

ARTÍCULO ORIGINAL

**El texto combinado. Oscilaciones de la imagen estadounidense**

**The Combined Text: Oscillations of the USA Image**

**ADRIAN VALDÉS HERNÁNDEZ**

Dirección de Publicaciones Académicas, Universidad de La Habana, Cuba.

**RESUMEN**

El presente trabajo analiza los modos de recepción de los escritores y artistas estadounidenses en publicaciones periódicas habaneras entre 1959 y 1962, que configuran un imaginario sobre la cultura de los Estados Unidos y contribuyen a la proyección de un pensamiento sobre ese país en Cuba. Por otra parte se mapeó de la representación general de las relaciones políticas, económicas y sociales entre Cuba y los Estados Unidos. Para lo anterior se examinó un conjunto heterogéneo de publicaciones, con múltiples modos de entender la cultura y variadas posturas políticas, estas son *Lunes de Revolución*, el *Diario de la Marina*, *Noticias de Hoy*, *El Mundo*, *Casa de las Américas* y *Bohemia*.

**PALABRAS CLAVE:** Revolución, Cuba, Estados Unidos, cultura, política, imaginarios sociales.

**ABSTRACT**

The present essay is intended to analyze how the views of US-American artists and writers, exposed in periodical medias since 1959 to 1960, aided setting up the Cuban social imaginary of US-American culture and contributing to project a way of thinking about USA onto Cuba. It includes a sort of cartography of the general representation of the political, economic and social relationships between Cuba and USA deduced of examining an heterogonous set of periodicals differing the ways to understand culture and political events in the period, namely *Lunes de Revolución*, *Diario de la Marina*, *Noticias de Hoy*, *El Mundo*, *Casa de las Américas* and *Bohemia*.

**KEYWORDS:** *Revolution, Cuba, USA, culture, politics, social imaginaries.*

—*En el presente, la negación es lo más útil que hay... y nosotros lo negamos...*  
— *¿Todo?*  
— *¡Todo!*  
— *¿Cómo? No solamente el arte y la poesía... sino hasta... pero es horrible...*

—Todo —repetió Bazarov, con una serenidad indescriptible.

TURGUÉNIEV

Al mirar atrás, el crítico solo ve la sombra de su propio pensamiento. Acercarse al pasado es para el estudioso de las letras un ejercicio doblemente complejo en cuanto no puede reconstruir con exactitud aquel tiempo que desea investigar; y porque resulta imposible «pensar en tercera persona». Esto último implica una cuasi tautología: el pensador no puede escapar de lo que piensa para pensar lo pensado. Y ese «lo» solo puede situarse en el presente. Sin embargo, todo contexto dialoga de forma inmediata con los discursos producidos en él y esta circunstancia equilibra el peso de la subjetividad del crítico que se acerca a un tiempo anterior.

La selección y divulgación de textos e imágenes que las publicaciones periódicas cubanas realizan en torno a la literatura, el arte y el pensamiento estadounidense en los cuatro años posteriores a 1959, solo pueden comprenderse desde esta perspectiva. El presente social de producción de las revistas influye en la gestión de sus textos, más aun cuando un artículo, en el proceso de publicación, transita por la mediación editorial. Diversos campos intelectuales surgen en un mismo entorno y son impulsados por él. Las publicaciones son soportes de esta variedad. Diría Bourdieu: «hacer publicar lo que amo, es reforzar mi posición en el campo, lo quiera o no, lo sepa o no, y aun si este efecto no cabe en el proyecto de mi acción». En estos procesos de mediación aparece la selección e incluso la «marcación», que «de alguna manera acaba el trabajo» (Bourdieu, 1999, pp. 162-163). No se ofrece solamente al autor Z; se ofrece a Z con el prefacio o comentarios de X y de esta manera se refuerzan las ideas o visiones de la *institución* donde es publicado.

La importancia que tuvieron los Estados Unidos para Cuba hizo mayor el valor y el impacto que alcanzaron estas «mediaciones». Al considerarse la nacionalidad como un valor en sí mismo, es decir, como un rasgo que *significa* más allá de denotar el país en que se nace, la estadounidense estuvo para Cuba, desde el inicio, encadenada a numerosos semas. Por tanto, el «horizonte de expectativas» del receptor se vio altamente influenciado y parcializado.

Si «hacer publicar lo que amo, es reforzar mi posición», en el caso de Cuba el campo de origen y el campo de recepción de la obra determinó con bastante fuerza —cuando se relacionaba con «lo estadounidense»— el sentido y la función de lo que se publicó. Paradójicamente, para la *institución* revolucionaria, el discurso de quien le es hostil puede o ser desechado con facilidad, por haber sido concebido por el adversario; o ser usado —cuando es favorable— para validar el proceso de una manera más efectiva que si proviniera de un aliado. Tal posición, basada en el convencimiento de que una opinión específica aumenta su valor si, originada en un campo es contrario, avala el orden respaldado, y por tanto, en esa suerte de «extrañamiento», se fortalecen las ideas; será la que guíe gran parte de las publicaciones literarias o manifestaciones artísticas relacionadas con los Estados Unidos en el período estudiado.

Las particularidades de la situación cubana provocaron que el modo en que se presentan o se seleccionan los autores, temas y obras varíe con bastante fuerza en dependencia de la publicación. Aunque la heterogeneidad entre las diversas revistas y periódicos disminuye después de 1961, en ningún momento existió una homogeneidad total entre ellas puesto que tenían intereses diferentes y el modo de

aproximarse a la cultura era diverso. A pesar de los cambios políticos, la presencia de textos literarios tuvo en *Bohemia* y *El Mundo* una función recreativa fundamentalmente. La añeja revista contó con una serie de espacios que, hasta el año 1961, eran cubiertos en su inmensa mayoría con trabajos de escritores estadounidenses, destinados al entretenimiento: «Bandidos famosos», «Grandes crímenes del siglo XX», «Aventuras», «Personajes de tierras lejanas» y «Cuentos de misterio»;<sup>(1)</sup> el periódico por su parte mantuvo sus habituales tiras cómicas, en las que más del 90 % de los colaboradores eran también estadounidenses. En el *Diario de la Marina* el «Suplemento cómico» –en el que reinan los personajes de Walt Disney– salía junto a la sección «Libros», que a pesar de tener una voluntad informativa principalmente, desempeñaba labores de crítica literaria y poseía comentarios ideológicos y sociales.

En *Lunes de Revolución* y *Casa de las Américas*, por el contrario, pocas veces aparecen ensayos, cuentos o poemas –relacionados de cualquier manera con los Estados Unidos– cuyo fin primario sea distraer o deleitar. *Lunes...*, que buscaba en principio, como sus editores declararan en el número inicial, acercarse a los fenómenos políticos, sociales y económicos a través de la literatura y el arte, se mantuvo consecuente con esa proposición durante todo su tiempo de vida. En el suplemento cultural del diario *Revolución*, los artistas estadounidenses serán frecuentemente objetos de «usos instrumentalistas» y al igual que sucede con los autores extranjeros en otras partes del mundo, «lo que vale no es lo que ellos dicen, sino lo que se puede hacerles decir» (Bordieu, 1999, p. 164). En *Hoy*, sin embargo, la presencia del arte y la literatura estadounidense fue prácticamente nula, solo el cine es referenciado y siempre para criticar la sociedad estadounidense.

Desde el número primero, *Lunes...* hizo confluír su voluntad político-social con la selección de escritores estadounidenses, lo que genera un discurso que gradualmente formaría una nueva *imagen* de aquel país y su sociedad, pues se empezaban a discutir nuevas nociones, y aspectos que antes se encontraban en la periferia del *polisistema* cultural (Even-Zohar),<sup>(2)</sup> pasaban a su centro. Rine R. Leal, en su artículo «Trayectoria ideológica de Maxwell Anderson» establece una oposición entre el desarrollo económico y la figura del artista que sería uno de los principales rasgos con los que conformarían el «magma de las significaciones imaginarias sociales» (Castoriadis, 1997, p. 8) sobre los Estados Unidos:

los personajes de este autor [Maxwell Anderson] recuerdan siempre la derrota del héroe artístico americano, su imposibilidad de triunfar, su fatal destrucción frente a fuerzas mayores, su muerte sin posible salvación [...] lo que ha servido para fortalecer la tesis de que el artista americano es un héroe frustrado y derrotado ante el progreso material del país [...] Y no hay que olvidar, que la frustración ideológica de Maxwell Anderson es la frustración de todo el teatro americano. (Leal, 1959a, p. 4)

Se dibuja la imagen de un Estado inaprensible, casi demoníaco, enemigo de sus habitantes. Se establece un enlace directo, una correspondencia biunívoca, entre la riqueza monetaria por un lado y la decadencia espiritual por el otro. El capitalismo se presenta como un sistema enfrentado a la voluntad de crear, al arte mismo, e incluso a la libertad. El mismo Leal (1959b), en el ensayo «Bases para un teatro revolucionario» busca una explicación que justifique los casos que se separen de tal norma: «Curiosamente, la libertad de creación que demanda el

teatro revolucionario solo se ha presentado en los países capitalistas [...] Como los extremos se tocan porque todo engendra su contrario, es en los Estados Unidos, la nación de capitalismo más creciente, donde el teatro político va a ofrecer una nueva dimensión» (p. 13).

No obstante, aclara Rine Leal (1959b), «en 1939 los tiempos han cambiado en los Estados Unidos y es el propio congreso de la República quien se encarga de dar muerte a tan bello proceso de teatro político, verdadero antecedente del más puro realismo social», por lo que el apoyo a este proyecto que «discute teatralmente (más que dramáticamente) los problemas sociales del país y las posibles soluciones [...] y] ofrecía trabajo para 10 mil actores sin empleo» (p. 13) pertenece solo al pasado. La obra *Esperando al Zurdo*, cuya escena final aparece junto a las palabras de Leal, pertenece entonces al espíritu de una época de protestas que ya no existe:

KELLER: ¿No ven que nos están matando poco a poco? Para que las hijas de papá hagan sus bailes en el Ritz. El papito tiene una hija y quiere que su foto salga en los diarios. ¡Dios mío! ¡Y eso se hace con nuestra sangre! Joe lo dijo, se trata de una muerte lenta o de morir peleando. ¡Es una guerra! [...] ¡Tenemos que volver a encontrar la libertad! Estos canallas gordos nos tratan de agitadores. Eso no es nuevo. Ahora los agitadores son comunistas [...] ¡Hola Norteamérica! ¡Somos la avanzada de la clase obrera! Obreros del mundo, hermanos nuestros. ¡Y cuando caigamos, sabrán que fue por buscar un nuevo mundo! ¡Que nos hagan pedazos! ¡Vamos a morir por la verdad! (Odets, 1959, p. 13)

El fragmento muestra a los Estados Unidos, a través de los personajes de Clifford Odets, como un país de profundos conflictos, ocupado por una clase adinerada que se contrapone a los obreros, como un lugar que solo deja la opción de morir a quien desee hacer ver una verdad oculta y deforme. Pero después de 1939, afirma Leal (1959c) en otro ensayo, Odets: «deja a los obreros por la decadencia de la clase media y finalmente por su propia decadencia en Hollywood: los autores más rebeldes o son eliminados del escenario subrepticamente o se injertan en el teatro comercial» (p. 15). La afirmación convierte al dramaturgo en un símbolo de intelectual mutilado en su lucha puesto que vive en un sistema que no deja espacios para la protesta.(3)

Ese encadenamiento de los escritores a un tipo de arte mercantil es otro de los grandes núcleos alrededor de los que se construye la *imago* sobre los Estados Unidos. La relación que se establece entre los artistas y el dinero se presenta siempre como una cualidad intrínseca a la vida estadounidense, como una característica inherente a esa sociedad.(4) «El gran problema de la tragedia americana es también el dinero, solo que sus dimensiones heroicas lo convierten en El Problema. Hacerse ricos, y, cuanto antes, es una necesidad americana ya a comienzos de siglo» (Infante, 1960, p. 5). Asimismo, aparece como un conflicto irresoluble: «para el artista no hay esperanza. Los únicos artistas que no vivían en miseria eran los dibujantes comerciales [...] Los otros vivían como reos de la libertad [...] En los Estados Unidos no hay lugar para el artista: ser un artista es ser un leproso moral, un inadaptable económico, una carga social. Un puerquillo alimentado con maíz la pasa mejor» (Miller, 1960, p. 9). La hipérbole asombra más si se sabe que fue escrita por Henry Miller en un análisis sobre su país, no se trata

de las palabras de un crítico cubano o de un texto de ficción. Pero la mirada de los autores nativos de un país, que posee mayor fuerza cuando se quiere validar un discurso propio sobre ese país como real y general, solo es reproducida y tomada como veraz cuando defiende lo que la *institución* acepta como valioso.

### **Las grandes profecías son polisémicas**

El número 55 de *Lunes de Revolución*, titulado «USA vs. USA» y dedicado enteramente a escritores y artistas salidos de «una sociedad homogénea como las botellas de Coca Cola, [pero que] ha incubado pequeños y grandes rebeldes», responde a la aseveración anterior. Las creaciones de los escritores estadounidenses se toman como estandarte de la verdad y la razón, como una muestra de lo valioso de la causa cubana: «Pero en definitiva este imperio en crisis –¿no prueba ahora su impotencia manifiesta ante el hecho de nuestra Revolución?– terminará destruido por sus propios errores. Esto es algo más que una predicción, es ya un hecho evidente, como lo demuestra la obra de sus propios artistas disidentes que aquí ofrecemos» (*Lunes de Revolución*, 1960a, p. 1). El artista es visto como un soldado, considerado como parte de una lucha, según Cabrera Infante, a muerte. Infante aclara que «se pueden escoger soluciones intermedias» y a continuación propone una lista, francamente delirante, de cuáles podrían ser esas soluciones:

- a) Refugiarse en la torre de marfil. («El arte no tiene nada que ver con la política», T. S. Eliot).
- b) Mirar los toros desde la barrera («Eso no me concierne. Mi asunto es escribir», John O'Hara).
- c) Dedicarse a ganar dinero («Yo escribo para el gran público, que es el que paga», Herman Wouk).
- d) Huir al extranjero («Yo soy un expatriado, ¿ve?», William Saroyan).
- e) Arar la tierra («Yo no soy más que un granjero», William Faulkner).
- f) Hacerse homosexual («¡Cómo voy a ser un comunista! En Rusia nos envían a campos de concentración», Christopher Isherwood).
- g) Fumar marihuana («En Cuba la Revolución debiera permitir que se fume libremente, Allen Ginsberg»).
- h) Volverse loco («Estoy enfermo, muy enfermo», J. D. Salinger). (p. 4)

En realidad es difícil negar que la literatura pueda funcionar –o incluso en algunos escenarios deba funcionar– como un medio para alcanzar la libertad en situaciones de opresión, pero es necesario admitir que las obras puedan tomar el camino que sus creadores elijan; y no se puede asociar toda manifestación de malestar como un ataque al poder político. Hacerlo, entraña una posición que podría ser dañina en cuanto simplifica en demasía el problema, lo que hace llegar a conclusiones reductivas del tipo: el artista solo se queja en una sociedad que no permite la felicidad y el bienestar de sus habitantes. Para no mencionar la abusiva aseveración mediante la cual se considera huir al extranjero o incluso ¡hacerse homosexual! parte de las soluciones intermedias que el artista posee en la sociedad estadounidense.

Cuando Oscar Hurtado (1960b) asevera: «Esta confusión en los escritores norteamericanos actuales es una prueba de lo negativo del sistema capitalista. Nuestra claridad, fruto de la Revolución, y la confusión de los “beatniks”, algún día se darán la mano en la unidad fundamental de todos los hombres» (p. 19), no hace más que proponer dos ideas sobre el arte, una explícita y otra implícita, que son falsas por igual: la primera, que los dilemas existenciales de los autores

estadounidenses son una consecuencia única del capitalismo y por tanto lo niega; la segunda, que la sociedad revolucionaria supone artistas «claros». Lo propio hace José A. Baragaño (1960) al comentar la obra de Henry Miller: «La mejor manera de definir la ineficiencia de la civilización norteamericana, es ir a sus escritores, que tienen, en su gran mayoría, una posición negativa, un decir NO a esa forma de vida», pero eso no es todo, la analogía lleva al máximo la reducción en la oración que le sigue: «El escritor en la sociedad norteamericana es algo parecido a lo que ha sido el escritor en la sociedad cubana, dominado por el imperialismo» (p. 11). Todo esto hace que si el artista no acusa o protesta, si no denuncia, critica, increpa, amonesta, si no desaprueba, indica o advierte los evidentes males de su decadente sociedad, será con frecuencia u olvidado o condenado en los ensayos sobre arte y literatura.(5)

Así, Pablo Armando Fernández (1960), en el artículo «Subversivos conformistas», después de comentar las obras de Carl Sandburg, Harold Hart Crane, Wallace Stevens, Allen Ginsberg, Archibald MacLeish, W. H. Auden, Robert Bly, Delmore Schwartz, Karl Shapiro y presentarlos como poetas subversivos, enfrentados «al brutalismo de la metrópoli, el maquinismo, la neurosis, la concentración industrial», como defensores de «los humillados y los ofendidos», como exponentes del «sentimiento de vacío, esterilidad y futilidad que siguieron a la guerra», los acusa de conformistas, y de crear «una poesía pedante y forzada una vez abandonada la sátira social» (p. 22). Fernández termina su ensayo con una negación de las actitudes y posturas finales de los poetas, esos que antes le habían servido de ejemplo de «lucha contra la frivolidad, el arte de pacotilla, las asambleas, los comités, la depresión, la fealdad de las costumbres, el hastío, la vulgaridad y el deliro» se han rendido y se han traicionado a sí mismos:

Unas veces, presionados por las circunstancias que les exigen silenciarse o entregarse al sermón hace que poetas de excepcional talento y preocupaciones de carácter social, desvíen su vocación y se dediquen a escribir para la prensa, el teatro comercial o el cine sin producir jamás la buena poesía que anhelaron escribir. Otras veces el miedo al porvenir, la fatiga, la pérdida de la fe han obrado en contra de los poetas; y las más se dejan seducir por la lista de *bestsellers*, la cátedra o los altos empleos gubernamentales, expurgando con demasiado ahínco la rebeldía, el aliento subversivo que los animaba, la poesía. (pp. 22-23)

En el imaginario que se constituye sobre los Estados Unidos se demoniza la posesión de riquezas y el arte no social de un modo en ocasiones ingenuo y superficial en cuanto no se analizan a profundidad las causas de los conflictos y las soluciones a ellos; o porque se ofrecen explicaciones que, en el afán por validar el sistema de creencias propio del autor –que en muchos casos coincide con el de la publicación– resultan insustanciales. Se repite la representación del mercado como una entidad omnipresente en la que los artistas sobreviven o perecen. Aquellos que rechacen el desarrollismo o asuman una postura desconfiada y crítica debido al auge que las relaciones monetarias han tomado en los Estados Unidos se encuentran entre los más exaltados y publicados. «¿Qué tenemos que ofrecer al mundo? [pregunta Henry Miller (1960) en la «Pesadilla con aire acondicionado] que no sea el botín superabundante que arrancamos

temerariamente a la tierra bajo la ilusión maniática de que esta actividad insana representa progreso e ilustración» (p. 10).

La revista *Casa de las Américas* también presenta en sus páginas textos relacionados con la literatura o el pensamiento estadounidense para desmontar el prestigio del progreso empresarial y comercial de ese país. En su número segundo, Ambrosio Fonet (1961) comenta: «H. D. Thoreau sensatamente vio en la desenfrenada industrialización de su país una amenaza a los valores más puramente humanos» y aspiraba a «un modo de vida ajeno a la trabazón materialista de la nueva sociedad» (p. 73). *Casa...* defiende su posición, como ocurrirá más de una vez, a través de la opinión de un pensador de los Estados Unidos. En un artículo sobre el racismo, Harold W. Cruce cita las palabras del sociólogo C. Wright Mills: «Los verdaderos ricos de los EE.UU han estado culturalmente entre los más pobres; sus únicas experiencias que han servido de modelo son los materiales de hacer y poseer dinero. El éxito material es su única base de autoridad» (p. 67). Incluso en el *Diario de la Marina*, que pocas veces se decide a criticar a los Estados Unidos, aparece recomendado por Luis Gutiérrez Delgado (1959) en la sección «Un libro en la mano», *La hora candente*, cuyo valor «consiste en subrayar las miserias de nuestro tiempo, y especialmente, de los hombres de empresa norteamericanos». Aunque más adelante Delgado aclare: «el tipo especial que es el hombre de negocios moderno, que tiene su modelo en el hombre de empresa norteamericano, es internacional» (p. 4-D), es notoria la representación constante de los Estados Unidos como una especie de monstruo económico.

La crítica literaria que se refiere a «lo estadounidense» muchas veces peca de un *biografismo* desmedido en su búsqueda de elementos para consolidar los conceptos que adopta *la institución*: «Su amor [el de Walt Whitman] por sus semejantes era una verdadera vocación que practicaba en cada oportunidad y que lo situaba en una posición un poco ridícula en una época tan predatoria, en que los hombres solo ambicionaban el bienestar económico y la conquista material de la naturaleza» (Rodríguez Feo, 1961a, pp. 32-33). Este *biografismo* e *historicismo* excesivo hace que en repetidas ocasiones los críticos cubanos justifiquen las características principales de una obra en circunstancias extraliterarias: «La historia de la actual literatura norteamericana es la historia de esa implacable facultad de destruir las convenciones. Dos grandes guerras, conflictos económicos y políticos, la violencia social, la pérdida creciente de la libertad individual a mano de los grandes intereses explotadores, obligaron a los escritores a abandonar las motivaciones metafísicas» (Arrufat, 1960, p. 32). Si bien es cierto que al tiempo de Antón Arrufat hacer esta afirmación en los Estados Unidos se habían formado grupos literarios importantes (como la *beat generation* y la *lost generation*), cuyos proyectos escriturales eran consecuencia de la situación mundial, tratar de encontrar las motivaciones de toda la literatura estadounidense en la sociedad misma es una exageración. Sea verdadero o no que «los escritores norteamericanos de [aquella] época no tenían una creencia fija, la negaban, la suplantaban, la destruían en cada nueva obra» pues era «como una búsqueda angustiada que no tiene conclusión»; atar esa actitud únicamente al capitalismo y a los gustos de la burguesía, parece desatinado, y señalar que «sus personajes se limitan a experimentar, en gran medida, esa construcción abstracta que se llama “la democracia americana”» (Arrufat, 1960, p. 32) es, abiertamente, una simplificación.

### **América, ¿esto es correcto?**

La guerra injustificada como muestra de una actitud imperialista es otro de los rasgos que dará forma a la imagen que sobre los Estados Unidos se construye desde la literatura. Los artistas son dibujados como individuos que, o protestan contra el belicismo de su país movidos por la razón y la justicia, o se venden y corrompen por la presión del capitalismo. Según Rodríguez Feo ese «era el precio que [había] que pagar por escribir para una sociedad de masas. Léase: la sociedad norteamericana donde el éxito financiero, ya sea de un comerciante o de un artista, es lo que otorga al hombre verdadera notoriedad en el mundo» (Rodríguez Feo, 1961a, p. 36). Si durante el período estudiado, solo en pocas ocasiones el arte estadounidense se analiza desde criterios estéticos que puedan ser reconocidos como valores independientes del significado de la obra, o sea, si casi siempre se supedita la forma al contenido, cuando se comentan cuentos o poemas relacionados con la guerra, este proceder se hace total:

Cuando Wilder estrenó su farsa expresionista, los Estados Unidos estaban en una cruel guerra con su supervivencia como potencia imperialista y la obra fue aceptada como una prueba de que todo saldría bien [...] Así fue en efecto y las fronteras de los Estados Unidos saltaron del Atlántico [...] Ahora *J. B.*(6) renueva las esperanzas de que al pasar de las derrotas de la guerra fría, el hombre americano saldrá una vez más ganador y que recibirá al final todos sus bienes y frutos. (Leal, 1959d, p. 7)

Cuando comienzan los atentados a Cuba desde avionetas que partían de la Florida, el uso de la literatura –sobre todo la poesía– estadounidense se sumó a las formas en que se protestaba contra los ataques de ese país. El rechazo a la violencia se equipara a la protesta del pueblo cubano de los poetas:

Dentro del gran naufragio que fue para el hombre la Segunda Guerra Mundial, provocada por todas las potencias, Stephen Vincent Benet deja como seguro testimonio un poderoso poema [*Nightmare at Noon*], que ahora publicamos como la posición de un norteamericano ante la «massacre» de los hombres; siente él, norteamericano, la misma realidad lacerante que los poetas cubanos ante los hechos criminales que constituyen los bombardeos que ha sufrido la indefensa población cubana en los últimos días. (*Lunes de Revolución*, 1959d, p. 8)

Mediante la publicación de numerosos poetas se intentaba demostrar la tradición de violencia y hostilidad en que se había envuelto ese país: «América, todo te lo he dado y ahora no soy nada. / América, dos dólares veintisiete centavos el 17 / de enero de 1956 / Yo no puedo apoyarme en mi propia razón./América, ¿Cuándo cesaremos la guerra de los hombres?» (Ginsberg citado por Bosquet, 1960, p. 5). En otros casos se toman poemas que parodian lo absurdo de la bomba atómica, para señalar la propia inconsecuencia de la nación que la construyó y lanzó por primera vez: «¡Oh, Bomba, yo te amo! / quiero besar tu tintineo comerme tu ruido / eres un himno el colmo de un grito / el sombrero lírico



del Señor Trueno / ¡Oh, que resuenen tus rodillas de metal! / ¡BUM! ¡BUM!  
¡BUM! ¡BUM! / Haced ¡BUM! Vosotros cielos / y ¡BUM! Vosotros, soles» (Corso  
citado por Bosquet, 1960, p. 5). Como preludio a estos dos poemas aparece un  
comentario de Alain Bosquet que explica por qué los poetas escriben contra la  
«Bomba»: «es el pretexto más seguro que tienen para odiar, combatir, y  
vilipendiar su patria, ese “american way of life” que rechazan con rabia sin  
aceptar ninguna otra ética. De este modo, permanecen en la tradición de los  
poetas americanos, que es la de ser anti-americanos» (p. 3).

La frase con la cual termina Bosquet su parlamento fomenta el contrapunto si  
recordamos como termina «Subversivos conformistas» o si leemos su inicio: «A  
pesar de haber leído por muchos años y repetidas veces a los poetas  
norteamericanos, temo que lo que me propongo exponer de los poetas y poemas  
sea cosa temeraria: pocos, poquísimos de estos poetas se han preocupado por su  
realidad social» (Fernández, 1960, p. 22). Aunque Fernández explica desde su  
punto de vista las causas de la aparente discordancia, la idea de que el artista  
estadounidense produce sus obras anclado a un sistema capitalista que se opone  
a su libertad y por tanto corrompe su arte debido a la dependencia del mercado,  
bastante extendida en las páginas de la prensa, se niega rotundamente en otras  
ocasiones: «no hace mucho *Lunes de Revolución* dedicó un número a revisar la  
actitud contraria al Imperialismo de casi todos los escritores norteamericanos»  
(Cabrera Infante, 1960b, p. 2).

Del poeta W. H. Auden, otro de los escritores que se toma como muestra del  
intelectual inconforme que juzga las acciones del país en que vive, se publican tres  
poemas, y como casi siempre ocurre con los textos de autores estadounidenses,  
«después de la selección, está la marcación» (Bordieu, 1999, p. 164): «el poema  
*Septiembre 1 de 1939* da una idea del compromiso de Auden con su tiempo, con la  
vida de su época y es una vigorosa protesta contra el inicio de la II Guerra Mundial  
y la actitud aislacionista de los Estados Unidos» (*Lunes de Revolución*, 1959b, p.  
17). En una de las estrofas de *Septiembre 1 de 1939* se puede leer: «En este aire  
neutral / Donde rascacielos ciegos usan toda su altura /para proclamar / la  
fortaleza del Hombre Colectivo. / Cada lengua derrama en vano / Excusas que  
compiten. /Pero quién puede vivir largo tiempo / En su sueño eufórico / Desde el  
espejo nos miran / las caras del Imperialismo / y de la Injusticia Internacional»  
(Auden citado por *Lunes de Revolución*, 1959b, p. 17). Los versos muestran el  
desarrollo industrial como un fracaso; los Estados Unidos, frente al sujeto poético,  
son el rostro de la injusticia y el imperialismo.

De igual modo e.e. cummings es presentado como un artista rechazado por su  
voluntad social y posición crítica respecto a su país: «su protesta contra los  
mitos de la sociedad norteamericana, su uso del lenguaje vulgar, le han dado  
fama de excéntrico y “enfant terrible” de las letras norteamericanas» (*Lunes de  
Revolución*, 1959c, p. 14). Sin embargo, ambos autores abarcan en sus poemas  
temas mucho más universales y trascendentales, el verso de cummings que  
proclama: «el progreso es una enfermedad cómoda» (citado por *Lunes de  
Revolución*, 1959c, p. 14) es un gesto sumamente romántico que no puede  
verse solamente vinculado a los Estados Unidos, la mirada del artista que añora  
tiempos o tierras mejores no es solo consecuencia del desarrollo industrial de un  
país o de una colectividad específica, es más bien una actitud atemporal y  
universal. Si desde la antigüedad Homero le cantaba a edades de oro y plata  
que superaban a la suya en excelencia, no se puede anclar la pugna que el

poeta ejerce con el presente o el espacio que lo rodea a una situación política única.

En esta misma cuerda *Casa de las Américas* exhibe, en su primer número, un ensayo de Ezequiel Martínez Estrada (1960) a través del cual se muestran los defectos de una «sociedad armada hasta los dientes y podrida hasta el tuétano». El escritor argentino le da voz a una figura del pasado estadounidense que se opuso a su gobierno y «concibió que el único camino para obtener que el opresor y el inquisidor perdieran el dominio de sus artefactos era el no combatir con sus mismas armas, las de la guerra» (p. 5). Más adelante veremos cómo se recopilan, además, las ideas de los filósofos y los *padres de la independencia* estadounidense cuyas opiniones, reflejadas en el presente, se opongan de cualquier forma al sistema validado en los Estados Unidos.

El conflicto racial en los Estados Unidos, por su parte, tendrá una presencia constante en las publicaciones desde el triunfo de la Revolución. En *El Mundo*, *Bohemia* y *Hoy*, aparecen disímiles reportajes sobre las protestas y manifestaciones que cada semana tenían lugar en algún estado sureño. El racismo casi nunca era tratado con ironía y solo en el *Diario de la Marina* se destacan los progresos legales en favor de los negros sin juzgar a fondo la falsedad de esos avances; las noticias que se brindan en el «decano de la prensa cubana», comúnmente cedidas por alguna agencia de prensa, son sucintas y directas. En *El Mundo*, *Bohemia*, *Lunes de Revolución* y *Casa de las Américas* aparecen también ensayos y cuentos, por lo general de autores negros, que comentan las características de su situación en los Estados Unidos; los textos casi nunca analizan los problemas raciales de manera aislada, sino que se vinculan con los otros rasgos negativos de la sociedad estadounidense que se han comentado y que lentamente se consolidarían:

Nosotros comprendemos que el verdadero artista creador debe ser también un revolucionario con palabras o símbolos. Así, el artista negro en los EE. UU. debe ser también un revolucionario, pero hoy en día el artista negro que sea un creador está silenciado [...] La pobreza cultural de los EE. UU. está en proporción inversa con su riqueza material. Por estas razones, los aspectos culturales de la Revolución Cubana pueden encontrar gran interés en nuestros culturalmente impedidos negros de los EE. UU. (Cruce, 1960, pp. 66-67)

Cuba aparece en el fragmento, en contraposición a los Estados Unidos, como un lugar de libertad social y de creación, como un núcleo de cultura que al incluir a los proscritos negros se convierte en un espacio superior para el arte y la libertad. Del mismo modo, la revista *Casa de las Américas* publica, en su número diez, un ensayo de Leroi Jones que desmiente las soluciones que se dan en los Estados Unidos al racismo y las presenta como actitudes falseadas: «De manera que tenemos 200 años de esclavitud y ahora, en los últimos cien años, una libertad “legal” que tiene tantos *y, si o pero* que yo, por ejemplo, no puedo aceptarlos como una libertad sino como una ficción leguleya perpetuada para aliviar los ruidos ocasionales de la conciencia moral de los blancos norteamericanos» (Jones, 1962, p. 115).

En *El Mundo* aparece una perspectiva similar que critica las leyes, aunque, al mismo tiempo, ataca la posición de la clase negra estadounidense que no trata de cambiar los fundamentos de su sociedad: «Los niggers luchan por eliminar la

contradicción que existe entre la ley que rige esa sociedad y la sociedad en que viven. Ese es su único objetivo y difícilmente podríamos hablar en término de un movimiento regenerador o revolucionario. Los negros en los Estados Unidos quieren variar solo su *status* dentro de la sociedad en que viven pero no intentan variar la sociedad» (Berros, 1960, p. A-6).

Aunque la inutilidad de la ley ante las complicaciones raciales que existen en Estados Unidos es el motivo más repetido en las publicaciones estudiadas, en julio de 1960, Guillermo Cabrera Infante, en uno de los pocos editoriales que aparecen firmados en *Lunes de Revolución*, señala que la lectura de los escritores negros publicados allí:

puede servir para conocer un mundo que la discriminación y todas las otras formas del Imperialismo (el cine, la invasión turística, la prensa) nos ocultaban o solamente nos presentaban su cara imposible de ocultar (la buena: las celebridades negras [...]; la mala: los linchamientos de Mississippi, Little Rock, Harlem, [...]), una cara que las avanzadas del Imperialismo o celebran para exhibir una libertad de acceso a la cultura, una igualdad jamás impartida, o censuraba falsamente, localizándolo en una oscura región del sur. Confiamos en que este *Lunes* disipe las mentiras y diga todas las verdades en su sitio. (p. 1)

No obstante, el problema racial no solo tendrá como característica que se mostrará junto a otros males, sino que también será objeto de un lenguaje impresionista: «En ningún lugar del planeta existe una virulencia tan intensa en el problema de la discriminación racial» (Hurtado, 1960a, p. 7). Estas dos características son, realmente, propias de la conformación de la *imago* estadounidense. La *denotación plural* y la *hiperbolización* define el comportamiento de los *repertorios* asociados al *polisistema* cultural que concierne a los Estados Unidos.

### **El siglo XVII es indudablemente superior al XVIII**

La oposición entre pasado y presente estadounidense es otra de las ideas centrales en el imaginario que se constituye sobre aquella nación. Junto al concepto que presenta al capitalismo de los Estados Unidos como un sistema enfrentado a la libertad, confluye la exaltación y la valoración de personajes nacidos en aquel país que se destacaron por sus ideas progresistas en otra época.

Ello permite que se publique la *Introducción a los derechos del hombre* de Thomas Paine, documento que apoya la soberanía de las Trece Colonias: «apenas se mostraron al mundo los Gobiernos norteamericanos, el despotismo sintió una conmoción y el hombre comenzó a vislumbrar la liberación [...] Así como Norteamérica el único punto del mundo político donde podían iniciarse los principios de reforma universal, así también era el mejor mundo natural» (Paine, 1959, p. 2). El breve comentario con que se acompaña la obra asombra un tanto al afirmar que «todavía tiene vigencia», aunque a continuación se especifique: «sobre todo el párrafo que dice: “Como las Revoluciones han empezado.... es natural esperar que sigan otras Revoluciones”» (*Lunes de Revolución*, 1959a, p. 2). Las palabras de Paine son tomadas así, como un modo de validar el surgimiento de la Revolución Cubana y sus propuestas.

Asimismo, en el artículo «Wendell Phillips, precursor de la lucha social norteamericana», publicado en *Bohemia* por José Rodríguez Feo, las ideas de un

pensador estadounidense se toman para confrontarlas al contexto de su país en el presente. El escritor cubano recuerda que en Harvard solo se hablaba de Phillips como orador brillante, «y es lógico que así sea», dice Rodríguez Feo (1961b), «pues en las enseñanzas de Phillips se vislumbraba una doctrina revolucionaria que condenaba como infamante y repulsiva esa filosofía capitalista que a partir de la gran revolución industrial ha dominado toda la sociedad de su país» (p. 46). De igual manera, en el artículo «Washington está con nosotros», Fernando G. Campoamor (1962) «con cartas redactas y firmadas por Jorge Washington» pretende demostrar «de modo rotundo dos cuestiones: que los actuales apoderados del gobierno de los EE. UU. traicionan la doctrina democrática de su primer Presidente, verdadero fundador de la Unión, y que Cuba está sobrante de moral cuando, sin apelar a su voz de parte, bástele con usar manuscritos de Jorge Washington como defensa de su causa» (p. 41).

También en *Bohemia*, en un número que coloca la imagen de Lincoln en la portada, emergen palabras que reviven al decimosexto presidente de los Estados Unidos como propio, bajo la estampa del hombre que diera el famoso discurso de Gettysburg, se puede leer: «Símbolo de la democracia universal, y no solo de la americana, Abraham Lincoln [...] representa para el hombre moderno la encarnación del ideal emancipador en perenne lucha contra todo yugo [...] convertido en mártir por los enemigos de la justicia –que son los defensores tercios del privilegio y la opresión en cualquiera de sus formas– sigue inspirando devoción a la humanidad» (*Bohemia*, 1960, p. 3).

Precisamente la tan citada libertad estadounidense es otro de los mitos que se quiere desmontar a través de las obras y palabras de sus propios artistas: «La Beat Generation es una acusación al sistema; mientras ellos existan, la mentira de la propaganda se descubre. “No hay libertad de ningún tipo –nos dicen. Aquí un hombre puede tener la religión que le dé la gana, pero debe tener alguna, si no se le tilda de ateo y después de comunista”» (Hurtado, 1960b, p. 16). La «generación vapuleada» llegó a ser incluso comparada con los rebeldes que lucharon en la Sierra Maestra: «Los barbudos del Norte están hermanados en rebeldía a los barbudos de Cuba; y esto es importante puesto que Cuba es el principio del fin del imperialismo yanqui en América. Para vencer en esta lucha contra el coloso norteamericano es necesaria toda ayuda posible, y los “beatniks” ayudan señalando desde la panza del monstruo sus úlceras» (Hurtado, 1960b, p. 19).

La analogía entre los barbudos y los «beats» crea un conjunto de semas alrededor de la figura del intelectual escritor que pudiera ser desfavorable. El artista estadounidense, convertido en un personaje políticamente peligroso, se representa como alguien contestatario, casi sedicioso, que se opone a la opresión mediante la palabra o, cuando no puede hacerlo, recurre a la enajenación. Si «el mundo de la libertad es lo más alejado de esa sociedad», dice Baragaño (1960), solo queda «una pequeña zona de libertad, la que incumbe a la absoluta soledad personal, al mundo del erotismo y de la poesía» (p. 12). Pero, una vez más, asociar ese «escapismo» a una sociedad sin libertad somete la creación artística a un grupo de variables muy reducido.

De cualquier forma no solo los *beats*, sino también las palabras de John Steinbeck, Richard Wright y Henry Miller, se citan y se publican como prueba de que la libertad que supuestamente existe en los Estados Unidos no es más que una construcción de los medios de prensa y el Gobierno: «En realidad somos una

muchedumbre vulgar y brusca cuyas pasiones pueden ser movilizadas fácilmente por demagogos, periodistas, farsantes religiosos, agitadores y gente de esa calaña. Llamar a esto una sociedad de hombres libres es blasfemia» (Miller, 1960, p. 10).

Asimismo, en una fecha tan temprana como octubre de 1959, aparece en *Bohemia* un ensayo literario que contribuye en particular a la conformación de una *imago* que muestra a la sociedad estadounidense, mediante sus escritores –únicos portadores de la verdad–, como una colectividad en decadencia a causa de la expansión económica y la diferencia de clases:

No hay otro novelista norteamericano [William Faulkner] que pueda escribir con tal autoridad, la autoridad de quien ha respirado la verdad y tiene que echarla fuera de sus pulmones.

Flem Snopes es la clase de monstruo que quiere anular la voluntad de los otros imponiéndoles la suya propia. Los Senadores Snopes, los Presidentes de Banco Snopes, los Generales Snopes, representan un totalitarismo que William Faulkner odia violentamente. Por eso los señala y los descubre con ferocidad. (Pérez, 1959, p. 86)

La oposición entre ricos y pobres, entre gobernantes y gobernados, se presenta aquí, al igual que ya se ha visto, como una lucha contra la libertad misma, la clase alta somete al pueblo en un modo perverso que recuerda a la esclavitud y a las tiranías. Es notable que a un autor tan complejo política y socialmente como Faulkner se le tome como epítome de la verdad y la lucha de clases. El razonamiento de Bourdieu sobre los autores extranjeros: «lo que vale no es lo que ellos dicen, sino lo que se puede hacerles decir» (Bourdieu, 1999, p. 164), se convierte en una «herramienta axiomática» sin la que no podemos acercarnos al modo en que se configura la imagen sobre los Estados Unidos. El artista, es representado como el testigo que acusa, como alguien que se inclina y acerca la antorcha para develar los secretos de su sociedad; es Tiresias diciendo la verdad no deseada, es una especie de inocente sacrificado, casi monacal, que se detiene a hablar frente a un pueblo ciego. Pero recordemos, su profecía solo será tomada como cierta si concuerda con la ideología de la institución.

De los escritores publicados, quizás el más crítico con su realidad sea Nathanael West. Completamente desilusionado del proyecto estadounidense, West ataca con dureza muchas de las utopías que se proponían como modelo de éxito. *Lunes de Revolución* publica en un mismo número el ensayo de René Jordán «La resurrección de Nathanael West», un pequeño fragmento de su novela *The day of the locust*, y el inicio de la novela *Miss Lonelyhearts*. Leamos la descripción que hace West en *The day of the locust* sobre las masas que se reúnen para pedir autógrafos a las estrellas de Hollywood:

Todas sus vidas se habían esclavizado en un trabajo tedioso y pesado detrás de mostradores y burós, en los campos o con odiosas máquinas de todo género, ahorrando centavitos y soñando con la vida de ocio que les esperaba cuando tuvieran suficiente. Finalmente, llegaba ese día [...] ¿Adónde ir excepto a California [...]?

Una vez allí [...] su aburrimiento se hace más y más horrible. Se dan cuenta de que han sido estafados y arden de resentimiento. Todos los días de su vida leen

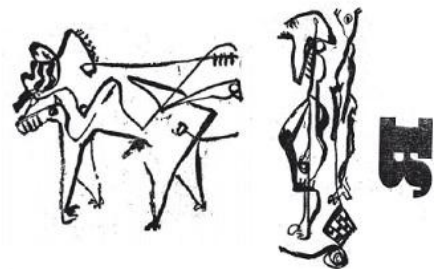
los periódicos y van al cine. Ambos los alimentan de linchamientos, asesinatos, crímenes sexuales, explosiones, desastres, «niditos de amor», fuegos, milagros, revoluciones, guerras [...] Nada tiene violencia suficiente para poner en tensión sus mentes y sus cuerpos desmadejados. Se sienten estafados y traicionados. Se han esclavizado por gusto. (West, 1959, p. 10)

La clase media queda retratada como una multitud sin esperanzas, confinada a un plan de vida que no satisface. René Jordán (1959) describe ambos libros como una determinación de la «descomposición del Gran Sueño Americano en una pegajosa pesadilla». Para Jordán: «West es un visionario capaz de descubrir el borde oculto de horror en los más amables perfiles cotidianos. [Un escritor] que siempre mira al presente y nunca se va por las ramas, [pues] su talento es para señalar que esas ramas tienen raíces venenosas. [Y] su profundidad está en detectar la evidencia de la corrupción pesimista en una sociedad a todo trance» (p. 10).

La decadencia se convierte en un concepto que define a los Estados Unidos. Más que un simple sustantivo, la palabra transmuta en una noción, en una cualidad ontológica que se coloca en el centro del polisistema. La decadencia, reúne en sí misma a la denotación plural y la hiperbolización, es la contraparte del *great american dream* y al *american way of life*. A través de los artistas que se publican, la sociedad estadounidense parece siempre a punto de *implosionar*. Frente a «lo decadente», muchos de los otros semas analizados parecen, en ocasiones, solo un subconjunto de este:

La torturadora existencia del hombre americano, el círculo triturador de una civilización que cada vez se caracteriza más por la crueldad del hombre con el hombre, por la separación del hombre y su persona, por la muerte de extrañeza del ser humano, está reflejada en los dibujos de estos artistas modernos: Jackson Pollock [...]; Antony Candido [...]; Abraham Rattner [...]. Todos han clavado el lápiz como una evidencia dolorosa del «*American Way of Death*». (*Lunes de Revolución*, 1960, p. 40)

Nos encontramos frente a la hipérbole total, la vida en los Estados Unidos es igual que la muerte, su sociedad, en una especie de prosopopeya, se convierte en criminal, en homicida. Para demostrarlo, como se ha repetido, se piensa que el arte es la vía más fidedigna. No obstante, en ese proceso, ocurren interpretaciones que a veces se encuentran fuera del conjunto de significados que rodea a la obra. Asociar los dos trabajos de Jackson Pollock, más abstractos que figurativos, con «el círculo triturador de una civilización» y «la crueldad del hombre por el hombre», parece una osadía crítica (ver figuras 1 y 2).



Figuras 1 y 2.

Ese apego por percibir una voluntad crítico-testimonial en toda forma de arte, se convirtió en la vía más recurrida para desarticular el discurso que describía a los Estados Unidos como la tierra de las posibilidades. Recurrir a las declaraciones de los artistas e intelectuales fue otra de las estrategias empleadas, aunque en ocasiones se utilicen las palabras de autores nacionales: «En todas las grandes ciudades norteamericanas he visto la miseria y la mugre, la delincuencia y el libertinaje [...]; ruinas y escombros, vacío y soledad, que muchos utilizan como literatura *pour épater bourgeois* sin prestarle la seriedad debida» (Fernández, 1960, p. 22) la mayoría de las veces se recurrir a la publicación de entrevistas y argumentos de los propios artistas estadounidenses: «De vez en cuando sucedía algo mágico. Uno de nosotros encontraba trabajo, o un pariente se volvía loco y nos enviaba un poco de dinero en una carta –dos dólares, y una que otra vez, ¡Dios me ayude!, cinco dólares» (Steinbeck 1960, p. 34). De esta manera, una obra artística y una declaración son entendidas, por igual. Como una confesión; la distancia entre ficción y verdad desaparece, y los límites, ya bastante difusos entre arte y sociedad, colapsan.

### **El resto del canon**

Junto al torbellino de escritos que se proponen formar una imagen definida de los Estados Unidos, aparece un grupo de textos cuyo objetivo recreativo e informativo hace que su incidencia en los «repertorios» construidos sea menor. No obstante, al hacer un estudio diacrónico de las publicaciones, podemos ver que ocurren algunas modificaciones atendibles. Si *Lunes de Revolución* y *Casa de las Américas* no varían su estrategia editorial, *Bohemia* y *El Mundo*, a raíz de los cambios políticos y en su consejo de dirección, modifican el perfil y el modo de enunciación de muchos de sus trabajos. En *El Mundo*, por su parte, desaparecen las tiras cómicas y no queda casi vestigio de literatura estadounidense.

En *Bohemia* las reformas son diferentes, los reportajes sensacionalistas que se incluían en secciones como «Grandes estafadores», «Las guerras indias» o «Personajes del lejano oeste» desaparecen hacia 1961. Los principales temas de estas historias eran la venganza, los homicidios, la guerra, las aventuras y los crímenes; aunque se podría suponer que los Estados Unidos se representaban como una sociedad violenta, la realidad es diferente. No solo porque en la mayoría de los casos los reportajes salieran sin apostillas que encauzaran el *horizonte de expectativas* del lector, sino porque generalmente los héroes de estas historias eran personajes estadounidenses que se enfrentaban a una amenaza exterior y salían victoriosos. En sustitución a estos espacios, durante 1961 y 1962, empiezan a proliferar cuentos de grandes autores de los Estados Unidos. Si entre 1959 y 1960 nos encontramos con poquísimos relatos de escritores importantes, en los dos años siguientes podemos leer cuentos de Ambrose Bierce, Tennessee Williams, O. Henry, William Faulkner, Ray Bradbury y Erskine Caldwell. Este último autor produce cierto extrañamiento al desmarcarse sus cuentos de la norma editorial de *Bohemia*. «Confite Beechum» y «Contra Abelathan, negro» se publican con sendas notas aclaratorias, la de este último revela: «Erskine Caldwell, famoso escritor norteamericano, basa todas sus obras en la discriminación que existe en el sur de los Estados Unidos, no solo contra los negros, sino también contra los blancos pobres. Este cuento corto: “Contra Abelathan, negro”, es una de sus obras

más famosas por su sentido humano y su vigorosa denuncia de la discriminación racial» (*Bohemia*, 1961, p. 118).

El otro cambio importante en *Bohemia* ocurre en los ensayos. A los ya analizados de José Rodríguez Feo, se añaden otros como el de Cristóbal Zamora (1962) sobre William Faulkner, un trabajo a medio camino entre la crítica y el biografismo, plagado de interpretaciones sociales de su obra: «Así trabajó como pintor de brocha gorda, reparador de tejados y encerador de pisos, quien luego dibujaría con los más rudos trazos la sociedad [que] le tocara vivir [...] El caldo de cultivo de su dionisiaco mensaje fermentó en las almas en maceración de los cultivadores negros, esclavos económicos, políticos y sociales de un régimen de oprobio» (p. 5).

Contrario a lo que sucede en *Bohemia* los textos que provocan extrañamiento en *Lunes de Revolución* son aquellos cuya intención primaria es literaria.(7) Aunque pueda parecer exiguuo que en 1959 solo siete ensayos y un relato se relacionen con los Estados Unidos sin atender a factores sociales o políticos, durante los dos años siguientes se publicarán seis textos que cumplen esa condición; no obstante, el paso del tiempo no solo afectará la cantidad, sino también el modo de enunciación. En el artículo «¡Traductores: traidores!», René Jordán centra su análisis de las novelas *Pnin* y *Breakfast at Tiffany's* en el lenguaje y en sus aspectos emotivos, pero incluso cuando hace alguna reflexión sobre la sociedad, lo hace sin la gravedad característica con que se asimilaba el arte estadounidense: «Está, por ejemplo, *Desayuno en Tiffany's* de Truman Capote, donde se eleva la frivolidad al nivel de la poesía, como si Auntie Mame se mirara de pronto al espejo y se reconociera como lo que es: una encarnación caricaturesca del ansia oculta de inconformidad que late en el fondo de todo burgués conforme» (Jordán, 1959, p. 13). No hay denotación plural ni hiperbolización en su comentario. Después de 1959, esto no se verá más: o se presenta un cuento, poema o ensayo desde un punto de vista estrictamente literario, o se despliega un magma de adjetivos negativos contra la sociedad estadounidense. Algo más llamativo aún ocurre con una entrevista hecha a Nabokov. «¿Cuáles son sus ideas personales sobre América?» pregunta un reportero, y el autor de *Lolita* responde: «Es como en todas partes, hay personas molestas y personas interesantes, filisteos y gente honesta. Todas las sociedades son materialistas. Lo eran ya, cuando escribía [sic] con una pluma de ganso y se usaba polvo para secar la tinta» (*Lunes de Revolución*, 1959e, p. 10). Entre 1960 y 1961 no leeremos nada vagamente parecido en *Lunes de Revolución* o *Casa de las Américas*; para hacerlo, es necesario desplazarse al *Diario de la Marina*.

En el «decano de la prensa cubana» el espacio dedicado a la literatura tiene un matiz diferente. Con una voluntad informativa principalmente, los artículos solo ofrecen datos someros acerca de los autores y sus libros, y los apuntes críticos son muy simples y por lo general alaban la calidad de los textos. El interés en obras de voluntad social es escaso, «la mayor parte de las nuevas novelas en los Estados Unidos», explica el *Diario de la Marina*, «tiene un tema común: el hombre en su eterna búsqueda del sentido de la vida» (Smith, 1959, p. 3-C), por lo que desde la misma selección el camino trazado es diferente al del resto de las publicaciones. No obstante, si bien las miradas críticas hacia los Estados Unidos desde su literatura son prácticamente imperceptibles, tampoco son frecuentes las acotaciones laudatorias. Sin embargo, es necesario pensar que el *Diario de la Marina* es un sistema dentro del polisistema cubano, y si bien desde la crítica literaria su posición se podría considerar media, lo cierto es que desde otros



aspectos culturales como el cine, la moda o la televisión, no ocurre lo mismo y es notorio el apego al *american way of life*.

Justo ahora, pienso en la incoherencia de ese sintagma. ¿No significa *american way of life*, si lo traducimos diccionario en mano, *modo de vida americano*; o, en una traducción menos literal pero igual de fiel: *modo en que viven los americanos*? Y, dicho así, ¿no es objetivamente imposible encontrar un único modo en que vive –o aspire a vivir– todo un continente y por tanto la frase se hace inadmisibile? Al parecer, sí, pues querer detallar en América una sola forma de vida, es con toda seguridad, absurdo. El sintagma requiere entonces, para descifrarlo, un código: *american*, «americano», no significa: «perteneciente o relativo a América», sino perteneciente o relativo a los Estados Unidos, o sea, estadounidense. Este razonamiento, más allá de ser lúdico, pretende reflexionar sobre dos cuestiones fundamentalmente.

La evidente, que al entender americano como estadounidense hay un alteración en el significado estricto de la palabra. Sinécdoque esta que implica, de cierta manera, una *desterritorialización*. El análisis no viene inducido por un arrebato nacionalista; juzgo erróneo establecer divisiones geográficas para definir conceptos universales,(8) pero no deja de ser paradójico que en las revistas y periódicos analizados, donde el nacionalismo alcanzó un alto grado de generalidad –lo cual era lógico por estar enmarcadas en un período posrevolucionario– los críticos, intelectuales y periodistas cubanos, utilicen los términos: América y Norteamérica o americano y norteamericano, para referirse a los Estados Unidos o sus habitantes indistintamente. Tal hábito (que yo rechazo y a fuerza de evitarlo me he visto obligado a utilizar en esta investigación, literalmente, Estados Unidos y estadounidense, 92 veces) demuestra que esa distancia entre significado y significante, esa *différance*, es a la vez real e imaginaria, puesto que incluso un sustantivo propio como América, con fronteras espaciales bien definidas, puede ser entendido de disímiles maneras. Lo anterior deriva en el segundo término de la reflexión, que el sentido o el significado de las «palabras y las cosas» puede ser «construido» como consecuencia de un proceso plural. Esta afirmación revela por qué al ambiguo *american way of life* le corresponden una serie de semas –lujo y fama por ejemplo–, que si bien no se sabe cuáles son sus límites o «cómo» se crearon, todo el mundo, o casi todo el mundo, repite y parece conocer. Es precisamente al interior de ese «cómo», de ese «núcleo laberíntico» que los estudios sobre imaginarios tratan de descifrar, donde encuentro coherencia al provocador sintagma. Allí se encuentra el camino mediante el cual se añaden semas específicos a un símbolo, objeto o idea cualquiera.

Asimismo, solo es posible entender cómo se configura «lo estadounidense», si buscamos el origen y las oscilaciones de los semas que completan el «núcleo laberíntico». Es el proceso de creación de sentidos el que da respuesta a las interrogantes. Recuerdo una frase de Valéry: «no se puede gobernar con la pura coerción, hace falta fuerzas ficticias»; lejos de pensar en ella como una frase política, creo ver una explicación poética a ciertos asuntos de imaginarios. Es la mentalidad la que no se puede gobernar coercitivamente, para conquistarla, se hace necesaria una «fuerza ficticia», o lo que es igual, una magnitud «imaginal» que sea capaz de operar la modificación. Entender de qué manera estas «fuerzas» cambian de sentido o de intensidad, arroja luz no solo sobre «lo estadounidense» sino también sobre «lo cubano».

Ya que una «fuerza» ejercida en un sentido genera otra de igual magnitud pero en sentido contrario, las «imágenes» que se concretaron como propias de los Estados Unidos influirían en gran medida en la conformación de patrones nacionales. Pues, si como afirma Castoriadis, «en una sociedad cerrada, toda “pregunta” que pueda ser formulada en el lenguaje de la sociedad tiene que poder encontrar una respuesta en el interior del *magma de significaciones imaginarias sociales* de esa sociedad» (Castoriadis, 1997, s. p.), cuando los Estados Unidos se definen por voluntad propia como los enemigos de Cuba, los semas que se ven inscritos en su «magma de significaciones imaginarias» serán coherentes con las posiciones tomadas en esa correlación de fuerzas y, por tanto, se tenderá a excluirlos de la sociedad cubana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRUFAT, ANTÓN (1960): «La máquina de sumar y el abogado», *Lunes de Revolución*, n.º 55, 18 de abril, pp. 32-33.
- AUDEN, W. H. (1959): «Septiembre 1 de 1939», *Lunes de Revolución*, n.º 8, 4 de mayo, p. 17.
- BARAGAÑO, JOSÉ A. (1960): «Henry Miller, el poeta de la libertad enajenada», *Lunes de Revolución*, n.º 55, 18 de abril, pp. 11-12.
- BERROS, ENRIQUE (1960): «La lucha de los Niggers», *El Mundo*, vol. 58, 8 de Abril, 1960, p. A-6.
- BOHEMIA (1960): [sin título], año 52, n.º 9, 28 de febrero, p. 3.
- BOHEMIA (1961): [sin título], año 53, n.º 44, 29 de octubre, p. 118.
- BOSQUET, ALAIN (1960): «Los poetas y la bomba atómica», *Lunes de Revolución*, n.º 59, 16 de mayo, pp. 3-5.
- BOURDIEU, PIERRE (1999): *Intelectuales, política y poder*, Editorial Buenos Aires, Buenos Aires.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1960a): «los escritores versus u.s.a» [sic], *Lunes de Revolución*, n.º 55, 18 de abril, pp. 3-8.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO (1960b): «Editorial», *Lunes de Revolución*, no. 66, 4 de julio, p. 2.
- CAMPOAMOR, FERNANDO G. (1962): «Washington está con nosotros», *Bohemia*, año 54, n.º 27, 6 de julio, pp. 41-43.
- CASTORIADIS, CORNELIUS (1997): «El imaginario social instituyente», *Zona Erógena*, n.º 35, <<http://www.educ.ar>> [2014/03/07].

- CRUCE, HAROLD W. (1960): «Cuba y el negro norteamericano», *Casa de las Américas*, vol. 1, n.º 2, agosto-septiembre, pp. 66-67.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1990): «Teoría del polisistema», Centro teórico-cultural Criterios, traducción de Polisitem Theory. (poetics today, primavera, pp. 9-26), traducción de Ricardo Bermúdez Otero.
- FERNÁNDEZ, PABLO ARMANDO (1960): «Subversivos conformistas», *Lunes de Revolución*, n.º 55, 18 de abril, pp. 22-23.
- FORNET, AMBROSIO (1961): «Charles Norman: “Un hombre solo” (La historia de H.D. Thoreau)», *Casa de las Américas*, vol. 1, n.º 4, enero-febrero, p. 73.
- GUTIÉRREZ DELGADO, LUIS (1959): «Un libro en la mano», *Diario de la Marina*, año CXXVII, n.º 27, 1º de febrero, p. 4-D.
- HURTADO, OSCAR (1960a): «Las pandillas juveniles en Nueva York», *Lunes de Revolución*, no. 45, 1 de febrero, p. 7
- Hurtado, Oscar (1960b): «¿Una generación derrotada?», *Lunes de Revolución*, n.º 55, 18 de abril, pp. 15-19.
- JONES, LEROI (1962): «Tokenismo: 300 años por cinco centavos», *Casa de las Américas*, vol. 2, n.º 10, enero-febrero, p. 115.
- JORDÁN, RENÉ (1959): «La resurrección de Nathanael West», *Lunes de Revolución*, n.º 15, 22 de junio, pp. 10-12.
- LEAL, RINE (1959a): «Trayectoria ideológica de Maxwell Anderson», *Lunes de Revolución*, n.º 1, 23 de marzo, 1959, pp. 3-4.
- Leal, Rine (1959b): «Bases para un teatro revolucionario», *Lunes de Revolución*, n.º 3, 6 de abril, pp. 13-14.
- LEAL, RINE (1959c): «La clase obrera en el teatro», *Lunes de Revolución*, n.º 7, 30 de abril, pp. 14-15.
- LEAL, RINE (1959d): «Un “J. B” llamado Pulitzer», *Lunes de Revolución*, n.º 11, 25 de mayo, p. 7.
- LUNES DE REVOLUCIÓN (1959a): [s. t.], n.º 3, 6 de abril, p. 2.
- LUNES DE REVOLUCIÓN (1959b): «Poemas de W. H. Auden», n.º 8, 4 de mayo, p. 17.
- LUNES DE REVOLUCIÓN (1959c): «Poemas de e.e. cummings», n.º 14, 15 de junio, p. 14.
- LUNES DE REVOLUCIÓN (1959d): «Poemas», n.º 33, 2 de noviembre, p. 8.

LUNES DE REVOLUCIÓN (1959e): «Una entrevista con el buen Nabokov», n.º 35, 16 de noviembre, p. 10.

LUNES DE REVOLUCIÓN (1960a): «Editorial», n.º 55, 18 de abril, p.1.

LUNES DE REVOLUCIÓN (1960b): «El lápiz como evidencia», n.º 55, 18 de abril, p. 40.

MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL (1960): «La mansa idea revolucionaria de Thoreau», *Casa de las Américas*, vol.1, n.º 1, junio-julio, p. 5.

MILLER, HENRY (1960): «La pesadilla con aire acondicionado», *Lunes de Revolución*, n.º 55, 18 de abril, pp. 9-10.

PAINE, THOMAS (1959): «Introducción a los derechos del hombre», *Lunes de Revolución*, n.º 3, 6 de abril, 1959, p. 2.

PÉREZ, EMMA (1959): «William Faulkner y el Misisipí», *Bohemia*, año 51, n.º 41, 11 de octubre, pp. 38-39/84-86.

RODRÍGUEZ FEO, JOSÉ (1961a): «Walt Whitman y Norteamérica», *Bohemia*, año 53, n.º 13, marzo 26, pp. 32-33

RODRÍGUEZ FEO, JOSÉ (1961b): «Wendell Phillips, precursor de la lucha social norteamericana», *Bohemia*, año 53, n.º 15, 9 de abril, pp. 46-48.

RODRÍGUEZ FEO, JOSÉ (1961c): «Ernest Hemingway: una nota discordante», *Bohemia*, año 53, n.º 29, julio 16, pp. 83-86.

SMITH, NORMAN (1959): «La semana anual de bibliotecas y las nuevas novelas en los E.U.», *Diario de la Marina*, año CXXVII, n.º 144, 21 de junio, p. 3-C.

STEINBECK, JOHN (1960): «Mis recuerdos de los años treinta», *Bohemia*, año 52, n.º 25, 19 de junio, p. 34.

WEST, NATHANAEL (1959): «El día del saltamontes», *Lunes de Revolución*, n.º 15, 22 de junio, p. 10.

ZAMORA, CRISTÓBAL (1962): «William Faulkner», *Bohemia*, año 54, n.º 34, 24 de agosto, pp. 4-6.

RECIBIDO: 23/10/2015

ACEPTADO: 14/12/2015

Adrian Valdés Hernández. Dirección de Publicaciones Académicas, Universidad de La Habana, Cuba. Correo electrónico: adrian@fayl.uh.cu

## NOTAS ACLARATORIAS

1. Aunque estas secciones no aparecen más en 1961, se mantuvo un espacio para los relatos que contó con la presencia de importantes autores estadounidenses como John Steinbeck, William Faulkner, Erskine Caldwell, Ambrose Bierce, John O'Hara y Ray Bradbury. En estos casos los cuentos rara vez tienen una voluntad social o son acotados con comentarios que parcialicen la lectura del lector.
2. Según Even-Zohar, los fenómenos que se rigen por signos como la cultura, el lenguaje, la literatura o la sociedad pueden entenderse y estudiarse de modo más adecuado si se consideran como un sistema interconectado y no como un conglomerado de elementos dispares. Este sistema interconectado es definido como *polisistema*.
3. Es notable que se omita con aquella aseveración la labor de Tennessee Williams, Arthur Miller o Eugene O'Neill, autores que aparecían en *Lunes...* como artistas sociales y que todavía presentan obras más allá de 1939.
4. José Rodríguez Feo (1961), en el ensayo «Ernest Hemingway: una nota discrepante», critica con dureza a Hemingway por permitir «que una revista tan desprestigiada como *Life* publicara *El viejo y el mar*. O que los productores de Hollywood prostituyeran los argumentos de algunos de sus mejores cuentos con el único propósito de acumular algunas ganancias más». (p. 83.)
5. Esta característica del ensayo, que nunca será absoluta en las publicaciones, es asumida con mayor apego por *Lunes de Revolución* y *Casa de las Américas* desde 1959. En *Bohemia*, por otra parte, solo comienza a hacerse más evidente en 1961. El *Diario de la Marina* nunca asume tal postura.
6. Obra de teatro de Archibald MacLeish.
7. Quiero decir con literario aquello que se encuentra dentro de los límites de la obra misma: el lenguaje, el estilo, el tema.
8. Quiero decir que me parecen equivocados los nacionalismos ingenuos que establecen, para una nacionalidad, características específicas que en muchas ocasiones son propias de los seres humanos en cualquier lugar del mundo.