis, en mano, las últimas páginas.

Sarah había convenido el lugar de encuentro, junto a los caminos de flores del Bois de Boulonge.

–Ves. He terminado el trabajo, como te prometí, Maestro– le dijo sonriendo. Orgulloso por haber mantenido su palabra, el joven añadió, siempre tan alegre: –Espero que te guste, ¡Al final Ettiene triunfa! No me quedaré mucho por aquí... Me he unido a la resistencia.

–Dios mío ¿Estás de broma, no?

–En absoluto.

Sin embargo, Levis lo debería haber sabido. Había algo tremendamente familiar en sus ojos: la convicción como la que ya había visto en Manny Cortez aquellos días de Machado, mil años antes.

¿Qué podía decir?

–Bueno, gracias, amigo mío. Terminaré la música y un día asistiremos juntos al estreno de Germinal– le aseguró el compositor.

Luego se separaron, con grandes abrazos; Georges regresó a su mundo de juventud y esperanza y Levis, al hotel.

KING KONG

También recordaría el año 1942 por sus momentos de promesas y desesperación. Por no se sabe qué razones, Knochen, a petición de Levis, había decidido permitir al compositor algunas libertades, principalmente para actuar por la ciudad en funciones sobre todo para alemanes. El general estuvo presente en la mitad de esos actos y siempre admiró el talento del compositor como pianista. Nunca dijo nada a Levis, pero en ocasiones le hacía un gesto de aprobación y reconocimiento, lo que por sí mismo ofrecía a Levis cierta protección y consideración ante los nazis, por lo que creyó que podría mantener su trabajo como director ocasional de la Sección Sinfónica de la Ópera de París.

Esas noches, frente al público, en una sala de techo dorado abarrotada de oficiales y de sus familias, de miembros de la sociedad parisina y funcionarios del gobierno de Vichy,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

llegó a sentirse como la criatura enorme, ofuscada, que había visto una vez en una película americana, *King Kong*. Batuta en mano, en medio de una sinfonía de Beethoven, deseaba haber tenido las dimensiones de aquella criatura para arrasar con la sala, lanzar a los alemanes de sus asientos, abalanzarse a las calles y dirigirse al cuartel general de la Gestapo en la avenida Foch o a la prefectura de policía, frente al Hôtel Dieu, para tirar abajo sus muros. En estas fantasías, sacaría a los alemanes de la ciudad, de su vida y del mundo, incluso. A pesar de sus cincuenta y dos años, realmente le pasaban por la cabeza pensamientos muy infantiles: lo que sucedía en París se oponía tanto a su alma civilizada que comenzó a depender de la fantasía como fuente de alivio, o de desilusión.

A mediados de 1942, los alemanes comenzaron a rodear a los judíos, para documentarlos y llevar a cabo la "re-arianización". Al principio se invitó a grandes grupos de parisinos judíos a presentarse en las comisarías de policía con la intención de verificar sus identidades, solo para desaparecer después. Y luego la policía y los gendarmes alemanes acordonaron algunos distritos, como los arrondissements undécimo y duodécimo, habitados en su mayoría por judíos. Se registraban las casas, se expulsaban a los vecinos. Al principio, las listas solo incluían a ciertos profesionales (médicos, académicos, científicos, escritores y abogados), pero pronto enviaron a todo el mundo a la cárcel o a campos de concentración.

Levis era capaz de hacer cualquier cosa con tal de proteger a Sarita y a su hija. Como "judío", no podía hacer nada, por lo que no le quedó más remedio que sobornar a algunos oficiales de grado medio de la prefectura de policía. Al principio, *El Maestro* Levis convirtió en práctica habitual retirar dinero del banco, pero como los fondos empezaban a menguar, todas las pertenencias de valor sirvieron de soborno: algunos anillos con piedras preciosas, relojes de pulsera, varios relojes de pared antiguos, con los que fue adquiriendo buen gusto y en los que gastó enormes cantidades de dinero. Le dieron tiempo. Tenía otro plan: solicitar un certificado de exención a las autoridades sobre la base de que no era una amenaza para la ocupación, sino un valor cultural de la vida de París. Seguro que haber conocido a Knochen serviría de ayuda. Había oído a su abogado que la exención sería aceptada y que le permitiría proteger a su "familia", ya que esos días planeaba casarse con Sarah Rubenstein.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

LAS COSAS NO SALÍAN COMO LA MELODÍA DE UNA CANCIÓN

Debe hacerse notar que su última sesión de amor tuvo lugar justo después de la Navidad de 1942 y que ese acto de conexión íntima fue lento y comedido y lánguido, porque Sarah Rubenstein había hecho sus propios planes, que no tenían nada que ver con el matrimonio o con certificados de exención, porque no creía que cambiasen nada.

–Sabes que pienso en mi hija y en mis padres–le dijo un día– Mi hermano Georges nos ha conseguido un escondite y después, mediante una red, podremos dejar el país e ir a España –Siguió: –Y tu deberías venir con nosotros, querido Israel.

Recordaría haber experimentado una sensación de alivio ante la idea, porque lo que más le importaba era su seguridad. Sin embargo, había algo sobre la desobediencia a las autoridades, incluidas las alemanas, que molestaba a su sentido de la corrección. Por otra parte, estaba cansado de París, cansado de llevar la estrella judía y ansiaba regresar a Cuba. Cuando ella le contó aquello, hubo un ligero rayo de luz en la habitación, *como si todo fuera a mejorar*, y aunque él tenía sus dudas sobre la seguridad de su futuro, Levis le dijo a Sarah: "Entonces, me voy contigo".

Pocos días antes de irse de París, Levis embaló algunas de sus posesiones más preciadas (manuscritos, cartas y algunas fotos) y las dejó a cargo de ese comprensivo pero ineficaz agregado español, el Señor Ramos, con quien se encontró en el hotel. Guardó otras pertenencias personales en casa de amigos, sobre todo músicos que se quedaban para tocar en clubs. Cuando llegó el día, decidió llevar sólo lo que tenía encima, porque una maleta levantaría sospechas.

A la luz de la tarde, salió del Grand Hôtel con un clavel en la solapa que había cogido de un mostrador y enseguida se confundió con la multitud en el boulevard. Cogió el tranvía para llegar al apartamento de Sarita. El plan era quedarse allí hasta el anochecer y luego caminar por los callejones y cruces de la ciudad, dirigirse a la Porte de Versailles, donde podrían coger el bus para llegar a un piso franco del barrio de Clamart. Allí se encontrarían con miembros de la resistencia (se supone que Georges estaría entre ellos) que los llevarían a un refugio seguro.

Cuando Levis de pie ante la puerta tocó para que le abrieran, no halló respuesta. Habían hecho redadas dos veces en los últimos meses y se habían llevado a los judíos del distrito, pero Sarah, gracias a su intercesión pensaba él, había estado protegida. Había ofrecido sobornos, y había rezado, se había sentado ante el piano, en comunión con la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

deidad, que, estaba seguro, conocía sus pensamientos. Tenía una llave del apartamento y entró, encontró las habitaciones como habían estado siempre; esparcidas sin orden por el suelo de su cuarto estaban las muñecas con las que a Paulette le gustaba jugar. Especuló un poco sobre por qué ella no estaba allí. Lo primero que se le ocurrió, y lo que más deseaba, era que había habido un cambio repentino de planes que Sarita no tuvo tiempo de revelarle. Luego pensó que la podían haber arrestado mientras paseaba por la calle con su hija. Durante media hora debió estar sentado en la cama, la cama en la que solían hacer el amor, sin moverse, no temiendo por sí mismo, sino lamentando el precio de los vínculos sentimentales.

Por eso era un *soltero* que en Cuba había vivido durante muchos años con su madre y que, aunque había disfrutado de placeres, nunca había tenido lo que se pudiese describir como una vida emocionante. ¿Cómo, se preguntaba, estaba preocupado por la seguridad y el bienestar de otra persona?

UNA CLAVE MENOR Y EL PASO DE LOS MESES

En apariencia, siguió igual. Físicamente enorme e imponente, con una expresión un poco triste, comenzó a sentir las presiones de esa vida de restricciones. Sin noticias de Sarita, pasaba los días, uno tras otro, caminando por París con los ojos abiertos, no sólo porque vivía con la sensación de que lo observaban sino porque preveía que en cualquier momento alguien lo pararía. Creía que si Georges y Sarah estaban en libertad, le harían saber su paradero.

Eso no sucedió y comenzó a preguntarse si de verdad ella había estado enamorada de él alguna vez.

Así se encontraba Levis en ese punto de su vida: decepcionado y lo suficientemente egoísta como para tomarse personalmente las trágicas circunstancias que aplastaban a muchos en el mundo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

EL CORREO

Todos los días preguntaba por el correo en la recepción del hotel. Había enviado una carta a los padres de Sarah en el sur, sin recibir respuesta a cambio. Había escrito a Cuba. No había recibido nada de correo en casi un año.

Las preguntas sobre Sarah a los agentes de la prefectura que habían cooperado tanto aceptando los sobornos caían en saco roto. Alguien le dijo: "Probablemente la hayan enviado fuera, y si no se ocupa de sus problemas, a usted también lo enviarán".

No obstante, no sentía ninguna amenaza personal: gracias a los sobornos, había conseguido una tarjeta de exención, que se solía otorgar a los miembros de una organización de judíos que resultaban útiles para los alemanes, la UGIF (*Union générale des israélites de France*). Esa era su salvación, creía, y la llevaba consigo a todas partes.

LA BEBIDA

Entre sus problemas estaba el excesivo consumo de alcohol y cada vez que bebía rezaba a Dios; su sencilla fe, tan agitada por el brandy que a veces lloraba, sentía el sufrimiento del mundo. (*Como si eso pudiera producir algo bueno*). Pensaba una y otra vez en la dulzura de su infancia y en como en un tiempo había ido a las iglesias de La Habana vestido como un verdadero caballero joven; en que le había encantado tocar los pedales de pie del órgano, de grandes y trémulas vibraciones, mientras interpretaba a Bach para la congregación. La cara de su madre, inclinada por la devoción de la oración, volvía a él; juraría que, a veces, su padre, el Doctor Leocadio Levis, entraba en el cuarto del Grand Hôtel: su presencia serena, sin tonterías aparecía en medio de la brillante luz de mediodía.

Ay, y cómo echo de menos a Manny Cortez, cuya fuerza necesito tanto.

Mientras componía en la suite del hotel, ¿qué otra cosa tenía que hacer?, se trasladaba a reinos de absoluta tristeza. Uno no hubiera identificado la música que escribía entonces con los alegres pasajes de Rosas.

Odiaba que lo molestaran. Alguien llamaba a la puerta, una gran interrupción. Incluso aunque no estuviera sentado ante el piano, solía gritar: "Estoy trabajando, ¡déjenme solo!" A veces se reía: "*Oh, pensar que no hace mucho era bastante feliz con mis pequeñas salidas nocturnas por La Habana, y hay que verme ahora…*" De vez en cuando anotaba la fecha ("*7 de mayo de*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

1943" o *"2 de junio de 1943"*). La idea de que había pasado tanto tiempo tan rápido caía sobre los lugares más recónditos de sus pensamientos, siempre tan profundos y oscuros, provocados por el alcohol.

A veces no salía de la suite en días.

La administración del hotel se dio cuenta de las grandes cantidades de brandy que ordenaba de vez en cuando y, aunque se las arreglaba para pagar las facturas más altas porque todavía ganaba dinero alguna que otra vez, comenzó a acumular una deuda bastante grande. Residente en el hotel desde hacía mucho tiempo, lo trataban justa y razonablemente bien, pero en cuanto falló en los pagos, recibió notas, bien escritas y en buen papel, del gestor, que le sugerían trasladarse a una habitación más modesta hasta que pudiera poner al día sus cuentas.

Lo ignoró, igual que ignoró otras muchas cosas.

Se consolaba tocando música de sus compositores cubanos favoritos (Cervantes y Caturla, entre ellos) y cualquiera que pasara al lado de su suite oiría el piano. Los días buenos tocaba durante horas, tomando brandy a sorbos hasta que la luz de la Plaza de la Ópera se convertía en la luz del cielo y comenzaba a sentir la transparencia de ser un alma pura, casi ligera, que disfrutaba de su música.

Por supuesto, continuó componiendo la partitura de *Germinal*, que había alcanzado una extensión que se desvanecía en el tiempo y la convertía en ininterpretable.

Bebía porque tenía pavor a la soledad y al confinamiento de las noches. Y tenía pavor a las noches en las que se dirigía a esta o aquella embajada para actuar para los alemanes. Normalmente el personal de la embajada enviaba un coche a recogerlo y lo trataba con cortesía, pero en cuanto entraba por los pasillos cierto malestar inundaba su mente, alma y cuerpo. Poco a poco empezó a llegar borracho a esos compromisos y las actuaciones sufrían, las notas titubeaban, se saltaba pasajes enteros de piezas de Bach y Mozart y Debussy, que una vez conoció bien.

Una de esas noches, en una recepción en honor del mismísimo Mariscal Petáin, lo pararon a mitad de programa y lo sacaron del piano. No podía recordar los detalles concretos, sólo que encontró bastante divertido ser expulsado de la sala, pesado y tembloroso, reía, como si fuera inmune a los problemas de este mundo.

Aquellos días era totalmente ajeno, con absoluta tranquilidad, a ciertos hechos: los alemanes comenzaban a perder la guerra; los alemanes de París, para agradar a los superiores de Berlín, aumentaron las deportaciones a los campos de concentración.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ENTONCES SUCEDIÓ, MAYO DE 1943

Alrededor de las siete de la tarde, al terminar un día de primavera de 1943 alguien tocó a la puerta. Estaba en medio de un pasaje instrumental de *Germinal* en la clave de Si menor y, aunque se acercó a la puerta con vehemencia, "Estoy trabajando, por favor, vuelva más tarde", el visitante tocó de nuevo, con más insistencia, y anunció con voz firme: "Abra, es un asunto oficial". Al momento se vio entre dos hombres, de la Gestapo, con largos abrigos negros de piel. Aunque no tenía otra opción que dejarlos entrar, Levis, con la tarjeta de exención en mano, no sentía miedo. La tarjeta no sirvió para estos oficiales, que informaron al compositor de que iba a ser "detenido" para proteger al estado de los "terroristas judíos y sus simpatizantes".

Para entonces, Levis se había resignado ante el imprevisible futuro que aparecía ante él. Se puso la chaqueta, apagó un cigarro y se tomó el brandy que quedaba en el vaso, su salvación durante aquellos días. Lo trataron casi con cordialidad. Llevado en un sedán negro a la prefectura, le preguntaron sobre el paradero de "Georges y Sarah Rubenstein", a quienes la policía consideraba miembros de la resistencia clandestina. El hecho de que Sarah siguiera viva era una buena noticia, pero que no supiera nada de su paradero no gustó a los interrogadores. Después de unas horas en las que repitió a menudo: "Como ciudadano de Cuba, exijo mis derechos", lo encerraron en una celda durante la noche y por la mañana lo llevaron de allí a la estación de tren de Bobigny.

SU VIDA CAMBIÓ

En la estación había mucha actividad. Una enorme multitud de quizás un millar de parisinos, muchos con maletas en mano, era conducida a los vagones por guardias armados. Allí entre la muchedumbre dio la casualidad de que reconoció a un señor, un compañero de la Sociedad Teosófica, un tal Jacques Levinstein, pintor y hombre de posibles, cuya gran casa a las afueras de París, en la rue de Versailles, como las de muchos individuos que creían en las emanaciones de las cosas, estaba llena hasta los topes de cuadros (desde Matisse a Picasso), esculturas, porcelanas chinas, figuras icónicas, placas conmemorativas y una vasta colección de antigüedades de la que debió odiar haberse separado. Se le veía muy desmejorado y el que Levinstein fuera apresado sorprendió en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

gran medida a Levis, porque recordaba haber pensado que, gracias al absoluto desorden y total revoltijo de su alojamiento, podía haberse escondido perfectamente y para siempre en una de sus muchas habitaciones. Fuera lo que fuera lo que hubiera sucedido, él, también, había sido detenido y ahora se encontraba en medio de una multitud, con un bombín negro y un buen traje de tres piezas, como una figura de un cuadro de Magritte, bastante desconcertado, con una maleta pequeña en la mano.

Levis lo saludó con una sonrisa de cortesía, como si dijera: "Esto, también, pasará".

EL HERMOSO PAISAJE

Y durante un tiempo tuvo la ilusión de que, por lo menos, le ofrecían un trato preferente. Quizás lo imaginó, pero mientras otros eran empujados, apretados, zarandeados en masa y tratados con violencia en los vagones, a él lo separaron y lo condujeron a un compartimento de primera clase, al principio del tren, un vagón de asientos de felpa con brillantes rejas de bronce, alfombras tejidas, un bar con vasos que temblaban con el movimiento de la locomotora. De hecho, los asientos de terciopelo eran tan cómodos que casi se queda dormido y a la espera de que el mozo le trajera champagne y caviar. Sin embargo lo que más le sorprendió fue que el mismísimo señor Knochen y dos ordenanzas se le unieran en el vagón.

–¡Levántese en presencia del *Kommandant*! –gritaron en el acto.

Lo hizo, pero Knochen le dijo en español: "Puede quedarse donde estaba". Continuó: "¿Le han dicho a dónde va?"

–No, señor.

–Normalmente los hombres de su posición son deportados a Auschwitz, Bergen-Belsen o Neuengamme. ¿Conoce esos sitios?

–No.

–No importa. He ordenado que sea transportado a la Estación de Weimar, a un lugar cerca de Ettersberg. Es bastante bonito. *Un lugar muy maravilloso.*

Sin saber si debía dar las gracias al general o no, Levis no dijo una palabra. Luego Knochen añadió: "No es algo que haga por todo el mundo, pero he disfrutado mucho de su música".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Y, así, el general hizo un gesto seco a sus ordenanzas, que salieron del compartimento tan abruptamente como habían entrado. Luego se oyó un silbato y el tren dio una sacudida y partió. Solo en el sillón, el compositor empezó a creer que quizás, por sus dones, lo llevaban a dar un concierto. Pasaban las horas, miraba el paisaje, tan hermoso que desde una perspectiva exclusivamente visual, parecía no existir la guerra. Vio grandes campos de trigo y viñedos, almiares y vacas y bueyes acostados en el campo y apreció inesperadamente la belleza de este mundo; casi llora al pensar en la enorme nostalgia de tantas cosas: el sol, las estrellas de la noche, el murmullo del océano, perros, helados, los suculentos pechos de una mujer, chocolate, la expresión inocente de la cara de un bebé y la música, el mundo lleno hasta arriba de música. Cayó en semejante ensueño que olvidó el peligro inmediato de su situación, deseó que el tren parara para escapar y pasear por el campo, entre flores y mariposas. Sintió cierta tranquilidad por la forma en que lo habían tratado los alemanes (seguro que todo se aclararía), y sin embargo todo fue una ilusión: a mitad del camino, en el norte de Francia, el tren paró y un oficial y dos soldados entraron en el coche y le ordenaron salir de allí, apuntándole. Una tropa de agentes alemanes irrumpió en el compartimento de primera clase y forzó a Levis a entrar en otro vagón, un vagón de carga, donde, momentos después, se encontró en una situación bastante diferente.

. . .

Así, por error lo habían considerado judío, por error lo habían arrestado y llevado a otro tren, por error lo habían trasladado de un vagón de primera a otro, vagones sin luz, cuyo aire casi no se podía respirar y donde se apiñó con otros cincuenta hombres, mujeres y niños, terrible e igualmente desconcertados. Llegó a su destino dos días después y lo primero que vio fue la luz de la Estación Weimar, en Alemania, al mediodía. En el andén tuvo unos pocos momentos para estirarse, para disfrutar del aire fresco y puro de los Alpes, porque, con la ropa ahora mugrienta y rota, fue conducido con la muchedumbre y trasladado a otro tren.

No mucho después llegó a la estación de Ettersberg, una ciudad medieval cuyo paisaje circundante de colinas y bosques de pinos y hayas era bastante hermoso. Un lugar

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

que una vez fue cuna de gente como Schiller y Goethe, un lugar de tanta belleza alpina que había sido gran fuente de inspiración poética. El azul del cielo y el exuberante verde eran como los captados por el artista Maxfield Parrish en sus famosos cuadros, un lugar que parecía el escenario de un mito escandinavo y que se alejaba de lo que Levis había conocido en La Habana tanto como de la Luna. Luego, empujado hacia el final de un camión con muchos otros, lo condujeron a la entrada de un gran complejo, en medio de un bosque de hayas, con las onduladas cuestas de Ettersberg en la distancia. Se unió a una fila y entró por la puerta principal con una inscripción que ensalzaba: ARBEIT MACHT FREI (el trabajo te hará libre).

Si fuera turista, habría ido a la ciudad para visitar la casa de Goethe o hasta el hotel de Ettersberg, donde solían quedarse los veraneantes, para beber whisky o tomar un trago de brandy caliente junto a la chimenea; un lugar muy sereno. O si habría estado en La Habana, hubiera salido a visitar a Rita Valladares en su casa de Industria o a pasear por el Malecón y observaría a las jóvenes parejas que caminaban de la mano, el placer de sentir la brisa del mar en la cara era siempre muy fuerte. En aquellos momentos, habría dado cualquier cosa por pasear alrededor de 1907 por algún callejón de La Habana, en el que rumberos amantes de la vida se hubieran reunido para tocar la trompeta y la percusión y para bailar toda la noche. O por descansar en la cama allá en París y mirar la cara de Sarah Rubenstein, agotada después de acostarse con él. O por sentarse una vez más al piano para tocar una sencilla melodía.

Sin embargo, tal y como estaban las cosas, en realidad había entrado en un lugar llamado Buchenwald, un complejo de munición que no era un "campo de la muerte" sino un lugar en el que por las severas condiciones y régimen punitivo muchos morían. Y durante los siguientes catorce meses, el maestro no creyó las cosas que vio ni los sonidos que escuchó.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

EL ENCANTO DE UN SUEÑO

(LA HABANA, 1947-1953)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

BASTÓN EN MANO, CON Antonio a su lado, Israel Levis paseaba por una calle de La Habana Vieja, cerca del Hotel Regina, una tarde de domingo, cuando se encontraron con un café en el que un trío de músicos negros entretenía a los turistas sentados fuera con un rasgueo de guitarras y una interpretación de espléndidas armonías de *Rosas Puras*. De blanco de la cabeza a los pies, débil y apocado, Levis los observaba tocar, con amuletos y crucifijos colgados de cadenas de oro inundadas de luz: parecía que estos músicos estaban más allá de los problemas del mundo. Entretenían y flirteaban con los turistas: un círculo de mujeres de mediana edad y sus maridos, y jóvenes recién casados tomando tragos de daiquirís y tes helados con ron y presumiblemente prendados de los románticos encantos de esa ciudad. Ni los músicos ni el público eran conscientes de que el compositor de esa canción –delgado, canoso, con ojos miopes y espejuelos de metal y en apariencia viejo, de sólo cincuenta y siete años– estaba bajo la sombra de un toldo a menos de diez pasos escuchando su actuación tanto con afecto (por el antiguo arte de la canción y la música) como con rechazo hacia esos sentimientos que a veces lo invadían al oírla, sin importar lo bien que la interpretaran.

Ni sabían que había días en los que pensaba en los acontecimientos de los últimos veinte años de su vida y la canción atravesaba el curso de sus pensamientos ni tampoco que hubo otros días en los que vivió en un universo sin Dios, y esta misma melodía desencadenó sus reflexiones más tristes. Después parecía que sólo miraba al vacío, en la distancia, pese a que las calles de La Habana bullían a su alrededor. Antonio, que ya empezaba a conocer a Levis muy bien, lo sacudió: "Don Israel ¿dónde va?"

Se había trasladado a otro lugar a través de un puente de palabras cantadas y voces angelicales entonando una melodía...

Si desea amor, ven aquí
Tengo rosas puras pa'ti!
No importa si estás cansado de la vida
Si compras estas rosas puras de amor
Te casarás...

De repente, era otro domingo en ese lugar que preferiría olvidar. Lo escoltan desde la barraca al almacén, el "Canadá", donde lo visten con un traje formal que había sido de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

algún desafortunado. Le dan un par de zapatos todavía buenos y unos calcetines, una pomada para el pelo, que había crecido hacia atrás y, aunque bien arreglado dadas las circunstancias, le gustaría poder cortarse las uñas en vez de comérselas. Al anochecer, lo sacan del campo por una carretera de curvas hacia Ettersberg Inn, que se encuentra sobre la loma de un pintoresco valle. Ahí es donde los alemanes organizan sus fiestas. Lo conducen a través de una cocina, una batería de cocineros elaboraban la cena: aromas de pollo asado y costillas de cordero y papas llenas de grasa que le provocaban náuseas. Como casi no se tiene en pie, como casi se desmaya, le dan un vaso de leche y algo de pan con una salchicha dentro y luego un trago de brandy para así tener fuerza suficiente para poder tocar el piano después. Los alemanes celebran la recepción con copas de champagne y vasos de brandy en mano. Mientras interpretaba, no podía creer que él fuera su pianista y aunque ellos estaban en la misma habitación con una chimenea chispeante y una brillante araña, todo eso se esfuma y ahora está sobre el escenario del Teatro Martí en La Habana, alrededor de 1922, sus amigos y familiares y compañeros compositores y músicos están en el público y escuchan su pequeño recital con aprecio y buenos deseos. Luego, piensa en lo maravilloso que sería salir tarde en la noche con esos amigos a comer algo en un café del muelle, en la bahía de La Habana, radiante por la azulada luz de la luna, una alfombra de diamantes y flores turquesas extendida de la tierra al cielo sobre las ondulantes aguas. La imagen de la luna, allá en el cielo, lo hacía pensar con ternura en la Sagrada Comunión, elevada ante el altar. Bach se acercaba... la música de Salas, cuando de repente algún comandante alemán bastante bebido interrumpe sus pensamientos.

Todos saben que los alemanes están perdiendo la guerra: el campo teme que comiencen a fusilar a los detenidos para así eliminar testigos, pero el comandante hace un brindis y alude al pianista, "una persona muy famosa", pero se refiere a él no por su nombre real, porque el tinte judío de "Israel Levis" podría resultar repulsivo para algunos invitados, y lo llama "Monsieur Sebastiano de Paris" y el compositor se ríe, porque es solo un nombre y se pregunta si "solo un nombre" puede explicar todo el sufrimiento que ha visto.

No se queja: después de todo uno de los camareros siempre le pasa una servilleta con una onzas de restos de comida y lo que no come, lo lleva de vuelta a las barracas con el deseo de tener el poder de Jesucristo de multiplicar este plato, aunque de todos modos sus escuálidos, esqueléticos compañeros de prisión, entre los que gozaba de prestigio, se lo agradecen. Algunos eran brillantes filósofos y otros, unos pendencieros. Le hacía gracia

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

pensar que en algún lugar, a lo largo de los últimos quince años, seguramente escucharon su melodía más famosa al menos una vez, si no más...

Rosas Puras lo acompaña donde quiera que va, como la música de fondo de una película. Suena en un piano o en toda una orquesta. A veces mira al cielo y Fred Astaire desciende de unas escaleras, con frac y sombrero de copa, y baila una maravillosa y estilizada rumba rodeado de hermosas muchachas, cuyos cuerpos se deslizan y balancean. A veces, en medio de este sueño distante que es la memoria, observa a Rita Valladares desde las bambalinas de un teatro; estamos en La Habana o París y ella canta esa canción mejor que nadie y él piensa en cómo había compuesto esa melodía para ella la víspera de su viaje a Nueva York y en cómo esa secuencia de notas lo había conducido, poco a poco, a Buchenwald. Pero Dios lo había ayudado: su visita semanal para tocar para los nazis le permitía alimento suficiente para llegar a la próxima semana, y la próxima... Aún así, no deseaba sino sacarse esa canción de la cabeza, y la idea de que el universo era un lugar indiferente. Deseaba no oler tanto a ceniza ni ver tanta humillación a su alrededor... Luego piensa en Sarita Rubenstein y en Paulette y en Georges, quienes, como tantos otros, parecen haber desaparecido para siempre, y se desconcierta por la aparente ausencia de Dios en ese lugar e intenta consolarse a sí mismo al recordar las homilías que había oído de niño: "Bienaventurados los perseguidos por ser justos". "El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame".

Se consuela todavía más con el recuerdo de la música, al repetir de memoria pentagramas nota a nota. Un día sí y otro no, piensa en Rita Valladares y Sarah Rubenstein, que, de algún modo, se habían vuelto intercambiables en su cabeza; sueña con un concepto perteneciente, en gran modo, a la vida cubana: ¡la música es buena! Y con tenacidad se aferra a ese pensamiento a lo largo de los días hasta que resulta inútil y apenas puede sentir algo.

El compositor ha recordado el pasado mientras contempla la interpretación de *Rosas Puras* por un trío de músicos negros cuyo buen cantar y sencilla instrumentalización le encantan, a su manera.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

LA HABANA, 1947. EL CUERPO

Por la mañana, a causa de algún problema de estómago, se había retrasado un rato en el baño para atender sus necesidades. Luego permaneció de pie en la ducha hasta que lo puso enfermo percibir una desnudez fofa, una piel blanca y pulverulenta, los números que no podía borrar. Así no era extraño que la criada quisiera perderse: con el peor de los humores podía explotar por nada. Pobre Octavia, que barre tranquila el piso de mosaicos o limpia el polvo de una vieja alfombra en el patio sin dejar de tararear, aunque acusada por el compositor de hacer mucha bulla "¿Por qué ni tan siquiera puedo pensar tranquilo?" Lo molestaban incluso las pruebas de la presencia de Antonio Solar en la casa (un par de zapatos frente de la puerta del cuarto, medio paquete de Lucky Strikes al rocío del patio), como si el muchacho le faltara el respeto o se aprovechara de su generosidad.

"*Imagine cómo sería su vida sin mí*", pensaba.

Por supuesto, era consciente de que este humor de perros estaba relacionado con las incomodidades provocadas por el avance de los años –todo le llevaba demasiado tiempo y energía– y no podía soportar la idea de cansarse con tanta facilidad, aunque tenía que admitir que ni los brandies, ni los dos o tres cigarros del mediodía podían ayudar. También había otras cosas: en el estudio, de pie ante su piano, el silencio continuado de esas teclas que era reacio a tocar. Pesado testamento de lo que creía era la evaporación de sus talentos ¿o síntoma de algún tipo de castigo divino por el que se le metían malos pensamientos en la cabeza?

Si pensaba en su pasado reciente, se preguntaba qué habría hecho él para llegar a esta situación en la que la sola idea de escribir un simple pasaje de música invocaba el miedo, como si sentarse a tocar los tonos bajos de una habanera con la mano izquierda mientras improvisaba una melodía cantarina con la derecha sólo tuviese horrorosas consecuencias.

Más duro era para el compositor que su cuerpo ya no cooperase con él. Sólo con gran dificultad podía levantarse de la silla; la pérdida de tensión muscular, un pinchazo nervioso, la falta de fuerza lo desesperaban. Durante los paseos por la ciudad, sentía el calor y el tráfico mucho más insoportables y fatigantes de lo que recordaba. Sólo sentado en una iglesia podía aparecer algo de alivio; la frialdad y quietud de la nave eran un consuelo. Aún así, caminar había sido duro para Levis. ¿Cómo era que, siendo joven, sólo tenía cincuenta y siete años, se había convertido en uno de esos ancianos por los que había sentido pena tiempo atrás? ¿Cómo era que hasta desvestirse suponía una carga?

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Estas dificultades siempre me recordaban cuando mi padre salía por la mañana al patio interior para realizar la calistenia que él encontraba tan divertida; a mí, un niño grueso, me decía: "Si no comienzas a hacer esto pronto, te arrepentirás algún día". Me bastaba soportar mi carga durante años, ¿a quién había yo hecho daño con mi indolencia corporal sino a mí mismo?

SU PEQUEÑO SECRETO

Otra mañana más con el maestro sentado en el patio de atrás, leyendo el diario y reflexionando sobre cómo no echaba de menos los burdeles (o, al menos, sobre cómo, a su edad, se había liberado de las distracciones de la carne). La indiferencia hacia los placeres era algo a lo que se había acostumbrado, aunque en la juventud, su liberación era una distracción más que una misión vital (por lo menos, no como la que tenía que soportar Manny Cortez, pobre hombre, que, pese a tener esposa e hijos al llegar a casa, sufría cada vez que veía una mujer linda). De vuelta al pasado en La Habana, cuando los hombres esperaban en fila su turno en los burdeles, el compositor tendía casi siempre a huir, incapaz de hacer cola con ellos, a pesar de que alguno podía envidiarle su cuerpo. Era el tipo de hombre que ve una multitud y se va en dirección contraria: nunca le había gustado que los demás supieran de sus asuntos. En lo que se refiere a su liberación sexual, siempre se preocupó por el lugar. ¿Cómo era que, por sus remilgos, consideraba el acto del amor una fuente de "vergüenza animal"? Una frase que le recordaba cuando su padre la utilizaba para referirse a la definición de Aristóteles de la actitud del hombre hacia las funciones excretoras humanas; en su mente las distintas liberaciones de la región caudal estaban relacionadas con las secreciones de la pasión (algo que él había mezclado) por lo que nunca lo abandonó esta "vergüenza animal".

Quizás por ello, los hombres que veía en los burdeles parecían animales. Toros, lobos y tortugas, caballos y asnos, todos bufan, patalean a la espera de su turno: esas eran las máscaras de sus personalidades. En medio de tal energía, prefería dar un paseo y esperar a que la cosa se calmara, a veces hasta primera hora de la mañana cuando podía llevar a cabo el acto con más privacidad... Ahora, se reía. Ahora que sabía cómo en ciertas circunstancias uno se acostumbra a todo. Cuándo se disgustaba por las inconveniencias de la llamada de la naturaleza, especialmente si estaba componiendo, al menos contaba con las

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

comodidades de una cómoda o, a lo peor, de un ancho inodoro sobre el que agacharse, como en ciertos bares de La Habana.

De vuelta a Buchenwald, había una letrina en una trinchera larga, abierta y fétida: ver incluso a los hombres más distinguidos, enfermos de disentería, vaciar las tripas medio agachados era un hecho tan común que, pasado un tiempo, a nadie le importaba ya quien miraba, excepto a mí...

Semejante humillación era algo que, por decir cualquier cosa, lo había hecho despreocuparse de las urgencias corporales. ¿Cómo alguien iba pensar en una mujer (o, para este caso, en un hombre) en tales circunstancias? Y, sin embargo, había visto cierto número de masturbantes crónicos, hombres en la esquina de una barraca abarrotada que tratan de sacar unos pocos momentos de placer. Con razón se había vuelto aún más cuidadoso para acicalarse y cada mañana empleaba más tiempo en lavarse las manos una y otra vez antes de adentrarse en el mundo.

Al menos tenía el consuelo de saber que ningún ser humano, ni tan siquiera Jesucristo, había estado exento de estas necesidades. Ni Mozart, ni Beethoven, ni Bach. Todos estos pensamientos provocaban que pensase en la tumba... todos acaban allí, en una pila de huesos y carne que, con el paso del tiempo, parecerían abono.

¿Por qué, por qué, Dios, vienen a mí estos pensamientos en una mañana tan hermosa?

SU MAJESTUOSA VIRILIDAD

Siempre tuvo una actitud desdeñosa hacia su poderío sexual. Cuando adolescente fue consciente por primera vez de su grandiosidad, se reservó –como el secreto de todos los secretos– que su santo aparato era tan "falto de espiritualidad", tan impuro, que para él su vida sólo supo de obscenidad y lascivia, cuando, por necesidad, se había dado prisa en purgarse a sí mismo. Su deseo sexual había sido un suplicio mientras componía, sobre todo, con veinte y tantos años. Con vida propia, su miembro se hinchaba en los pantalones con solo inclinarse un poquito hacia delante para corregir alguna canción de una zarzuela. Durante la juventud, para facilitar los ejercicios de la carne, confiaba a menudo en una fotografía "artística" color sepia, de cerca de 1902, en la que una muchacha cubana vestida sólo con una cinta del pelo con plumas y con un cinturón de cuentas alrededor de la cintura desnuda, se inclinaba sobre un marinero sentado, con los pantalones hasta las rodillas. La joven mujer sostenía el pene erecto mientras, suponía él, estaba a punto de meter el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

apéndice del marinero en su boca, aunque los detalles que más le gustaban eran la redondez de su trasero y las hebras de vello púbico electrizado que asomaban tras unas lindas nalgas. A veces se aislaba al aseo, con un aroma a tierra húmeda que fluía por las tuberías, para liberar la libido, tres o cuatro veces en un solo día, tiempo atrás.

Gracias a Dios por haber descubierto los burdeles, aunque las copulaciones lo empujasen después a la iglesia a confesar sus pecados terrenales. Gracias a Dios que podía reincorporarse con el alma limpia y caminar con su madre hacia la iglesia, sabiendo muy bien que si en ese momento se acabase el mundo, ambos se elevarían para unirse a las congregaciones de santos y devotos.

–Mamá ¿qué pasa cuando nos morimos?– preguntó una vez de niño a su madre.

–Bueno, subirás al cielo para unirte a la gente que te ha querido.

–¿Y habrá pianos en el cielo?

–Allí habrá todo lo que quieras o necesites, mi'jo.

En la infancia, había creído en la resurrección tanto del cuerpo como del mundo en el que vivía: La Habana de su crecimiento se crearía de nuevo y lo esperaría al final de su vida. Con el tiempo comenzó a creer, tal vez como su padre, que si algo sobrevivía, sería el alma –quizás para vagar por el mundo– y que los recuerdos y afectos permanecerían intactos. Durante una época, permitió que las teorías hindúes de los teosofistas influyesen en sus opiniones; le encantaba la idea de que el alma regresaría para habitar en otro cuerpo, porque en el centro de esas enseñanzas estaba la posibilidad de la supervivencia y con ello el narcisismo de la identidad. Pero ahora, sentado en el jardín, había mudado esas creencias por las siguientes: o no había nada que esperase al hombre (la certeza del paraíso se convirtió en una inmortalidad dudosa) o si "las almas" existen, como quería creer, serían puras emanaciones sin identidad que se unirían, a falta de una frase mejor, a la luz divina, sin recuerdos y libres de contextos: energías espirituales sin nombres o naciones, sin cuerpos.

Esas conclusiones lo deprimían porque sentía cierto rencor de que el diseño del mundo hecho por Dios fuese tal que los hombres "buenos" y los "malos", que los inocentes que habían perecido en la guerra y los que los habían asesinado pudiesen desaparecer, con las almas intactas, hacia la misma abstracción a la que todo hombre y mujer accedía anónimamente.

Todos estos pensamientos le provocaban un estado de ánimo aún más nostálgico.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Esto, a eso de las diez de la mañana, La Habana, 1947.

SU SOBRINO

A pesar de su últimos, y más nobles, devaneos con Sarah Rubenstein, ya consideraba cerrado el cuaderno de las curiosidades carnales, sin embargo las bagatelas de las que había disfrutado mucho a lo largo de la vida le recordaban, le susurraban, que a lo mejor malgastó el don de una virilidad majestuosa y, tal vez, las oportunidades del amor verdadero.

Sin embargo, como la música, el sexo y el amor eran cosas de la imaginación y la timidez y rectitud de su carácter lo habían llevado a tal estado de indecisión que, como pensó muchas veces, bien podía haberse hecho cura y es probable que le hubiera ido mejor.

Aún así, se veía tambalear al borde de demasiados arrepentimientos; una vez que se convertía en hábito, el hombre estaba ciertamente condenado a la tristeza. Por supuesto, lamentaba no haber tenido hijos (su semilla, su germinal, malgastada), aunque consideraba la compañía de su sobrino, Víctor Levis, como un sustituto agradable. Ocupado con los estudios de Medicina, Víctor pasaba a ver a su tío una o dos veces por semana y salían a almorzar o a cualquier otra cosa. A su sobrino, atlético, le gustaba nadar en el Habana Yacht Club y cuando lo acompañaba, el compositor se sentaba, vestido, en una mesa a la sombra de una sombrilla, a ver a su sobrino –bien de cuerpo, en forma y tan guapo como el actor Tyrone Power– dar brazadas. La cabeza del compositor se giraba cada vez que una mujer particularmente bien formada pasaba con traje de baño de una o dos piezas o, como hombre ya mayor, evaluaba con rapidez los torsos bronceados y musculosos de los jóvenes. ¿Qué iba a hacer, si después de todo, aún estaba vivo?

Era muy extraño, parecía que por un momento estaba en el infierno y, al siguiente, en una especie de cielo.

En esos paseos trataba a su sobrino con el mismo respeto y afecto con los que miraba a su hermano. Nunca hablaban de las experiencias del compositor durante la guerra ni se dejaba llevar por la tristeza en su presencia, ya que, sobre todo, disfrutaban de la confianza segura y afable de los lazos de sangre. Algunas veces iluminaba el corazón de su sobrino con algún recuerdo de su difunto padre. *"Siempre fue muy estudioso, como tú, y, al mismo tiempo, le gustaban los placeres de la vida. Tenía algo especial con las mujeres y era muy buen bailarín, mucho mejor que yo".*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Sólo pronunciar unas palabras como esas y durante un instante su hermano se hacía presente de nuevo en sus vidas en forma de sonrisa, de cambio de luz a su alrededor.

–Fernando, tu padre, era práctico y más inteligente que yo. Yo era bueno con la música, mi'jo, pero cuando se trataba de libros de medicina, no veía la razón por la que poner mi cerebro a funcionar. Mientras que yo no tenía talento para esas tareas intelectuales, tu padre podría haber sido músico sin problemas: era muy bueno con el violín y tocaba un poco el piano. Quien sabe, podría haberse convertido en un compositor como es debido. Probablemente tú también lleves ese talento en las venas.

Mejor no mencionar el desconcierto que experimentaba cuando estaba solo y la tristeza que le embargaba al vagar por las habitaciones de la casa de Olivares. Echaba de menos a su familia: a su padre, el Doctor Leocadio Levis, inclinado sobre el microscopio en su estudio; a su madre, Doña Concepción, a quien su sobrino conociera bien, arrodillada ante un joven Israel con hilo y aguja en la mano para coserle un botón en la manga antes de un concierto; a su hermanita, la pobre Anabella, respirando suavemente, radiante de amabilidad y expectación, mientras se preparaba para pasar la páginas de sus partitura; y a Fernando, en la cumbre de la vida, estudioso y lleno de ambición, viendo pasar los días con serenidad.

–Puede que sea un hombre mayor –diría a su sobrino– pero te miro y me lleno de orgullo. Soy tan feliz de que estés conmigo. *¿Tú sabes eso, sí?*

–Sí, tío.

A pesar de sus muchas dudas sobre Dios, cada vez que pasaba junto a una iglesia, el compositor no podía evitar sino hacer la señal de la cruz enseguida, tal y como era costumbre en su madre. La desilusión no había llegado tan lejos como para postergar cual era su noción de la religión, buena de corazón y aunque ya no creía en "todas esas boberías", afirmaba, en honor a su madre: "No sé en qué tú crees, Víctor, pero nunca pierdas la curiosidad por Dios, porque si lo haces, te mueres por dentro. Y yo he visto qué le pasa a ese tipo de personas y cómo tratan a los demás."

Siempre se despedía igual. El compositor le decía cada vez a su sobrino: "Te veré de nuevo, pronto, ¿sí?"

–Sí, tío. –Luego: *"Hasta pronto"* y se iba, hacia un futuro maravilloso.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

ANTONIO

En cuanto a la sensación de que, a su manera, ayudaba al progreso de la juventud, podía estar orgulloso de su sobrino y también de Antonio, que prosperaba en aquella ciudad. Era un alma optimista y dichosa, eso creía Levis, que siempre ansiaba saber del día a día del muchacho: "Estuve caminando por el parque y me encontré con una joven muy guapa", contaría. "Me lo pasé muy bien anoche, tocando la trompeta con algunos compañeros en un callejón cerca del club Inferno." Una tarde sorprendió al compositor cuando al llegar a casa de la escuela nocturna, le anunció: "¡Creo que sé lo que quiero hacer, Don Israel!"

El compositor levantó la vista de uno de los libros de su difunto padre.

–Creo que quiero ser farmacéutico: la gente no va a dejar de enfermarse– dijo con tal absoluta convicción que Levis sonrió y contestó: "Me alegro de oírlo, mi'jo".

SARAH RUBENSTEIN

Ahora y entonces pensaba en Sarita Rubenstein. Hoy resultaba extraño que se hubieran conocido tan bien. Sería resultado de aquel tiempo y lugar, París, de aquel asunto de la reencarnación, de su época de "judaísmo", un poco del aburrimiento que ocultaba su mutua soledad y que demostraba que él nunca había creído muy en el fondo que su amor duraría. Qué habría hecho ahora esa joven y vital mujer con él, que dudaba hasta de levantarse de la silla y tenía una mente tan indiferente hacia el sexo que le resultaría difícil hacer el amor, incluso con ella. Al menos, llegó a saber que su familia y ella habían sobrevivido a la guerra: cuando regresó a París, en junio de 1945, frágil y bastante enfermo por el suplicio *(pero, ¿tenía algo de los que quejarse, si estaba vivo y tantos otros habían muerto?)*, preguntó por Sarah Rubenstein en el Hôtel Lutetia, un centro de registro para los supervivientes. Allí supo, con alivio, que su hermano, Georges, y ella nunca fueron apresados ni enviados a un campo.

Feliz o infelizmente, mientras se recuperaba en Madrid, recibió una tierna carta de Sarah, que al final dio con él, en la que le informaba con detalle de lo que le había sucedido. Perdió a sus padres, fueron "deportados" a Auschwitz, pero Sarita y su hermano se fueron al norte de Francia gracias a la resistencia. *"Fuimos traicionados y no teníamos otra opción que dejar*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

París cuanto antes". Se enamoró de un granjero, un miembro de la resistencia. Sus palabras se deslizaban llenas de dolor y alegría ante sus débiles ojos, porque, solo como se sentía al mediodía, se alegraba de corazón de que ella estuviera viva.

¿Qué había añadido Georges a la carta como una posdata, como si la guerra no hubiera tenido lugar?

–*¿Cómo va* Germinal*?*

–*Querido* –respondió Israel– *Está en un baúl, sana y salva. El día que la termine serás el primero en saberlo.*

Levis terminó la misiva con: *Dios les bendiga*. Por qué, no lo podía decir.

ENTONCES LLEGÓ EL DÍA EN EL QUE RITA VALLADARES REGRESÓ A SU VIDA

Treinta y siete días habían trascurrido desde que el compositor regresara a La Habana aquella primavera de 1947. Para entonces, con algo de cinismo, soportó un momento en el que, inútil y malgastado y como sucedía cada día de su vida durante los últimos tres años, se había vuelto indiferente ante la posibilidad de irse a dormir y no despertar de nuevo. Con el peor de los humores, consideraba que los rituales de la vida diaria eran inútiles. La suya era una batalla constante entre adoptar una postura de esperanza o de dejadez. La memoria, que siempre había sido su amiga, se había convertido en una fuente de dolor. *Un días más*, se dijo a sí mismo una mañana. *¿Y para qué?*

Cómo avanzar hacia al futuro era algo que lo dejaba perplejo: habían minado sus energías creativas durante sus últimos años en Europa. Buchenwald. A veces esperaba interminablemente durante horas, aburrido y sintiéndose inútil, hasta que se levantaba de la silla para abrir una botella de brandy y echarse un trago tras otro hasta emborracharse y que lo inundase el deseo de dormir y, entonces, a veces se retiraba a las tres de la tarde.

A la casa llegaban más visitantes, honores, cartas y peticiones de entrevistas, pero Levis, con el transcurrir de los días, creía que se alejaban los placeres de la vida. Aunque estaba encantado de que algunas cosas no cambiaran nunca: la belleza de la juventud de su sobrino, Víctor, y de su asistente, Antonio, el bullicio vivo del centro de La Habana, las maravillas del mar. Levis se había cansado del vehículo que era su cuerpo y de los pensamientos que le llenaban la cabeza. Muchos ratos esperaba a solas por la resolución del misterio final de la vida, su propia muerte, quizás, pensaba, a causa de un accidente cerebral

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

(había sufrido dos en España) o de su propia mano (los venenos de los armarios de la vieja apoteca de su padre).

Sin embargo un día, sentado en la mesa del comedor con algunas cartas, escuchó la inconfundible voz en la entrada, el traqueteo de los brazaletes y el tintineo de las cadenitas y percibió el perfume de esencia de limón y supo por el brío a paso ligero de unos tacones sobre el piso de mosaicos que Rita Valladares, por fin, había venido a visitarlo.

Aunque aquel era un día de finales de junio de calor casi insoportable y de aire húmedo y pesado, *"La Chiquita",* recién llegada de sus viajes por Sudamérica, apareció ante él, con un vestido de flecos blanco y azul y un sombrero casquete, tan intocable por las fuerzas de la naturaleza que exhalaba frescura, como si uno estuviera dentro de uno de los cines de Neptuno. Desde la puerta del salón corrió hacia él, deslumbrando al compositor con su entusiasmo. Sacudiendo las manos con ademanes teatrales, exclamó: "Israel, *mi vida,* ¡ni te imaginas lo contenta que estoy de verte! ¡Dios mío, qué bien estás!"

Cuando lo había visitado en el hospital en España, en los primeros meses de internamiento, estaba tan enfermo que apenas podía abrir los ojos. Pensó que era un sueño, si no fuera por las flores que había traído. A través de la bruma que era su pobre visión, parecía que ella se inclinaba sobre él y le cantaba con dulzura una nana con una voz inimitable, a pesar de las lágrimas. Podía recordar vagamente cómo le decía una y otra vez "Israel, soy Rita... Despierta... Cuando cuente hasta tres, abrirás los ojos... ¡Uno... Dos... Tres!" En lo más profundo de la mente recordaba el eco de su hermosa voz. La miraba ahí, al lado de su cama, y la confundía con un ángel. Agarraba su mano y sentía una gran paz; no quería que desapareciera ese sentimiento de protección.

Se puso rojo en cuanto sintió su presencia. Lo abrazó, con cuidado, ya que la maravilla pantagruélica que había sido su querido amigo, era ahora un hombre frágil. No se puede medir en proporciones terrenales la duración de ese abrazo. En ese rato, él abandonó la habitación en la que se definía su limitada vida y se vio de muchacho corriendo por el campo como si estuviera de nuevo cazando golondrinas y pájaros azules hasta tocar el horizonte, como si se hubiera retrotraído a casi cincuenta años atrás. Luego atravesó incontables salas de conciertos, en las que se sentaba ante un piano con Rita a su lado. Cruzó un centenar de escenarios, unos pasos tras Rita, en revistas musicales por Cuba y Europa; observó en una mesa –entre muchas de un abarrotado café a la orilla del mar– a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Rita a punto de morder un trozo de un crujiente plátano frito o en medio de una carcajada (o mirándolo) como cientos de veces. Su vida con Rita, llena de momentos infinitos, se reducía a las líneas y planos convergentes de un cuadro cubista, cargado de notas musicales y recuerdos en la cabeza de Israel.

Se encontró al borde de las lágrimas. Se encontró, mientras miraba hacia atrás, diciendo "Rita, no puedo creer que de verdad seas tú".

–Sí, claro, que soy yo, mi amor–. Cómo él había cerrado las contraventanas para alejar el sol, ella las abrió de manera que, de repente, el cuarto se inundó de luz. –Por Dios, Israel, ¿es qué te has convertido en un ermitaño o algo así?

–No, Rita, sólo es que estoy algo tranquilo estos días. Disfruto mucho de los momentos de descanso.

–¿Eh? ¿Tranquilidad y descanso?– Agitó el aire como si tratara de matar una mosca. ¡Eres muy joven para hablar así!

–Pero Rita...

–Mario Rivera, del Conservatorio, me dijo que rechazas todo, hasta las peticiones más fáciles. ¡Pero, *chiquito mío*...! –Pateaba– Esto no va a seguir así, mi querido amigo. ¡De eso nada! *Hombre,* necesito que me escribas unas canciones. Hay otros buenos compositores, que podrían hacerlo, tenlo en cuenta, pero, tú, querido Israel, eres el mejor y no puedes decirme que no.

–Mi amor, estoy retirado. Lo dejé.

–¡No!– y volvió a patear, haciendo tintinear las cadenitas. –Muchas veces te he dejado hacer lo que querías y no puedo, y no lo voy a hacer, permitir que pase de nuevo. Además ¿qué vas a hacer contigo, mi querido amigo? ¿Estar sentado todo el día en esta casa sin hacer nada? Eso sería un crimen ¿me entiendes?

Encontraba divertidos su ardor y determinación: la viva personalidad sobre el escenario a lo largo de los años había, en apariencia, invadido también el día a día.

–Rita Valladares, ¿me estás dando la lata?

–Sí, y lo haré hasta que me muera.

Se sentía tan estimulado por su presencia que no podía aguantar la risa y se levantó de la silla con el peso sobre el bastón. La rodeó con los brazos. *"Ay Rita, ay Rita".*

–Sí, sí, mi niño. Igual que tú fuiste un Maestro para mí, ahora yo lo seré para ti.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Luego, le dijo cuándo y dónde lo necesitaba. "Primero, dentro de dos semanas tengo una actuación especial en el Palacio Presidencial para Grau San Martín, así que más vale que comiences ya a practicar con el piano, porque no voy a actuar con nadie más. Si no aceptas, no te hablaré más nunca. Y acaban de abrir un nuevo club en la ciudad, en las afueras, Tropicana y también tengo una actuación allí. Como tú sabes, Israel, todos querrán oír *Rosas*, y no encuentro a nadie más adecuado que tú para dirigir la orquesta, así que más vale que te acostumbres.

–Pero, Rita...

–Y necesito nuevas canciones. No lo olvides, ¿ok, mi amor?

A pesar de estar cascarrabias y cansado del mundo como sólo Israel podía estar, acabó diciendo: "Por supuesto, como bien sabes, hay pocas cosas que yo no haría por ti, Rita".

SU "FELIZ" RETORNO

Rita se había ya casado tres veces, y aunque mantenía un programa bastante apretado con más tournées y actuaciones en radios de Sudamérica y los Estados Unidos, y aguantaba el peso que provocaba ser la cantante más popular de Cuba, se ocupó de sacar al compositor de nuevo al mundo. En cierta medida tuvo éxito porque, de vez en cuando, él aparecía a su lado en los teatros de aquella ciudad, donde era un hombre muy venerado. Y eso le daba más vida.

Una noche en Tropicana, cuando ella subió al escenario, bailando y trabajándose al público, el punto cumbre de su actuación fue la interpretación de esa canción que ella había hecho tan famosa.

–Damas y caballeros, voy a interpretar una pequeña canción que creo todos conocerán bien. Antes de comenzar, me gustaría presentarles al compositor de tantas *canciones* cubanas. Damas y caballeros, mi querido amigo, el Maestro Israel Levis.

Ella hizo una reverencia hacia una de las mesas de la primera fila. Rápidamente un foco de luz lo alcanzó a través del piso del teatro a cielo abierto rodeado de palmas. Un hombre mayor de pelo blanco y acompañado de un joven se levantó apoyado en un bastón

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

y saludó a todo el público. Mientras disminuían los aplausos, el compositor, con algo de dificultad, despacio, subió al escenario donde, con frac de cola blanca, se sentó ante un gran piano. Antes de levantar las manos para dirigir miró el cielo bajo las estrellas: un gran tul descolorido de estrellas, la Vía Láctea, flotaba sobre él en la oscuridad.

Sonrió levemente y lanzó un beso a Valladares, que interpretó una aguda y viva versión de aquella famosa rumba, su penúltimo número aquella noche.

Sería así:

Programa en honor del Presidente Grau San Martín, en el Palacio Presidencial, La Habana, Cuba, 20 de julio de 1947

A la 1:00 pm

Himno Nacional Cubano, dirigido por Luis Romero, Director de la Banda Municipal de La Habana

Solo para violín, "Liebesfreud" de Fritz Kreisler, interpretado por el profesor José Molinas y acompañado al piano por la señora Augustina Molinas

Canciones Cubanas:

"Rosas y violetas" de José Mauri

"Presentimiento" de Eduardo Sánchez de Fuentes

"Rosas Puras" de Israel Levis, cantada por Rita Valladares, acompañada al piano por el compositor

LA HABANA, 1951. UNA ANTIGUA VOCACIÓN

Nunca terminó *Germinal*, pero en los últimos años de su mundana existencia reanudó una antigua vocación. Una tarde, una mujer muy pobre tocó a la puerta con su joven hija, una hermosa *mulata* de unos diecisiete años llamada Pilar Blanca.

–Mi hija tiene un don, Maestro –le dijo ella– Por favor, deje que toque el piano para usted.

"¿Qué voy a hacer con esta gente?", pensó él. Pero no podía cerrar la puerta y estoicamente las hizo pasar al salón, donde sentó a Pilar al piano.

–Sólo toca de oído. Pero escuche qué bien lo hace. Recuerda todo lo que suena en la radio y aprende música sola en un piano destartalado de un bar cerca de casa.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Se sentó a esperar. Elegante y casi aristocrática en sus movimientos, a pesar de la pobreza de su vestido, tocó un fragmento de Rachmaninov, un fragmento de Ignacio Cervantes y terminó con una pieza entera de Lecuona, *Siboney*.

Era buena*, o lo tienes o no lo tienes,* aunque había algo que él no entendía. "Tiene mucho talento, ¿pero qué quieren de mí?"

–Maestro, ¿le daría clases? No tenemos dinero, pero vendré a lavarle la ropa o cocinar para usted. Lo que usted quiera.

Era gracioso, ya que desde su regreso a La Habana y a medida que pasaba el tiempo, había comenzado a tener mayor y mayor dificultad para rechazar cualquier acto de caridad. Le dijo a la madre de la muchacha: "Lo haré, pero debe saber que no estoy muy bien. Haré lo que pueda". Luego dijo:

–Ahora déjenme solo y vuelvan mañana a las cuatro.

La mujer estaba tan emocionada y agradecida que besó la mano del compositor mientras repetía una y otra vez: *"Es un santo.* Dios lo bendiga mil veces".

Enseñar a esta muchacha a leer música y todas las teorías de armonía y composición útiles para un pianista resultó ser el mayor logro del compositor, incluso más que escribir aquella sencilla canción. Ella trajo a aquella casa una vida y juventud que él agradecía sobremanera. Muchos días se encontraba a la hora acordaba, normalmente las cuatro, esperando impaciente en la puerta principal y, aunque ella aparecía con un fajo de música en la mano, con un vestido sencillo y zapatos bajos blancos, bien podría haber descendido del Cielo sobre una nube. Las horas que pasaban juntos –el compositor reprendía, engatusaba– siempre terminaban con un sencillo momento de ternura en el que ella, siempre tranquila y con un destello de respeto y gratitud en sus ojos almendrados, le daba un beso de agradecimiento. Tenía muchas razones para ello, por su amabilidad y su abandono de lo material, el compositor nunca le cobró por una sola clase y a menudo le daba cambio para el ómnibus y un refresco. Incluso cuando ella llegaba con unas pesetas para pagarle, él las rechazaba. "¿Qué son unas horitas en la vida de un viejo cuando ayuda a una joven a desarrollar su talento?" A menudo le decía: "Hay algunas cosas en la despensa para que le lleves a tu madre".

Durante sus cada vez menos frecuentes paseos por la ciudad no podía resistirse a comprarle algunos dulces o un vestido.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

En aquella época, también estaba muy intrigado por la pequeña amistad que ella estableció con su asistente Antonio, que siempre se aseguraba de llegar a casa cuando la clase estaba a punto de acabar. El compositor se alegraba de verlos ir a una heladería juntos como dos niños o al parque para un "paseo". Era feliz al ver la estudiada expresión de esta muchacha, Pilar Blanca, romperse y convertirse en una *sonrisa* al mirar a Antonio, como si viera la promesa de su propio futuro.

POCOS AÑOS DESPUÉS. UNA TARDE DE OTOÑO

Una tarde de otoño de 1953, no muy diferente de aquella del día en la que escribió *Rosas Puras,* el compositor estaba de buen humor porque su alumna Pilar Blanca había llegado de nuevo a su clase a la hora acordada de las cuatro. Su progreso musical era tan armónico y su refinamiento y delicadeza, tales que, con diecinueve años cumplidos, acababa de ser aceptada en un programa de perfeccionamiento del Conservatorio de La Habana. Levis, que la adoraba como si fuera su hija, estaba encantado con la noticia de que Antonio y ella habían decidido casarse. Para darles su bendición y a pesar de su menguada fuerza física, el compositor organizó una fiesta para celebrar estas nupcias. Con ese fin preparó el salón para los huéspedes y aquella tarde invitó a gran número de amigos y lumbreras musicales a unos tragos, comida y tarta. La fabulosa Rita Valladares, que sentía gran cariño tanto por Antonio como por Pilar, fue partícipe de estas festividades, igual que el contingente de amigos de Pilar del *barrio,* las chozas de Las Yaguas, muchachas y músicos pobres, familiares sin dientes que, para consternación de la criada, pronto pulularon por la casa con el jolgorio de la fiesta. "Dios nos ampare de estos dolores de cabeza", dijo ella.

No obstante, el compositor estaba de buen humor por la presencia de gente joven que, de algún modo, lo hacían sentir joven a él también. Ver la sonrisa en los labios de Pilar, tan deliciosa como una hermosa melodía, era algo que siempre ansiaba.

Casi habían pasado veinticinco años desde que escribiera su composición más conocida, y todavía tenía la impresión de que un fino velo era lo único que le separaba de aquella época, que, aun inaccesible, parecía rodearlo. Pensó que era enfermizo, casi un poco de locura, no pensar en este tipo de cosas, pero lo cierto era que ese recuerdo se había

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

convertido en uno de sus grandes compañeros. En los últimos meses, se había vuelto más nostálgico respecto a su pasado y parecía sentir más placer todavía con esos temas que exacerbaban su memoria, como si supiera que pronto pediría licencia para marcharse de este mundo.

Temprano, aquel día, fue al closet y descubrió, envueltas en fieltro, las medallas de oro y plata que le habían concedido como primer y segundo premio en el Centro Gallego (categoría juvenil, 1904), una medalla de oro que recibió en la Exposición Universal de La Habana de 1913 por la composición de una zarzuela, otra medalla de oro de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana (1917) por una interpretación. Revolviendo, encontró algunas páginas del manuscrito de una zarzuela de 1922, *La Vida de María Elena,* un rollo de piano de una canción para otra zarzuela, *La Virgen de las Aguas.* Un programa del Teatro Auditórium de la representación de *El Cuervo* (traducción de Manny Cortez) de 1923. Un recorte de prensa del periódico en inglés *Havana Journal* que mencionaba su participación en la Exposición de Sevilla de 1929, en la que tocó el piano para el rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia.

Se vio examinando una antigua pintura al óleo de sí mismo, de alrededor de 1932, colgada sobre una chimenea y pintada por un artista identificado como "J. Escalante", que lo había retratado con la formalidad de un juez o un profesor, tieso en un traje de lino blanco, tabaco en mano, con el rostro relleno y lánguido, los miopes ojos suaves y de algún modo perdidos en la grandeza de su cabeza, con la sien estrecha y la frente ancha. Un hombre que semeja una amalgama de personalidades famosas: la palidez e inteligencia de un Papa, la ternura del guitarrista Segovia y, de alguna manera, por la amplitud de los rasgos y la alborozada cadencia de la boca, como para reír, la simpatía gargantuana de Oliver Hardy, *El Gordito.*

¿Qué sería de todo esto cuando él se fuera?, se preguntaba.

Ya no disfrutaba del aislamiento, una devastadora soledad lo abrumaba en ausencia de Rita o de Pilar Blanca. Feliz por el éxito de Pilar en las audiciones e interpretaciones públicas, se preguntaba si la perdería a causa del Conservatorio. Ella le prometió: "No. Yo siempre vendré a visitarlo, *Maestro*". Se preguntaba si Rita continuaría viniendo a verlo todos los domingos por la tarde, cuando estaba en La Habana. "Tú eres como de la familia para mí, Israel", le repetía una y otra vez. ¿Y su sobrino, Víctor Levis? Había viajado a los Estados

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

Unidos, a la ciudad de Baltimore, para asistir a un curso de Medicina Interna en el Johns Hopskins. ¡Cómo echaba de menos al muchacho!

EL ENCANTO DE UN SUEÑO

A eso de las cuatro, Pilar apareció en la residencia del maestro para su clase, efervescente y feliz ante la perspectiva de la fiesta de aquella tarde. Llegó con Antonio, cargado con un enorme cake y como era la hora de la práctica, el compositor y ella se retiraron al estudio. Él se colocó cerca del piano, con el bastón de empuñadura de águila en mano y un brandy sobre una mesilla tras él. Ella era una criatura formal con una postura correcta y pelo largo oscuro casi hasta el final de la espalda. Despacio, retiraba para atrás el pelo, lo ataba con una goma y se giraba hacia Levis a la espera de la señal de comienzo. Le sonreía con la consciencia de que este hombre ya había hecho demasiado para cambiar su vida no sólo porque le había encontrado un clavicémbalo usado bastante bueno con el que ella podía practicar en casa, sino porque le había prometido que algún día estudiaría en Paris, donde él todavía tenía contactos. Ella sonreía, como para decir *Le quiero, Maestro, pero no me atrevo a decírselo.* Incluso ella, de virginal existencia, podía comprobar que él todavía tenía un halo de vida dentro, dado el modo como la miraba cuando creía que ella no se daba cuenta. El compositor se quedaba mirándola simplemente por el deleite de su belleza y juventud.

Vestía un hermoso vestido rosa y zapatos de plataformas con una rosa en el cabello, quizás para emular una fotografía que Levis tenía sobre el piano de Rita Valladares con una *radiante* o "rosa de Cuba" sobre la oreja derecha. Quizás llevaba la rosa porque su presencia en la vida de Levis, a quien proporcionó gran alegría y consuelo, era la emanación indirecta de una canción. Ella sabía que con tan sólo mirar una rosa, el compositor la contemplaba con la mayor de las ternuras y que cuando llevaba una rosa en el cabello, los ojos de Levis brillaban de felicidad, o de tristeza, como si con verla se perdiese en una enorme distancia, en algo que él echaba de menos en extremo.

–¿Qué toco, Don Israel?

–Un poco de Bach. Por favor.

Nunca sabría lo que iba a suceder con la carrera de esta muchacha, nunca sabría que un día sería concertista y profesora bajo el nombre de Pilar Solar (Blanca de soltera) y que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

viajaría por todo el mundo con su marido, Antonio, siempre a su lado. Por lo mismo, nunca sabría que su sobrino, el futuro Doctor Víctor Levis, abandonaría Cuba a mediados de los 50 tras obtener un título superior en Medicina Interna en la Universidad Johns Hopkins y que al final se establecería en la ciudad de Nueva York, donde tendría una consulta en Park Avenue, ni que pasaría con su mujer americana y sus dos hijas muchas tardes escuchando grabaciones de música cubana, entre las cuales estaría la composición más famosa de su tío, para lo cual rastrearía las tiendas de la ciudad los fines de semana. Oiría esta música con afecto y tristeza en el corazón por el exilio y al recordar a su tío con ternura.

Levis tampoco sabría cómo murió Rita Valladares, años después, en 1971, de una neumonía contraída en una tournée por Japón: la brisa fría de Hokkaido a finales de septiembre, la resistencia a los antibióticos y una tendencia a cumplir al máximo con sus asuntos. Nunca sabría que su más querida amiga y gran amor al final expiraría en una cuarto lleno de flores de un hospital de Ciudad de México con sus hijos, nietos, cuarto marido y dos chihuahuas a su lado. Que su nombre nunca se separaría demasiado de sus labios, que ella siempre lloraría con ternura al pensar en él.

. . .

Para complacer al maestro, Pilar tocaba dos piezas que él había aprendido de niño, piezas que enseñó a Pilar a leer y por las que navegar a través de mares torrenciales de música escrita. Tocaba "Preludio y Fuga, Libro 2, N° 12 de *El clavicordio bien templado*" y luego "Preludio y Fuga, Libro 1, N° 2" de J. S. Bach. Las dos ejecutadas con facilidad y finura.

Escuchaba con atención, cerraba los ojos, asentía con la cabeza, mantenía el ritmo con el bastón. En medio de la segunda pieza, Levis se levantó de la silla. "Continúa, *mi vida*, solo voy a echarme un momento". Por el camino, cogió una rosa de un jarrón y la colocó sobre el piano ante ella, que continuaba con su pequeño recital. Se estiró en un diván del estudio, contando el tiempo y tambolireando sobre los nudillos de la mano izquierda con el índice de la derecha. Luego, en medio de un ensueño, mientras las notas caían en cascada a su alrededor, mientras el compositor experimentaba unos momentos de contento que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

dulcificaban la brisa más amarga de su vida, cayó en un sueño del que, así parecería a los demás, nunca se despertaría.

Esa tarde, justo cuando el reloj alcanzaba las cinco, vio a su padre, el Doctor Leocadio Levis, y no a Pilar Blanca, ante el piano. Su madre, Doña Concepción, igual que cuando entraba en el salón con una bandeja de comida y bebidas. Parpadeó, abrió los ojos y el salón estaba lleno de invitados. ¿Esa gente venía a festejar el inminente matrimonio de Pilar y Antonio? Si era así, vestían de una manera extravagante y anticuada. Los hombres llevaban abrigos largos, chalecos y corbatas guarabeadas y las mujeres, mantillas, peinetas y abanicos, y sufrían bastante bajo vestidos con muchas sayas. *¿Nadie les ha dicho cómo han cambiado las cosas?* Alegría de todas las alegrías, vio a Fernando tal y como era años y años atrás, camino de un salón de baile con toda su gallardía y grave porte y, al mismo tiempo, vio a su padre sentado en el estudio examinar a través del microscopio la pluma de un pájaro, mientras una nube de mariposas y colibríes fluía a su alrededor en aquella habitación. Se vio a sí mismo en una atmósfera en la que las campanas sonaban en el aire aquí y allá, las notas caían y se elevaban con fluidez; oía las cuerdas de un violín tocar la melodía de *Una noche de amor* y se dio cuenta de que ya no estaba en el salón de su casa una tranquila tarde de otoño sino con su familia en el Paseo del Prado, alrededor de 1904, y el aire tenía aroma a azahar, magnolia y jazmín de Arabia. Su padre portaba espejuelos de metal y un sombrero negro, como Sigmund Freud, y su madre, un sombrero de ala ancha contra el sol y un vestido que llegaba al piso; su hermano Fernando estaba tras él y su querida hermana Anabella le tenía la mano cogida y jugaba a algo extraño que le gustaba hacer: tamborilear unas notas en la palma de la mano con el desafío de que él tenía que adivinar qué notas eran. Aquellos momentos de remembranza sorprendieron a Levis por lo vívidos que parecían. Se vio sobre el escenario del conservatorio como un muchacho de dieciséis años que dirige una orquesta ante un público clamoroso y emocionado, y, mientras, le aplauden y se sienta ante un órgano en la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat y se prepara para interpretar el *Stabat Mater*. Tan pronto como tocó un sencillo Re, estaba en un cine, el Rialto, e improvisaba en el piano mientras imágenes de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, protagonizada por Rodolfo Valentino, parpadeaban en la pantalla de lienzo y, al mismo tiempo, estaba de pie ante la gran puerta roja de un burdel conocido como la casa de Marina y, así, echado, desnudo, en sus pensamientos se formaba música

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

espontáneamente, incluso mientras su majestuosa virilidad acariciaba a una muchacha de unos dieciséis años –cuya piel era tan cálida como la cera de una vela y como miel al tacto– maravillada de su conducta caballerosa y humilde. Y aunque parecía sentir un orgasmo que le aguaba los ojos, las rodillas le dolían de estar postrado ante el altar de la Iglesia de San Francisco, al lado de su madre, que llora la muerte de su padre, de cuya cara recuerda el tacto cuando de niño se acercaba con sigilo por detrás mientras su padre interpretaba en el piano la hermosa e inmortal música de Bach (y, por supuesto, las maravillas de Ignacio Cervantes). Levis, encantado por su sigilo como si hubiera planeado una emboscada, le gritaba a su padre al oído y este se volteaba y lo subía al regazo y lo abrazaba con fuerza. Al mismo tiempo, veía a su padre bajar de un caballo y a sus hermanos y a él caminar por un campo de flores silvestres.

Pura felicidad al ver, brillante en el horizonte, la franja de una puesta de sol pura y plateada bajo miles de colores resplandecientes, como si el propio cielo se fuera a dormir; al escuchar las campanas nocturnas resonar y las estrellas del ocaso estallar una tras otra y exhalar suspiros celestiales; recordó lo hermoso que era mirar esa luz, cuando por la fe perfecta de la infancia, uno creía que Dios no solo estaba en todos sitios sino que Él camina detrás ti y te alimentaba con Su aureola y aire y agua y alimento, que toda criatura buena o mala era uno de Sus agentes divinos puestos en este mundo para inspirar.

En el momento de ese pensamiento era de nuevo un muchacho que jugaba con una escala en Mi por primera vez y que luego se ponía eufórico porque, de repente, podía leer una partitura para piano. El instante más bello había sido el de su primera obra, sentado ante el piano creó una plegaria para ser cantada por un coro de niños. Recordaba cómo hubo un tiempo en el que contempló la posibilidad de ser un sencillo profesor de música en una escuela de La Habana. Se veía en esa otra vida, con largas vestiduras a la cabeza de una orquesta juvenil recibiendo un aplauso. De repente recordó la melodía exacta que había compuesto para su primer bolero original, *Lágrimas y Sonrisas*, que había escrito en 1947 justo antes de que Anabella muriese. También se acababa de sentar para fumarse un tabaco y tomar un trago de brandy, quizás para comer algunas croquetas en el Bar Campana con su amigo Manny Cortez mientras trabajaban en una u otra canción. El compositor era incapaz de contenerse para no inclinarse y abrazar a su viejo amigo. ¡Qué lujuriosos parecían aquellos momentos en los que la calidez de la cara de Manny rozaba la suya, sus fosas nasales se inundaban de hombría, de tabaco, de sudor, de la colonia del cuello moteado de una camisa, de la virilidad desprendida por todo el ser de Cortez! Levis, al

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

borde de las lágrimas, decía *Te he echado de menos, amigo mío.* Enseguida jadeaban de nuevo en un burdel, un ventilador destartalado, aspas negras en un marco torcido que chirrían como cigarras y se esfuerzan por apaciguar el bochorno del salón en el que Levis toca el piano y Manny, de nuevo joven y vital, recita un poco de Poe (cuyo espíritu habitaba las sombras) al grupo de rameras y patanes. *Eran hermosas noches ¿o no?*

En lo que Manny Cortez se inclinaba para ponerle un trago, el compositor pudo sentir la suavidad del pecho de Sarah Rubestein al tocar sus labios cuando ella se estrechaba contra su boca: sus pezones saben a vino y fresas, dentro de él, suena la música de sus gemidos de placer mientras se estrechan al mismo tiempo en cuatro actos de amor diferentes. Levis montado por ella. Levis la penetra por detrás. Levis la domina encima. Levis experimenta las profundidades de su húmedo y profundo centro sentado en una silla que se tambalea peligrosamente a punto de romperse bajo su enorme peso y que los hace reír a los dos. *No sé decir qué hay entre nosotros, pero adoro muchísimo a ti y a tu hija.* Su niña, Paulette, corría hacia sus brazos y él le daba besos en el cuello y caramelos durante un paseo con Georges por un parque cerca de la Torre Eiffel. París y la vida en aquellos momentos eran eternamente maravillosos. Seguro que todos ellos hubieran permanecido juntos como una familia feliz que cuenta las nubes al pasar una tarde de primavera, si el mundo hubiese sido un poco diferente.

Nadie podría decir si él la había amado de verdad o no, porque su querida Rita nunca se alejó de sus pensamientos y, así, el compositor se vio en un banco de la sala de espera de la estación de la Unión de Ferrocarriles de Cuba en el pequeño pueblo llamado Jiguani, en la parte este de la isla a las nueve de la mañana de un día de septiembre de 1927 más o menos.

En el bolsillo de su chaqueta había tres puros Suárez Murias (aunque podían haber sido Coronas o López y Cía o La Excepción, de los que ya había disfrutado en algún momento) y cerca de él, una petaca de brandy de la que de vez en cuando tomaba un trago y ofrecía al contingente de amigos músicos y compositores con los que había estado viajando para representar un espectáculo de revista. Eran como una docena, la mayoría se apoltronaba, medio dormidos en los duros bancos. Los ojos se asomaban por debajo de las alas dobladas de sus sombreros de caña a la espera del tren de las siete que no llegaba. El vendedor de los pasajes no se explicaba la demora porque hubieran cortado las líneas del telégrafo de la zona, aunque abundaban los rumores de que una sección de vías de la ruta

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

hacia Santiago había sido arrancada por agitadores "sindicalistas". Levis se levantaba de vez en cuando para ver si el tren por fin llegaría a la estación resoplando desde la distancia.

Aromas a ganado y hierba cortada, a ingenio azucarero y a hojas de tabaco secándose al sol le invadían. Las vías seguían campos de caña, altas palmas inclinadas y el increíble azul de aquel cielo cubano. Levis se giraba para decirle a su amigo compositor –fuera Sindo Garay, José Mauri, Ernesto Lecuona o cualquiera de muchos otros, docenas con los que había viajado y cuyas caras entraban y salían de aquella sala de espera con sus famosas e inolvidables melodías– que tendrían que esperar un poco más. *Podíamos echar un trago, amigo mío, aunque todavía sea un poco temprano ¿sí?* Al tiempo buscaba a Rita Valladares a su alrededor, quien con sus pendientes de oro y una banda de los años 20 alrededor de la frente y un vestido de volantes azul, salió al andén para repasar una partitura con un trompetista llamado Mario de la Torriente y así, en lo que Levis comenzaba a sonreír al ir a felicitar a Rita, parpadeó y vio que se encontraba en el andén de otra estación de tren, Bobigny, en París, alrededor de 1943, en medio de una multitud de atribulados judíos.

Mientras los soldados nazis acorralaban a estas pobres almas en camiones de carga, elegían y señalaban a Levis para que se dirigiera a un vagón de primera clase al comienzo del tren. Los asientos de terciopelo eran tan cómodos que casi se echa un sueño, a la espera de que un camarero entrara con champagne y caviar. Cuando se le comenzaban a cerrar los ojos, levantó la vista y no vio sino cómo acercaba al General Knochen en persona, mirándole desde arriba.

–¿Le han dicho a dónde va? –le preguntó en español el militar. –Normalmente los hombres de su posición son deportados a Auschwitz, pero lo he arreglado para que usted sea conducido a la Estación de Weimar, a un lugar cercano a Ettesberg. *Un lugar muy maravilloso.*

Un silbido y el tren emprendió la marcha. El compositor observaba el paisaje por la ventana, una naturaleza tan bella que parecía que la guerra nunca existió. Con Bach sonando de fondo con brillantez a su alrededor en el estudio, podría ver en los campos grandes pilas de heno hermosas y redondas como pechos y silos de grano tan fálicamente magníficos y el horizonte de colinas y valles y prados tan bellos como las caderas de una mujer y la luz del sol extendida como el mercurio por una tierra color berenjena. A esa precisa distancia podía distinguir, justo más allá del prado una vista panorámica del mar como el de la costa noroeste de Cuba y sabía que de algún modo se dirigía de regreso a La Habana, a un tiempo más tranquilo, mucho antes de que el horror llegase al mundo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

La música lo conducía a una circunstancia conmovedora, a aquella noche en la terraza de un club en la que Rita Valladares le dio su corazón. Sin embargo, esta vez, hombre liberado, lleno de valor y fortaleza, aceptó su amor. Ahora paseaban de la mano por La Habana con sus regordetes hijos comiendo *maní* detrás de ellos. Los dos y su familia, felices para siempre.

Estrellas allá en el cielo, siempre tan claro. Resuena música en todos lados. Un piano en todas las esquinas de la calle. Apuestos cantantes y hermosas bailarinas en cada callejuela. Actúan orquestas en cada parque. Procesiones de creyentes oran y cantan, se mueven despacio por la ciudad. Por supuesto, era posible que la vida, como dirían sus amigos budistas de París, sólo fuese un sueño y que Levis estuviese recapitulando la última verdad. En el encanto de ese contento que parecía durar para siempre, también vio el rostro de Rita Valladares sobre los edificios y árboles de La Habana mirar a la ciudad desde una valla publicitaria, lo que llenaba su corazón de terror y alegría. RITA VALLADARES CANTA *ROSAS PURAS*.

–*Oh, Rita, abrázame, mi amor.*

Las estaciones de radio de Cuba emitieron su música durante días. La procesión de su funeral hasta el Cementerio de Colón, en el que se reuniría con su familia para siempre, congregó a miles de personas, entre ellas Rita Valladares, cuya fotografía, de luto, apareció en todos los diarios de La Habana.

–No puedo creer que se haya ido –citaban– Parece que fue hace poco, en los años 20, cuando trabajábamos y viajábamos juntos para actuar en pequeñas ciudades de todas las provincias de Cuba, en ingenios azucareros y plantaciones de tabaco. Tiempos felices. Dondequiera que fuéramos siempre un grupo de nosotros salía tarde en la noche a pasarlo bien y el maestro siempre componía nuevas piezas en ese mismo momento o se sentía obligado a ocupar su lugar ante el piano de un club o restaurante o en la casa de alguien, incluso después de haber actuado esa noche. Usted sabe que era bastante alto y un poco gordo, por lo que las interpretaciones lo agotaban y, aún así, con el sudor corriendo por la frente, siempre encontraba fuerza para tocar su música... Una tarde, en Trinidad, estábamos invitados a la velada en la casa de un hombre muy rico y estuvimos toda la noche de pie bebiendo ron y cantando hasta las cinco de la mañana, incluso era mucho para mí, pero aún así él continuaba ante el piano con fuerza, aunque yo apenas podía mantener los ojos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

abiertos. Era como si nunca quisiera irse a dormir, como si no pudiese, muy dentro de sí, soportar estar lejos de la gente, ni de la música de Cuba que tanto amó...

En los Estados Unidos, la cadena de radio NBC rindió tributo a su carrera durante una hora que se escuchó en todo el país. Se organizaron conciertos homenaje en La Habana y otras ciudades de Cuba y Rita Valladares presidió la mayoría. Ella y muchos otros lloraron su partida.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

UN SENCILLO EPÍLOGO

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007

¿Cómo escribí la música de *Rosas Puras*? Es mejor hablar primero de cómo se compone una pieza de música. Este proceso comienza con una recolección de notas que han llegado a ti directo con el viento, en un sueño, en el recuerdo de las voces durante una conversación. O imaginando una nana o una canción infantil de la juventud, unas pocas notas que por alguna razón han estado en ti, aunque ligeramente transformadas por lo que Sigmund Freud llama subconsciente. O percibes cierto ritmo en la música de los pájaros o al oír la armonía única de las campanas de la iglesia. Todo esto resuena y, en cierta manera, permanece contigo cuando te sientas ante el piano e intentas darle un sentido a estos sonidos en tu mente...

Mis ideas suelen surgir después de haberlas escuchado primero en la cabeza, entonces silbo la melodía o el verso y las saco al mundo sin pulir. Al sentarme al piano todo cambia, aquellas notas vuelven y las coloco en un contexto de acordes, lo que añade armonía y así tu mente empieza a cambiar y, poco a poco, llega. Algo nuevo, algo placentero, en fin, lo que deseo.

Puedo poner letra a la música, pero sobre todo prefiero componer la música primero y luego dársela a un inteligente artífice de las palabras, a mi querido amigo Manny Cortez, aunque yo siempre le insinúo la idea. Le digo: "Manny, esta va a ser una canción sobre los tranvías. O, esta música es sobre una muchacha que ve una aparición de la Virgen". Lo que sea. Ese fue el caso de *Rosas Puras*. Tenía una melodía que me vino de repente, arreglada con la ayuda de esa inspiración invisible e infravalorada que solo puede venir de Dios.

De: "Entrevista con un compositor cubano". *El Diario de la Marina*, junio, 1932

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2007