

(En)Máscara: superposiciones y teatralización del elemento chino en Cuba a través de Severo Sarduy y Regino Pedroso

Juan Ryusuke Ishikawa

En la tradición literaria cubana posterior a su independencia, ha existido una necesidad latente por definir y aclarar “lo cubano”. Los miembros de Los Mino-ristas, así como Nicolás Guillén, Lezama Lima, Alejo Carpentier y Cabrera-In-fante, son algunos de los representantes más destacados de esta larga lista de escritores que han tratado de responder a las preguntas : ¿Quiénes somos ? ¿En qué consiste el ser cubano? No obstante, ese trabajo ha expuesto respuestas momentáneas ya que la realidad cubana, al igual que su identidad, es cambiante. Los modelos teóricos están en constante flujo y también en constante revisión. Por su parte, el planteamiento de estas preguntas fundamentales para definir el ser cuba-no, ha dado paso a nuevos cuestionamientos en torno a varios grupos margina-dos/marginales. Un integrante en el proceso identitario cubano que a pesar suyo ha sido poco considerado, es la figura del sujeto chino. ¿Cómo representar a este “otro” que no cabe dentro de la dicotomía —ejes del contrapunteo según Ortiz— tradicional del blanco y el negro? En este trabajo me propondré a analizar a este sujeto y su representación, su legado político-cultural dentro del discurso literario cubano, enfocándome en particular a los textos de Severo Sarduy y Regino Pedroso.¹ ¿Qué tipo de huellas ha dejado el sujeto chino? ¿Cómo lo han interpre-tado? ¿De qué manera lo han textualizado? ¿Qué nos puede decir en torno a la formación identitaria cubana? Los planteamientos de Severo Sarduy en torno al barroco cubano y su obra *De donde son los cantantes* (1967), al igual que algunos poemas seleccionados de Regino Pedroso, nos ayudarán a ilustrar algunos aspec-tos de la marca identitaria china en Cuba que, al textualizarse o teatralizarse, sir-ven como máscaras que encubren el proceso transitorio de « te-matizar » desde una perspectiva subalterna, “lo cubano”.

El sujeto chino nunca ha sido un factor considerable en la formulación de una identidad cubana.² Su presencia en Cuba siempre ha sido marginal -tácita e implícita- a pesar de haber aportado grandes semillas culturales de la que atestigüamos por ejemplo, en la labor del reconocido pintor Wilfredo Lam. Lo mismo se puede decir sobre la presencia asiática en Latinoamérica en general.³ La tendencia dominante se basa en discursos identitarios —muchas veces absurdamente nacionalistas y formuladas por medio de binarios —en donde difícilmente se reconoce la cultura asiática. Cabe mencionar que el presente ensayo no supone un proceso paradójico al esencializar el valor cultural asiático, dándole prioridad al aspecto racial. De hecho, demográficamente hablando, el asiático no ha tenido un impacto potente en Latinoamérica como el caso de otros grupos. También es importante tener en mente que hablar sobre los “asiáticos” implica una diversidad de grupos culturales con sus respectivas historias y diferencias. Asimismo, la historia de una presencia asiática considerable en Latinoamérica comenzando con los *culies*⁴, a penas consiste de siglo y medio. José Sánchez-Boudy comenta al respecto, “[Y] es cierto que el factor chino no existe en la sangre cubana. No es como él (Sarduy) cree un componente de ‘la cubanidad’, palabra que por otro lado, no tiene en Cuba el sentido que Ortega le da como unidad que engloba los elementos que han compuesto el alma cubana. No tiene apariencia plena. No es parte principal de lo ‘cubano.’”⁵ Aún cuando coincido con sus opiniones en lo que se refiere a “la cubanidad” y la dificultad en definirla, pienso que no es tan fácil descartar y más bien es fundamental exponer una pieza del complejo mapa cultural cubano: el elemento chino. De hecho, la función o la labor literaria misma que consiste en teatralizar el elemento chino, muestra un paralelismo con respecto a dicha dificultad. De modo que, si por una parte el propósito aquí consiste en quebrar con las dicotomías que definen la identidad cubana, también podemos añadir que se trata de seguir el cuestionamiento del discurso que intenta borrar u olvidar la presencia china a raíz de su limitación en términos históricos, demográficos y numéricos.⁶ En concreto el presente ensayo, la teatralización y la superposición de la presencia china que en sus bases estéticas coincide con el estereotipo de la función ornamental derivada de una perspectiva Orientalista, cuestiona desde esta aparente superficie las dinámicas de los centros de poder o los discursos dominantes. Es decir, es preciso afirmar aquí que la presencia china se trata de una marca de política cultural, un legado que ayuda a tomar una postura marginal desde donde se puede indagar la cuestión identitaria cubana. Como manifiesta Severo Sarduy en una conversación que sostuvo con Jacobo Machover, “[E]se retraimiento del cubano hace que en la tradición literaria cubana, para abordar un tema esencial, a saber el tema de qué es lo cubano, de lo que es cubanidad, se haya siempre ido hacia tópicos muy lejos de este tema, como por especie de pudor, como por una especie de anamorfosis, es decir para no afrontar directamente el tema, sino de lado, por el margen.”⁷ Precisamente empleo a Severo Sarduy y a

Regino Pedroso no sólo por su marginalidad como personas —ambos cubanos con descendientes chinos— sino también por el uso del tema chino como posición de crítica y de descentralización. Los dos autores, a pesar de su distancia generacional —Pedroso principalmente de los años 20 y 30, mientras que Sarduy de los 60 y 70— tienen preocupaciones similares: ¿Cómo incorporar el elemento chino en un plano literario —reconociendo de tal forma su legado cultural— para así, a través de él⁸ abarcar discursos en torno al proyecto nacional de auto-definición, y darle un nuevo color al mapa cultural cubano?

Para establecer la presencia de la marca china, Sarduy entrelaza el barroco y sus teorías en torno a éste, con el elemento chino manifestándose por medio del filtro de la ópera o el teatro chino. Por su parte, Regino Pedroso coloca un paréntesis en su poesía, que hasta el punto de la publicación de *El ciruelo de Yuan Pei Fu* en 1955 había sido mayoritariamente de carácter socio-político. Así, al colocarle un velo con una temática china a su poesía, homenajea parte de su descendencia pero también expone desde una doble marginalidad —cultural/racial y económica/política— la urgencia de una justicia social en Cuba.⁹

El establecimiento de pequeñas comunidades de chinos principalmente en La Habana, cuya mayor representación la encontramos en el Barrio Chino, forman las bases para el desarrollo de un espacio cultural propio. Estas comunidades participaban activamente en mantener viva su cultura por medio de teatros, óperas, salones de juego (casinos), etc.¹⁰ Hoy día existen varias iniciativas por recuperar los vestigios de este legado que por varios motivos estuvieron en vías de desaparición en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Entre lo que estas manifestaciones culturales dejaron, Sarduy resalta, en un comentario, la flauta china como parte de la orquesta tradicional cubana indicando: “[...] yo privilegio la cultura china por una razón que es la siguiente: creo que el significante de una cultura y de un pueblo es su música. Y en la música cubana, en la estructuración de la orquesta cubana, el centro, la voz cantante, es una flauta, y esa flauta se llama, y no por azar, una flauta china. [...]”; y también añade que: “El azar ha fundado en gran parte la historia cubana, y ese azar es de origen chino.”¹¹ Para Sarduy, existe una clara huella cultural china en la cubana. Asimismo, el poeta Regino Pedroso hace de esta presencia latente de la cultura —único factor que sobrevive intentos de dominio— un elemento importante de su obra. Tiene, por ejemplo, un poema titulado “Ruinas ilustres” de su poemario *El ciruelo de Yuan Pei Fu* (1955) donde declama :

— Por aquí sus violencias los bárbaros dejaron.
Talaron, incendiaron, todo lo destruyeron ...
¡Mas un templo de arte, reliquia de milenios,
aún se alzaba a los cielos cual la fe de un
milagro !

...

Todo polvo se ha hecho pero el mundo ha
ganado

Tu lágrima sensible, oh discípulo, enjuaga.

Besa esa ruina ilustre y al cielo gracia eleva...

¡Porque en esa epopeya de destruir bellezas
no pudieron los bárbaros ganar a la Cultura!¹²

Este apoteótico poema refleja la sobrevivencia de la cultura ante las adversidades históricas. En términos de los sujetos chinos cubanos que, desde el momento de su contratación vivieron la opresión y el sufrimiento, la cultura fue su contribución indiscutible a la herencia identitaria de la isla. Así, en el batir de los barcos que acompañaron la diáspora china, y en su coyuntura cubana, su cultura es la que ha permanecido: Sarduy y Pedroso son los que se encargarán en contextualizarla.

Una distorsión en el plano socio-cultural e identitario cubano, propagada por la presencia del sujeto chino es que al insertarse dentro de la composición no sólo racial sino socio-económica de Cuba, rompe con la dicotomía del blanco y el negro. Esto es, le da otra dimensión al discurso transcultural de Fernando Ortiz. Hu-de Hart menciona que, “[A]ccording to Helly, who studied the issue of ethnicity in depth, the introduction of an Asian race into Cuban Slave Society really upset the Creole ideological code, which divided society into black and white, slave and free.”¹³ Se establece un tercer margen que obliga a cuestionar la estructura establecida y perpetuada por más de tres siglos para así repensar críticamente los esquemas componentes de la dinámica del “opresor” y el “oprimido”. Es decir, el sujeto chino abre la posibilidad, dentro de la historia de la cultura cubana, de formar un espacio alterno, una nueva capa desde donde se reevalúan las normas establecidas y desde donde se disloca el eje en torno a la que giraba el monstruo colonial. Se acentúa, dentro de esta otra posibilidad, el barroco como sistema de aparente desorden, como perspectiva descentralizada, como teatralidad y como carnavalización.¹⁴

El chino o el Oriente imaginado en Cuba tiene su origen en la representación que le dan los “descubridores” o conquistadores occidentales.¹⁵ El Oriente se compone por un acto teatral como bien indica Said: “The idea of representation is a theatrical one: the Orient is the stage on which the whole East is confined. On this stage will appear figures whose role it is to represent the larger whole from which they emanate. The Orient then seems to be, not an unlimited extension beyond the familiar European world, but rather a closed field, a theatrical stage affixed to Europe.”¹⁶ De modo que al ver, imaginar y representar al Oriente desde una ex-colonia, se procede simultáneamente a añadir otra distorsión al establecido concepto orientalista europeo; es una superposición de perspectivas. En tér-

minos de Latinoamérica, el hecho de que este *performance* se localice en su espacio discursivo, implica una crítica en torno a sus proyectos identitarios. El sujeto chino es, en este caso, un gesto teatral paródico. Al tratar de establecer el todo identitario cubano —la esencia cubana— el chino es ese espejo distorsionado, esa máscara surrealista de Lam: representa una multiplicidad de signos como la descentralización, la Mirada evadida, el exotismo, el deseo incumplido, el caos y el vacío. Es importante reconsiderar, de esta forma, la “otredad” del chino como referente para explicar “lo cubano”. Se trata de un punto fundamental para la teoría Orientalista, el cual Kushigian reitera en torno a la literatura hispanoamericana: “[A]n evocation of the other will also bring the distanced image closer as it precipitates a way to examine one’s existence, one’s being-in-the-world...” y prosigue “[T]he Other is theoretically “created” to explain the self. But an openness to the Other arises less from a noble impulse than from an irresistible attraction to the Other that is experienced contemporaneously with an attempt to disassociate oneself from the other.”¹⁷ Tomando en cuenta esta idea es importante señalar la relación ambigua que existe entre el “uno mismo” y “la otredad” ya que por una parte se basa en una “irresistible atracción” y por otra parte en una distanciamiento. En ambos casos, sin embargo, podemos indicar que es precisamente esa ambigüedad lo que compone la base de “lo cubano”. Lo imprevisto, lo inexplicable, lo intangible, al igual que los deseos, los sentimientos y los elementos metafísicos son todos parte de la construcción del “yo” o de “lo cubano”. Benítez Rojo indica una tendencia semejante al comentar sobre su texto *La isla que se repite*: “Aquí, en este libro, he intentado analizar ciertos aspectos del Caribe imbuido de esta nueva actitud, cuya finalidad no es hallar resultados sino procesos, dinámicas y ritmos que se manifiestan dentro de lo marginal, lo residual, lo incoherente, lo heterogéneo o, si se quiere, lo impredecible que coexiste con nosotros en el mundo de cada día.”¹⁸ El chino o el Oriente es una representación dinámica —aparentemente superficial— en cuyo fondo radica una mezcla entre el deseo o la imagen que le atribuye el occidental y el objeto que quiere poseer para completar —complementar— su existencia. El constante vaivén entre ambas consideraciones es “el aspecto dinámico” al que se refiere Benítez Rojo.

Pasemos ahora a considerar a fondo los textos de Sarduy y Pedroso, empezando por el concepto del *performance* que se ha venido aludiendo hasta ahora. Como ya mencioné anteriormente, la representación del chino concuerda con la teatralidad barroca.¹⁹ Gustavo Guerrero analiza el barroco y su relación al teatro donde encuentra que, “[L]os ejemplos teatrales son numerosos y ampliamente conocidos. Se comprende la propagación de la temática de la ilusión y la alteridad, y las reflexiones de los moralistas sobre el ser y el parecer. Obedeciendo a este precepto lleno de significado, la obra barroca, imagen de sí misma, no dejará de ostentar su condición de “obra” y, lo que es más importante para nosotros, elaborará una representación del espacio que es, ante todo, un espacio representado, el

espacio de una representación.²⁰ Sarduy juega con esta unión representativa en la sección “Junto al río de cenizas de rosa” de *De donde son los cantantes*.

En este texto, nos encontramos ante Flor de Loto, María Eng, Carita de Dragón, Auxilio y Socorro, todas bailarinas de un antro junto al restaurante Pacífico en la Calle Zanja: ubicación actual del Barrio Chino en La Habana. Estamos ante un show, un *performance* en el que se desarrollará la narrativa. Las descripciones mismas del espacio que conforman el Barrio Chino, o sea el trasfondo narrativo, aparecen como diferentes escenarios que al ir destapándolos —al ir abriendo las cortinas— llegamos al del burdel. El público lo componemos nosotros los lectores, El General, los soldados de la marina americana y otros individuos que frecuentan este establecimiento. Y, tras una escena introductoria que sirve como premonición, como un clip anticipatorio de lo que va a pasar, en donde el personaje “Él” persigue a “Flor de Loto/Cenizas de Rosa” que se le esfuma, nos adentramos a este gran teatro burlesco, abriéndose el telón. Esta escena introductoria sirve como una de las imágenes en el que se reflejará la contraparte de sí misma, una secuencia narrativa similar que se desarrollará a partir del siguiente recorte con estilo de guión:

El Lector—Pero, ¿y ese disco de Marlene ?

Yo—Bueno, querido, no todo puede ser coherente en la vida. Un poco de desorden en el orden ¿no? No van a pedirme que aquí en la calle Zanja, junto al Pacífico (sí, donde come Hemingway), en esta ciudad donde hay una destilería, un billar, una puta y un marinero en cada esquina les disponga un “ensemble” chino con pelos y señales. Haré lo que pueda.²¹

Ya desde sus inicios los lectores formamos parte de un meta-teatro en donde conversan “El lector”, o sea nosotros y “Yo” que es el narrador. Esta interacción es fundamental para el texto ya que se establecen varios puntos de los que profundizaremos posteriormente. Por lo pronto percibimos primero la idea del “desorden dentro del orden” que establece una conexión con la “Teoría del Caos” que Benítez Rojo aplica en su análisis sobre lo Caribeño. Asimismo, este diálogo se aplica al proceso de descentralización que es básico en el discurso barroco y sobre el concepto del *performance*. La última oración, por otro lado, alude a la construcción deliberada —teatralidad— de ese texto. De estas diversas maneras, Sarduy quiebra con los códigos establecidos de la función del lector y el escritor o de los géneros literarios definidos. Se puede deducir de su propósito el mantenimiento de la ambigüedad para representar la dificultad misma de concretar el proyecto absolutista; esto es, para definir una esencialidad cubana.

Sarduy utiliza espacios y personajes marginales para presentar su teoría acerca del barroco como movimiento de descentralización. En el concepto se incluye el planteamiento que propone Kushigian donde el ámbito chino a través del teatro, es una ruptura del eje discursivo que se planteaba en torno a la oposición de los

blancos y los negros. Kushigian amplifica esta noción al constatar, “While Sarduy’s goal is not to bring about absolute relativism in order to demand the equality of historical, philosophical, or literary representations, it does intend to de-center the idiosyncratic representation of reality.”²² En su pensamiento en torno a lo que constituye el barroco, Sarduy plantea la idea del elipsis como base geométrica a diferencia del círculo. Es decir, rechaza la idea de un centro único en torno al que gira la discusión: “The insertion of the ellipsis in the rhetorical discourse reinforces the movement away from the center, as in classical rhetoric, toward two possible centers.”²³ De la misma manera comenta Blas Matamoros: “[E]l escritor cubano (Severo Sarduy) enfatiza la diferencia formal y estructural que hay entre un mundo de modelo circular y otro, de modelo elíptico. En el primero, todos los puntos distan lo mismo del centro y están fijados por él, simbolizando la quietud. En el otro, el centro es meramente virtual y hay dos polos que estructuran una polea, un movimiento.”²⁴ En este análisis se integran los conceptos del elipsis barroco sarduyano y el movimiento o el dinamismo que constituyen la base de una representación teatral. En una obra existe una interacción entre actores y público. Por su parte, también no existe un centro preciso ya que una actuación o una representación lo constituyen ambos los sujetos —las personas mismas— y sus papeles.

Concretamente, el elemento elíptico se presenta a través del uso del doble: Auxilio y Socorro como indica Kushigian.²⁵ Ellas participan en el teatro como encubridoras —de solapa/a solapo— que esconden a Flor de Loto. Las sinónimas son dos caras de la misma moneda que mantienen el deseo del General de concretarse. Es de esta forma que ellas previenen que el General posea o substancialice lo metafísico: el vacío esencial de Flor de Loto. Sarduy, al incorporar los personajes de Auxilio y Socorro, desintegra el centro referencial del objeto deseado y aplica la ya aludida visión geométrica barroca, creado de esta manera dos centros. Como explica Kushigian, “... Sarduy views the double as a primordial concept for his writing. He is fascinated by doubles and twins.”²⁶

La construcción del espacio textual chino, no sólo se constituye junto con el barroco en términos de la idea del vacío o una figura elíptica, sino también se manifiesta a través de la superposición de distintas capas referenciales que esconden un misterio. Como en el caso de los burdeles y los teatros, detrás de las cortinas, de los telones y de los escenarios se esconde otro mundo. Regino Pedroso, al publicar *El ciruelo de Yuan Pei Fu*, también le coloca una capa a su labor como poeta social, que en su lectura iremos desvelando. No sólo coincide con Sarduy al usar el mundo alterno chino como ese margen que disloca el centro, sino que también le da importancia al concepto del espacio oculto, el misterio del trasfondo del burdel como una marca cultural china: lo enigmático. Detrás de las puertas y cortinas, se abre un mundo que en el caso de Pedroso es el poético/estético. En el poema titulado “Noche de tempestad” versifica:

[...]
 Llamo desde mi kiosco a las sombras que
 Pesan...
 Y nadie me responde ni yo conozco a nadie.
 ¡Qué densa oscuridad cubre esta noche el
 desolado parque! ...
 Cierro mis puertas. Buscaré mi pincel, el más
 fino y alado.
 Si sigue el vendaval y no amanece el alba,
 quiero que el dulce sueño me sorprenda esta
 noche escribiendo un poema.²⁷

Si consideramos sus poemarios anteriores, vemos una constante voz social que va a tono con el discurso revolucionario cubano. En cambio, el poemario *El ciruelo de Yuan Pei Fu* y otros poemas con temas chinos parecen ser un paréntesis dentro de su producción. Al analizar más de cerca estos poemas uno puede ver que los poemas en realidad siguen teniendo una voz crítica pero están envueltas en un velo chino. La noche de tempestad, en el poema anterior es símbolo del ambiente caótico que vive en ese momento Cuba —se trata de los años 50, justo antes de la Revolución— y para Pedroso, la escapatoria es el pincel o convertir en poesía esa cruda realidad. Para el poeta, Cuba carece de justicia social, de armonía y de paz, de modo que la poesía le dé ese orden momentáneo. Por otra parte, al aplicar una temática distinta a primera vista, Pedroso disloca el centro de la poesía socio-política cubana. El poeta retoma los temas de la injusticia social, la muerte y el deseo y los transporta a otro ambiente y a otro tiempo histórico para universalizarlos. Como dice en el poema “El anciano de la puerta del tiempo”,

De todos los tesoros me dio el cielo un amigo:
 cuando la sombra vino, él llenó mi silencio;
 cuando llegó el dolor, él vino, como un sueño;
 no sé si es extranjero, su raza desconozco...
 Pero todas las noches, después de la jornada,
 postrado ante lo alto gracias doy al destino
 por esa mano hermana que aún me une al
 Universo.²⁸

Es así cómo, a pesar de que parecen ser poemas chinos, son más bien poemas cubanos enmascarados en donde las angustias revolucionarias siguen presentes. La cultura y una cosmovisión trascendente, es lo que sobrevive en estas aguas turbias. La cultura china, apropiadamente por su subalternad, y el Universo, abstracción sin límites temporales o espaciales, son lo que sobreviven la opresión. Se

podría decir que Pedroso utiliza la ambigüedad del aparente chino para descansar momentáneamente de la retórica política en auge y para metaforizar esta lucha con una superficie de aparente tranquilidad. Así lo manifiesta en una estrofa de su poema “El jardín de los seis pétalos” :

...

Deshojando un crisantemo

Aguas mansas arriba, fondos turbios esconden.

Bajo alas de seda acechar pueden garras.²⁹

Pedroso no se aparta del compromiso social pero altera su técnica para darle un aspecto de “otredad” para así retornar a la autocrítica de la realidad cubana desde el margen. Las alas de seda, imágenes vivamente orientales, y su conexión con el Universo, esconden garras de la realidad cubana a punto de explotar en la revolución del 59.

Volvamos ahora al teatro que, en el caso de la obra de Sarduy, está presente en todas partes del texto empezando por el teatro chino donde hay una interacción entre Flor de Loto, El General, Auxilio y Socorro y otros personajes. Como mencioné se trata de simulacro total en donde para El General, la cuarta pared es intransigente ya que, a pesar de su esfuerzo, no logra conseguir a Flor de Loto. Es decir, no logra satisfacer su deseo. En este caso, Flor de Loto es la china en constante metamorfosis, aludiendo a la maleabilidad de su persona y a la misma vez a su ambigüedad como ser íntegro. Es decir, aunque sí es un personaje en el texto, también es una transfiguración del deseo mismo de El General. El narrador describe la fugacidad existencial de Flor de Loto, de la ligera superficialidad pero que es su fondo yace una fuerte crítica hacia la imposición de un poder, de una mirada del controlador :

Da un salto Flor de Loto, y, como el pececillo que al saltar fuera del agua se vuelve colibrí, así vuela entre las lianas. Es ahora una máscara blanca que rayan las sombras de las cañas, es apenas el vuelo de una paloma, el rastro de un conejo. Mira a ver si la ves. No se distingue... Es mimética. Es una textura —las placas blancas del tronco de una ceibo—, una flor podrida bajo una palma, una mariposa estampada de pupilas, es una simetría pura. ¿Dónde está? No la veo.³⁰

La Flor de Loto se constituye por diversas representaciones que en el fondo es el misterio o simplemente la transición de una capa imaginaria a otra. En el fondo se vincula con el concepto budista que Kushigian explica y que Machover reitera de la siguiente manera: “En el budismo, parece ser, cuando se comprende algo, lo primero que se comprende —parece ser, no estoy todavía en ese estado del budismo— es justamente que la realidad, tal como la percibimos, aun se es muy sólida, como esta mesa que tengo, aun si muy constituida, como somos nosotros

psíquicamente, es una pura ficción, una pura metáfora de un vacío original, una emanación de la nada, que no obedece a nada, que no tiene el menor fundamento.”³¹ Tomando en cuenta este análisis, se puede percibir un paralelismo con Benítez Rojo y recordar una crítica que hace sobre el cuento “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier, para establecer una conexión importante que nos propiciará una idea que ata el elemento oriental con lo cubano o lo caribeño. En este análisis, Benítez Rojo propone el término “canon cancrizans” para explicar el cuento de Carpentier y menciona que “... el *canon cancrizans* empieza a componerse por este vacío, o *black hole*,...”³² Este hilo conector del “vacío” alude al origen cubano que desde un principio es una manifestación representativa donde el *performer* cubano —La Flor de Loto en sus distintas etapas o transfiguraciones— y su falta de concretización es parte fundamental de “lo cubano”: no hay esencias sino muchas cubanidades sobrepuestas.

Otro elemento fundamental para la discusión del teatro y la representación en torno al chino en Cuba es el [en]mascaramiento. En la obra de Sarduy como en la de Pedroso, las máscaras son las superficies que envuelven la esencia vacía y transitoria de la cubanidad. De hecho, Flor de Loto se transforma en diversas representaciones de modo que “[I]n the theater, each scene becomes the masking of Flor before the general.”³³ La china o todo el ambiente en torno a este personaje escurridizo, encarna la inestabilidad del ser en sí. Al igual que la descentralización mencionada anteriormente, el enmascaramiento es un recurso que reitera la noción de que Cuba y su identidad funcionan igual que el Orientalismo según Said, en que la realidad representada por El General y la asociación que se le hace con el Orden, sucumbe ante el teatro. Dos estrofas del poema “El jardín de los seis pétalos” de Pedroso manifiestan algo parecido.

En el kiosco de las máscaras

—¡Maestro, cuántas grandezas, retratos, retratos!

— Discípulo, discípulo, simples caricaturas...

...

Ante el vuelo sagrado

—¿Y qué hay detrás del biombo que mi mirada veda?

—¡Oh, hijo mío, lo que tus ojos quieran ver!³⁴

Quiero enfatizar la última palabra del verso anterior que es « ver ». En la discusión sobre el teatro, es importante considerar la mirada o el público como partícipe en la dinámica de la obra. La máscara, sin embargo, como material entre la cara de uno y el exterior, no logra acaparar el espacio de la mirada ya que precisamente lo que no logra esconder son los ojos. La mirada es lo que le da forma a la

apariencia y es una herramienta para tratar de ordenar el caos o poseerlo. En la mirada se concentran todos los signos o las posibilidades que se representan en el teatro. Por otro lado, esa mirada se encuentra del otro lado de la cuarta pared lo cual impide el contacto físico. Este es el caso de El General que se convierte en el “mirón”. Durante toda esta obra, El General es un espectador que pasa por diferentes capas teatrales en una búsqueda desesperada de Flor de Loto. Como indica Oscar Montero, “*Junto al Río* is the looking place; there are eyes everywhere, a movie house, mural paintings, and of course the burlesque theatre. It is the place of seeing which turns the pursuit of the voyeuristic General into an ordeal. The figure of Flor oscillates between disguise and presence, between the string of names manipulated by Auxilio and Socorro and Flor’s expected arrival as pure representation, framed by the proscenium of the theater.”³⁵ Para la mirada occidental que trata de configurar el Oriente, el acto se vuelve una simulación de control. Asimismo, es una búsqueda de la carencia; el General no puede existir sin la “otredad”. El problema fundamental con el General y su perdición, ya que abandona a su esposa y su posición militar para tener una tienda junto al teatro donde actúa Flor de Loto, es que su mirada se vuelve en una obsesión donde la realidad creada se impone ante la ficción. Ésta es una representación del Orientalismo propuesto por Said en donde el control y el deseo de poseer la “otredad” se vuelve en una realidad opresiva. Lo que se mira no necesariamente se concretiza. Como vemos en el texto de Sarduy, al estar mirando a María y Johnny hacer el amor, el General “... aparece en toda su impostura: estaba en su nirvana de mirón y, de la pura contemplación, ya había pasado a la praxis da solo. Se olvidaba de Flor.”³⁶ El General se olvida hasta de lo que él más ama porque la ilusión del contacto carnal lo altera. Basándonos en esta falla, Sarduy propone una tercera perspectiva fundamentada en la teoría orientalista donde desde un principio se sabe que lo que vivimos es una ficción. Es decir, el autor busca una mirada que no esté contaminada por el deseo de controlar; una mirada neutra. En términos del contrapunteo entre el blanco y el negro como el fundamento de la esencia cubana, la tercera mirada se deshace de este eje central.

En ambos autores, también cabe resaltar la función de escape de lo racional. Es decir, no todo en el mundo se puede codificar, categorizar y controlar. El movimiento Modernista hispanoamericano que hereda del Romanticismo su fascinación por el Oriente, no sólo consiste en percibir ese mundo exótico sino en tomarlo como punto de crítica en contra de los valores Occidentales. El General, que representa este Occidente, pierde el control y el raciocinio al obsesionarse con Flor de Loto. De la misma manera, Regino Pedroso escribe el poema titulado “Tres canciones junto al Río Pien” donde una de las canciones habla sobre el deseo hacia las tres doncellas del Kang Nan y dice:

[...]

Y hablo a la más bella :

“¡Por libar tus copas de mieles, oh hermosa,
ponzoñosa abeja a tu seno vuela !”

Y al cubrirse el seno,

su mano asustada la túnica suelta,

alas le da el viento...

Pero cuando espero sin velo mirarla

se oculta la luna... y en la noche pasa.³⁷

En estos versos, justo cuando el narrador, por medio de su mirada, va a apoderarse, a codificar y a cosificar a la mujer desnuda de sus deseos, se oculta la luna y llega la oscuridad. Es así cómo la imagen del Oriente exótico —la prostituta y el harem— toman forma de la Matahari que se infiltra, seduce y destruye el orden aparente. Es sin duda nada más que un deseo eterno que emana de la imaginación del Occidente. Existe un cruce con el concepto de la “carnavalización” de Bakhtin al ver que el teatro chino —el margen de la Calle Zanja— es un espacio físico y representacional en donde se voltea el kiosco. Los papeles de control se invierten ya que Flor de Loto es la que finalmente controla al General. Es en sí, un gesto político en donde el margen, su desplazamiento del centro dicotómico, se vuelve temporalmente en el eje.

El concepto de la transculturación que aplica Ortiz en el contexto identitario cubano, se refiere a las culturas en movimiento. No obstante, no profundiza en torno a la presencia de la cultura china en el archipiélago caribeño. No hablamos, en este caso, solamente de la flauta como representación de una herencia cultural de esta inmigración, el Barrio Chino como espacio y marca física de su presencia, o la comida; todos ellos elementos concretos de la huella china en Cuba. Más bien, como he venido insistiendo en el ensayo, nos referimos al imaginario europeo inicial sobre el que se le aplicó al Caribe, y de este error se establece como perspectiva misma de Cuba hacia este “otro” chino, y así se van acumulando distorsiones. A través de Sarduy y Pedroso, podemos considerar al chino y su representación en textos literarios, como perspectivas críticas marginales desde donde se descentraliza el discurso esencialista de lo “cubano”. Asimismo, la teatralidad como textura de lo chino o lo Oriental, es una gran metáfora de Cuba en donde la cultura es ambigua y se manifiesta por medio de máscaras, *performance*, miradas y deseos. Cuba, como país marginal en el contexto mundial capitalista y política, existe paralela a la “otredad” Oriental. Como manifiesta acertadamente Kushigian, “En una palabra, la cultura cubana la ha determinado la diáspora, no la permanencia; la distancia, no la pertenencia.”³⁸ El sujeto diaspórico Oriental y su distancia del centro son, precisamente, elementos de “lo cubano.” Seguimos abriendo telones y cortinas...

Notes

¹ Me he tomado la libertad de colocar a Severo Sarduy antes que Regino Pedroso a pesar de que éste precede históricamente a aquél, ya que las bases teóricas de Sarduy en torno al barroco ayudarán a ilustrar la función de los textos de ambos al introducir en ellos elementos extraídos de un imaginario chino.

² Los primeros culíes llegan a Cuba a mediados del Siglo XIX con el propósito de reemplazar al esclavo africano. Los españoles, para evitar las revueltas de sus súbditos y para mantener el alto nivel de producción, establecen tratados con Inglaterra, Portugal y China para traer a las islas caribeñas la mano de obra china contratada. Así se forman acuerdos transnacionales y el tráfico de los chinos se vuelve una empresa con escala mundial. Los primeros chinos llegan a Cuba en 1847 y le siguen varios embarcos repletos de estos trabajadores. Se calcula que para 1873 habían traído 132,435 chinos a Cuba. Estos números, sin embargo, solo reflejan parte de la historia de esta contratación. El sistema funcionaba de una manera inhumana ya que existieron varios casos en donde el chino no era contratado sino secuestrado, obligado a firmar los documentos y posteriormente trasladado a Cuba. Para mayor información en torno a los abusos y las violaciones de derechos que hubo en el trato de los culíes, consultar el texto *Los chinos en la historia de Cuba* (1983) de Juan Jiménez Pastrana y el ensayo de Evelyn Hu-de Hart, "Chinese Coolie Labour in Cuba in the Nineteenth Century –Free Labour or Neoslavery?" (*Slavery and Abolition*. Vol. 14, no.1, April, 1993). Los chinos, al igual que los esclavos africanos, no sucumben al maltrato y muchos de ellos se escapan de las plantaciones. Posteriormente, muchos de los chinos "libres" empiezan a establecer sus comunidades como se puede apreciar hoy día en el Barrio Chino de La Habana. A través de los años se empieza a acumular la tensión entre esclavistas y sus víctimas y se agudiza la inconformidad social ante el dominio español. Como consecuencia, explota la Guerra de los Diez Años en donde un gran número de chinos se unen al combate. Los chinos participaron activamente en esta guerra y en la posterior guerra de Independencia. Para mayor detalles sobre el tema, consultar: "La inmigración china: Ejército Libertador de Cuba" por Coralia Alonso Valdés en el sitio web: http://www.lajiribilla.cu/2002/n75_octubre/1759_75.html.

³ Esta condición, sin embargo, está viendo grandes cambios especialmente en las artes plásticas donde se han destacado los asiáticos.

⁴ Al igual que el término empleando en inglés "coolie", esta denominación se le aplica al chino traído para trabajar en labores antes hechas por los esclavos. En el caso de estos sujetos, sin embargo, llegan a los países receptores con un estatus « legal » ya que poseen contratos y existen condiciones a las que atañen a los dos partidos.

⁵ José Sánchez-Boudy, *La temática narrativa de Severo Sarduy: "De donde son los cantantes"* (Miami : Ediciones Universal, 1985) : p.14.

⁶ @Los ensayos recopilados en la revista *Catauro* del año 2000 que pueden ser vistas en la página web <http://www.lajiribilla.cu/2002/nro75octubre2002.html> son muestras de los estudios dedicados a revivir y reexaminar la presencia de la cultura china en Cuba.

⁷ @ Jacobo Machover, "Conversación con Severo Sarduy: la máxima distanciaci3n para hablar de Cuba," *América : le néo-baroque cubain* (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998) : p.68.

⁸ En el presente ensayo me refiero al sujeto chino en general y no me limito al chino en masculino aunque se trate en términos numéricos de una mayoría.

⁹ Me refiero en este caso a los poemas que contienen elementos chinos y no que estén escritos en el idioma ya que Regino Pedroso no lo hablaba.

¹⁰ Al respecto consultar el artículo "Expresiones de la cultura china en Cuba: el teatro y la música" de María Teresa Linares Savio en el sitio web: http://www.lajiribilla.cu/2002/n75_octubre/1753_75.html

¹¹ Jacobo Machover, p.70.

¹² Regino Pedroso, "Ruinas ilustres," *El ciruelo de Yuan Pei Fu* (La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1955) : p.8.

¹³ Evelyn Hu-de Hart, p.82.

¹⁴ Julia Kushigian hace un estudio profundo sobre el Orientalismo Hispano y su relación con la obra de Sarduy. En concreto hace un vínculo sobre el concepto del barroco propuesto por el autor cubano

y su interés hacia la filosofía budista o confusionista. Se trata de un análisis comparando los elementos de la parodia, el elipsis, la risa y la carnavalización bakhtiniana que constituyen la idea del barroco de Sarduy y el vacío, las transformaciones, la metamorfosis, el erotismo y el yin y el yang en el caso posterior. Para detalles sobre esto, consultar: Julia Kushigian, *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz and Sarduy* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991).

¹⁵ Sobre el "error" inicial de Colón al pensar que había llegado a Asia como elemento que marca la historia posterior de América, se ha escrito bastante. El Oriente es parte de la ambición y el deseo imaginado del proyecto colonialista europeo y sobre esto han comentado Suzanne Jull Lavine en su ensayo "Borges a *Cobra* es baroc(o) (exe)gesis; un estudio de la intertextualidad" en *Severo Sarduy* (Madrid: Ed. Fundamentos, 1976) pp. 100, Roberto González Echevarría en *La ruta de Severo Sarduy* (Hanover, N.H: Ediciones del Norte, 1987) pp.110 y Roberto Fernández Retamar en *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América* (México D.F.: Editorial Diógenes, 1972) p.13.

¹⁶ Said, p.63.

¹⁷ Julia Kushigian, *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz and Sarduy* p.14.

¹⁸ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite* (Barcelona: Editorial Casiopea, 1998): p.17.

¹⁹ Esta idea se basa en el análisis de Kushigian en torno a la relación ya mencionada en una nota anterior entre el barroco y algunos conceptos budistas.

²⁰ Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca* (Barcelona: Ediciones del Mall, 1987): p.33.

²¹ Severo Sarduy, p.110.

²² Sobre mayor detalles en torno a esto, consultar el texto de Julia Kushigian, p.71.

²³ Julia Kushigian, p.73.

²⁴ Blas Matamoro, "El neobarroco: diferencias, tientos y ensaladas", *América: le néo-baroque cubain* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998): p.16.

²⁵ Julia Kushigian pp.73-74, 81 y 97:

²⁶ Julia Kushigian, p.95.

²⁷ Regino Pedroso, p.17.

²⁸ Regino Pedroso, p.5.

²⁹ Regino Pedroso, p.11.

³⁰ Severo Sarduy, p.109.

³¹ Jacobo Machover, p.72.

³² Antonio Benítez Rojo, p.267.

³³ Oscar Montero, *The name game: writing/fading writer in De donde son los cantantes* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988): p.52.

³⁴ Regino Pedroso, p.11.

³⁵ Oscar Montero, p.130.

³⁶ Severo Sarduy, p.127.

³⁷ Regino Pedroso, p.21.

³⁸ Julia Kushigian, p.122.

Juan Ryusuke Ishikawa is a visiting lecturer at Keio University, Shonan Fujisawa Campus and is a Ph.D candidate at the University of California at Berkeley, Department of Spanish and Portuguese. He is interested in Asians in Latin America from a literary and cultural perspective, Travel and Immigration, Subaltern Studies, Haiku in Mexico and Brazil, Cities in Literature. He has published « México y Brasil, portavoces del haiku.» *XIII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa: Estudos Japoneses desde o Pós-Guerra* (São Paulo, Brasil: USP, 29 e 30 de agosto de 2002), pp.261-71

Paul Preston. *Juan Carlos: Steering Spain from Dictatorship to Democracy.*

New York and London:
W. W. Norton and Company, 2004, 608 pp.

by Lynn Purkey

Paul Preston, a distinguished historian in the field of twentieth century Spain, has written a timely and engaging new biography *Juan Carlos: Steering Spain from Dictatorship to Democracy*. The book is an insightful and often probing biography of this visionary King, while also tracing Spain's transition from fascism to democracy during the tenuous period following Francisco Franco's death (1975). Divided into eleven chronologically arranged chapters, the text is followed by an extensive bibliography, endnotes and an index. Moreover, the impeccably researched work boasts a wealth of interviews and private correspondence as well as the usual bibliography. In addition to being of interest to Hispanists and historians, *Juan Carlos* appeals to the casual reader, since it is an intensely personal look at Juan Carlos and other members of the House of Borbón, as well as being an eminently readable text.

Juan Carlos begins by recounting the history of the exiled royal family during the Second Republic (1931-1936) and the Spanish Civil War (1936-1939), during which Juan Carlos was born (1938). It further catalogues the political intrigues and machinations that characterize the tense relationship between Franco and the exiled King Alfonso XIII (1886-1941), and his heir Don Juan de Borbón (1913-1993), whom Franco excluded from rule with the passage of the Law of Succession, which granted the dictator the right to choose his own successor. One of the author's key contentions is the royal family's dedication to service above personal considerations, which has been a hallmark of Juan Carlos's upbringing and indeed his reign as King of Spain. It is significant that the work ends