

**Aspectos de la narrativa cubana contemporánea:  
*Chiquita*, de Antonio Orlando Rodríguez**

Klaus-Dieter Ertler

Institut für Romanistik, Universität Graz, Austria

## Introducción

La narrativa cubana es una de las narrativas más ricas, contradictorias y paradójicas de América Latina. Por un lado, está en cierta medida ligada a las instituciones nacionales del régimen de la Habana, lo que la posiciona en una ética social más o menos bien circunscrita; por el otro lado, está enteramente desprendida de dichas instituciones, desarrollándose en otras esferas culturales como la de Estados Unidos, Francia u otras. Esta situación está lejos de menguar su estatus en el sistema literario mundial; al contrario, parece conferirle una posición privilegiada por el simple hecho de la pertenencia a múltiples áreas de influencia cultural.

Cuando se realizó la operación Mariel en 1980, muchos autores habían dejado el país para buscar otras formas de vida en el exilio. Reinaldo Arenas, Heberto Padilla o José Triana eran los más conocidos de este traslado oficial. Arenas, exponente de la expresión literaria de la homosexualidad, se instaló en Nueva York, donde siguió hasta su muerte precoz criticando al régimen castrista. Heberto Padilla intentó desahogar su crítica hacia el régimen castrista con el género de la novela documental. La crítica del paternalismo en la revolución cubana fue ficcionalizada por Zoé Valdés, cuya escritura está inspirada por su ambiente francés, donde encontró su exilio.

Otro cambio de paradigma se hizo notar en 1989 con el colapso del mundo soviético, en cuya estela algunos autores cubanos buscaron eludir las formas de vida del régimen castrista. Como sabemos, en esta época surgieron conceptos como la globalización o mundialización, deshaciendo en cierta medida el concepto del discurso histórico tradicional, lo que no podía ocurrir sin dejar consecuencias para los sistemas narrativos nacionales. Se enfrentaron cada vez más los discursos localistas contra los discursos de la globalización, una línea divisoria muy visible en el ambiente cubano. Los sistemas literarios dentro y fuera de Cuba empezaron a ser incompatibles, y empezaron a dominar las narraciones escritas por los exiliados. Correspondieron estos textos más a los vectores de la república de las letras, no solamente por sus temas ligados a las preocupaciones de su época, sino también por la arquitectura narrativa de sus textos. La recepción amplia de las novelas de Reinaldo Arenas o de Zoé Valdés superó todas las expectativas. Por la crítica del régimen, así como por una estética basada en expresiones sensuales, ofrecieron una escritura que se situó lejos de los textos subvencionados por las instituciones cubanas.

Los temas del exilio, de memorias alternativas, de contradiscursos subvertiendo la “cubanidad” oficial impregnaron la escritura de los últimos decenios. La escritura de los exiliados siguió las pautas de la estética de la república de las letras, más bien crítica hacia la isotopía nacional. Entró en la dinámica internacional de las letras, cuyo cambio de paradigma era bastante notable. Por las modificaciones generales de la percepción histórica, o mejor, metahistórica, la escritura de los exiliados se inscribió enteramente en la coyuntura internacional. François Delprat lo formula de manera siguiente: “Puis la décennie 1980 a vu un puissant mouvement de retour vers la représentation du monde, notamment dans l’expression écrite: réalisme dans les arts, au long des deux décennies des dernières décennies du XXe siècle”.<sup>1</sup>

### **Chiquita, de Antonio Orlando Rodríguez**

La novela de **Antonio Orlando Rodríguez**<sup>2</sup>, autor exiliado residente en los Estados Unidos, es una condensación de las tendencias literarias actuales, cuya temática y forma narrativa se refieren a las dos partes irreconciliables de Cuba (La Habana contra Miami). Engloba todos los aspectos mayores, tal como los recuerda José Miguel Oviedo en su perspectiva de la literatura contemporánea: la narración es “una reflexión o contradicción histórica”, “una indagación del yo y su ámbito propio” o una “fantasía y juego estético”.<sup>3</sup> *Chiquita* es a la vez una novela localista, así como una novela global en el mejor sentido de la palabra. Integra una gran cantidad de aspectos de la escritura contemporánea de la “República mundial de las letras”, es decir, que se refiere al tema de las memorias colectivas y singulares, de su autenticidad y de su ficcionalización, de la autobiografía en el sentido de la construcción auto y heterorreferencial, de la escritura del localismo y del exilio, de las formas de la construcción de la nación y de los vectores transnacionales, especialmente panamericanos, de la puesta en escena en el mundo del espectáculo y de la intermedialización, de la sensualidad estereotipada del Caribe y, para terminar, con elementos de la novela policíaca y de la novela infantil. Las estrategias narrativas de la obra funcionan –según el modelo clásico de la novela moderna, *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes– a múltiples niveles diegéticos, enriquecidos por un gran número de microrrelatos digresivos, creando un mundo rico en magia y transrealismo.

La novela cuenta la vida de la artista cubana Espiridiona Cenda, conocida bajo el nombre de “Chiquita”. Nació en Matanzas en 1869 y murió en 1945 en los Estados Unidos. Chiquita sorprendió al mundo por su escasa estatura y sus dotes de magia. En su juventud recibió un talismán de la mano del gran duque Alejo Romanov, tercer hijo de Alejandro II de Rusia, cuya influencia le debería ayudar a seguir una carrera fulgurante en los Estados Unidos y en Francia. En el séquito del duque se encontraba un enano enigmático, Arkadievich Dragulescu, el preceptor y secretario del joven duque, obviamente responsable del don mágico.

Detrás de las andanzas de la famosa artista se desarrolla la historia mundial, con la guerra de independencia de Cuba, así como las dos guerras mundiales. En el trasfondo se perciben las innovaciones técnicas como la luz eléctrica, el teléfono, el coche, el zepelín y otras invenciones más. Una particularidad temática de la narración la constituye la integración de las exposiciones

universales de la época, verdaderas plataformas técnicas, artísticas y políticas de las grandes naciones establecidas o emergentes. No sirven solamente de terreno ideal para las prestancias de la artista cubana, sino también como una parte íntegra de la historia colectiva.

El núcleo de la novela se constituye por estos dos niveles históricos, es decir, la historia personal de Chiquita, haciendo su carrera de artista lejos de su país, y la historia colectiva de las naciones, con sus elementos memoriales, transmitidos por las narraciones sobre los conflictos bélicos pendientes o las exposiciones como instituciones de la memoria oficial. De manera que las memorias subjetivas y colectivas forman la trama central de la obra.<sup>4</sup> Desde lejos la liliputiense Chiquita sigue observando lo que pasa en Cuba, convirtiéndose paulatinamente en objeto de atracción a lo largo de las exposiciones americanas y europeas.

Este núcleo basado en la historia de la protagonista con el trasfondo de los sucesos históricos está integrado en una red de narraciones, cuya multiperspectiva forma el conjunto de la novela. Así, la narración no sigue solamente el hilo de la narración de la protagonista y de sus coetáneos, sino integra otras voces fuera del tiempo narrado. Cuando Chiquita, ya entrada en el final de su carrera, se retira a una villa situada lejos de la metrópolis Nueva York para encontrar la paz del mundo en Far Rockaway, tiene la idea de narrar las andanzas de su vida. Como siempre, Rústica, su gobernanta negra, se encuentra a su lado para ayudarle a organizar su vida. De tal manera que Rústica forma parte de la memoria de la antigua estrella de los teatros.

Al nivel metadieético, este núcleo narrativo está encuadrado en otra historia personal, cuya voz retomaré la historia de Chiquita para ponerla por escrito. Es la voz del joven periodista Cándido Olazábal, oriundo de Matanzas, quien salió de Cuba a principios de los años 30 para hacerse una vida en Nueva York. Por este tiempo de crisis económica se puso a buscar trabajo topando un día con un anuncio, donde se señalaba un puesto de dactilógrafo en inglés y español. Después de encontrar la casa de las dos mujeres, se da cuenta de la importancia de su trabajo. Con mucha ilusión transcribe cada día las narraciones de la liliputiense, generando un libro sobre la vida de la protagonista.

Pero este nivel metadiégetico será el último y se ve encuadrado a su vez por otra instancia narrativa. En el nuevo escenario, nos encontramos a principios de los años noventa, cuando el autor de la futura novela *Chiquita*, Antonio Orlando Rodríguez, oye el relato de un señor anciano de La Habana, que quiere vender su biblioteca antes de entrar en una residencia de ancianos. Al enterarse el anciano de que su joven visitante es escritor, le enseña dos cajas de cartón llenas de papeles amarillentos. Una caja se perdió durante los estragos del ciclón Fox en 1952. La caja contenía la biografía de Chiquita, redactada por Cándido Olazábal en los años 30, en compañía de ésta. Antonio Orlando sugirió al anciano que le contara la parte desaparecida en el ciclón para que la historia quedara completa. Y así hizo: en un magnetófono cuenta el resto del texto para que Antonio Orlando pudiese terminar el libro sobre la vida de Chiquita. Diez años más tarde, es decir, en abril de 1991, cuando el escritor vivió en el exilio

costarricense, se siente preparado para escribir la novela sobre *Chiquita*, pidiendo a su madre que todo el material le llegase a sus manos.

Como en el *Quijote* y en tantas novelas modernas y posmodernas, clásicas, barrocas y neobarrocas, nos encontramos ante un texto cuyos elementos narrativos se ven encuadrados por otros elementos, de tal manera que el lector se concentra no solamente en la temática de la narración, sino también en las condiciones de la génesis del texto mismo, formando por su lado otra temática más. Con tal procedimiento aumenta la complejidad de lo narrado, evitando formaciones compactas ideológicas, por el mero hecho de la multiperspectividad de las narraciones. Nos encontramos ante una novela cubana, cuya “cubanidad” es altamente desarrollada, pero cuya relación con el régimen castrista queda más al nivel de alusión que al nivel de una referencia directa. Al contrario, por el proceso amplificado de la narración, dominan los aspectos vectoriales poniendo en tela de juicio la historia de Cuba del fin de siglo, sin perder las relaciones con la situación actual.

En cierta medida, la historia de *Chiquita* puede ser interpretada también como una historia de Cuba. Su núcleo narrativo es construido por vía de diferentes memorias, cuyas perspectivas trabajan de nuevo los hechos históricos y su presentación. La independencia de España en 1898 trae nuevas dependencias, especialmente la de los Estados Unidos, que aparece mencionado múltiples veces en el texto. Así, la interpretación de los hechos a varios niveles de la historia parece formar la problemática central de la novela. Si observamos las fronteras de estos lenguajes y metalenguajes, descubrimos un juego de perspectivas muy enriquecedor, no sólo para la protagonista, sino también para Cuba.

La problemática relación entre la historia y la memoria constituye –como en muchas de las novelas actuales de América Latina<sup>5</sup>– el denominador común más relevante. Es harto conocida la puesta en ficción de dicha dicotomía, en la medida que el discurso social –sin olvidar el académico– sigue acarreado la problemática. En las últimas discusiones sobre la relación entre memoria y olvido, sobre la relación entre *Mnemosyne*, la diosa de la memoria, y *Lethe*, la diosa del olvido, la última recibió una atención importante.<sup>6</sup> En el contexto de esta novela cubana, resulta altamente convincente lo que Karl Kohut habla de la posición de la literatura entre las dos fuerzas: “la literatura navega entre la memoria y el olvido”.<sup>7</sup>

Por el doble, o mejor, por el triple encuadre narrativo de la vida de *Chiquita*, nos encontramos delante una situación permanente de reescritura de hechos memorizados. En este juego narrativo entran no solamente las referencias a los hechos vividos de la protagonista y sus contemporáneos, sino también los hechos interpretados por la instancia memorativa o por el autor de la narración. La reescritura lleva a un alto nivel de *rememoria*, en la medida que el autor interpretante procede a una evaluación de los hechos vividos o narrados. No extraña que este método sirva de catalizador importante en la interpretación histórica de *Chiquita*, pero también, como dijimos, de Cuba misma.

Según este modelo, el texto está lleno de historias narradas, pero también de evaluaciones permanentes por los narradores, los informantes u otros observadores. La arquitectura narrativa de la novela en sí ya da una idea de este juego: encontramos en el tercer nivel de la instancia del autor ficticio dos textos breves: un Preámbulo y una Nota final. Esta última trae las indicaciones reveladoras: “Miami, noviembre de 2007”, es decir, que el texto aparentemente se sitúa en una posición de contracultura frente al régimen de La Habana. Forman parte de este nivel las múltiples reflexiones y evaluaciones del autor en cierta medida ficcionalizadas, así como el aparato de notas al pie de las páginas. En estas notas, el autor se constituye como instancia de autenticidad, que verificó todo lo que se cuenta en el libro de su predecesor. Así demuestra el alto grado de afabulación del texto, dado que las fechas indicadas no suelen concordar con las fechas reales.

En el segundo nivel sigue el cuadro narrativo abriendo y cerrando la novela con dos títulos bien explícitos: “Donde Cándido Olazábal relata cómo conoció a Chiquita” y “Donde Cándido Olazábal relata el final de esta historia”. A este nivel se añade un anexo documental, que consiste en tres partes: 1. Versos de la protagonista en inglés; 2. Un texto de F. Koltai publicado en el *Rhode Island Lady's Magazine* con el título “Liliputienses y enanos: mientras más pequeños, más grandes”, en el cual hay una entrada bajo el nombre Chiquita; 3. Un testimonio gráfico, en el cual se encuentra una serie de fotografías con referencia a la protagonista, sus textos y su contexto. Este segundo nivel constituye el metatexto del libro planificado por Cándido Olazábal, aunque incompleto, así como las partes añadidas por él grabadas en un magnetófono.

En el primer nivel se concentra la esencia del libro, con sus treinta y cinco capítulos. Cada capítulo de la parte dictada por Chiquita y redactada por Cándido conlleva una síntesis, un procedimiento narrativo tradicional, cuya existencia conlleva vectores de fidedignos por parte de su escritor.<sup>8</sup> A partir de la síntesis se pueden construir las tramas más visibles del libro y de la vida de Chiquita. Pero quedan los capítulos añadidos, fruto de la colaboración editorial de Cándido y de Antonio Orlando. Estas partes carecen de síntesis, y abren un espacio más abierto a la intromisión de los autores correspondientes. Aunque se integren al orden cronológico de los capítulos, se distinguen por corchetes. A veces más de un número en corchetes constituye un capítulo.<sup>9</sup> Trasluce también la autoconcepción de la protagonista, tal como ella se concibió sin la interpretación de su secretario. Son los hechos interpretados por ella, por sus contemporáneos, recuperados dos veces después por los “cronistas”, y publicados finalmente en 2008 bajo el título *Chiquita*, son también los diálogos y las historias intercaladas por Chiquita o representantes de su contexto.

Los tres niveles ofrecen un panorama muy entramado, cuyo primer tema es el de la veracidad de lo narrado. Así como ya en el *Quijote*, no se puede fiar de la historia, dado que las fuentes carecen a veces de autenticidad. Al observar el íncipit se nota el proceso de la formación de la novela: la transmisión dudosa de la historia biográfica, la alteración por los mecanismos de comunicación, el peso de la fantasía de cada una de las voces participantes e interpretantes.

El Preámbulo del autor que emigró a Miami para allí terminar su novela nos ofrece algunas claves de la relación entre autenticidad e imaginación de la biografía de la protagonista Espiridiona Cenda. Desde el primer momento la temática de la novela queda expuesta: “Chiquita existió y en este libro se cuenta su vida. Una vida tan fuera de lo común y asombrosa como ella misma.” (p. 9) Desde el primer momento surge la magia de la realidad, una forma actualizada del realismo mágico, tal como lo concibió Michèle Lefort.<sup>10</sup> Anuncia una existencia enigmática, “cosificada” por el mercado del *show-business* americano, ofrecida bajo una imagen de marca “Living Doll” y llevando un talismán cuyas fuerzas sobrenaturales le ayudan a sobrevivir en el mundo del parecer. El autor del Preámbulo insiste en este carácter impenetrable de su personaje, sobre todo en lo que toca al conjunto de las comunicaciones que le llegaron. Decide tomar un rol secundario en el proceso del relato, de la misma manera que Cándido lo hizo en su escritura de la historia. Le sigue preocupando la cuestión de la autenticidad de los hechos: “Transcribiría con la mayor fidelidad posible los recuerdos de Cándido, redactaría algunas notas al pie de página con el fin de precisar inexactitudes o arrojar luz sobre determinados aspectos [...]” (p. 12).

Dado que la restauración de los hechos históricos es –por un lado– una de sus prioridades y que –por otro lado– nos encontramos en el género de la novela, el autor abre el espacio paradójico de la representación de Chiquita, cuya prestancia ofrece unos aspectos claves para el libro:

Sí, Chiquita existió realmente y en estas páginas se relata su vida. No puedo asegurar que cuanto leerán a continuación sea la pura verdad. Algunos personajes y sucesos son tan singulares o extravagantes que rozan lo absurdo. Otros caen en el terreno de lo sobrenatural. Hasta donde me fue posible, traté de verificar cada dato y de separar la paja del grano. Debo añadir que, para mi sorpresa, algunas de las cosas que me parecían inverosímiles resultaron ser ciertas. (p. 12)

El autor del tercer grado se encuentra en una situación desamparada delante de la figura de Chiquita y sus funciones en la emigración. Pese a explicar los procedimientos de la redacción de la historia y pese a su búsqueda del camino de la objetividad absoluta, es consciente de que no llegará a captar todos los detalles misteriosos de la biografía. Y no se trata obviamente de una insensibilidad cultural, puesto que él también es oriundo de la región cubana de Matanzas, sino más bien de la personalidad de la protagonista y de las escenas de su época.

En la Nota final, el tono está cambiado, dado que el autor se refiere más a su función de novelista que a su posición de historiador o periodista. Había anunciado narrar fielmente los hechos, siguiendo estrechamente los textos encontrados en casa de Cándido, pero no cumplió con su proyecto inicial, como lo había anunciado en el Preámbulo. La posición narrativa corresponde ahora mejor al género anunciado, es decir, a la función de una novela. Agradeciendo a muchos amigos y colegas, quienes le habían motivado a escribirla y ayudado a encontrar o interpretar el material histórico, se desvela más como novelista que antes:

Soy novelista; es decir, un mentiroso profesional. Aunque este libro se inspira en la vida de Espiridiona “Chiquita” Cenda, dista mucho de reproducirla con fidelidad. Se trata de una obra concebida desde la libertad absoluta que permite la ficción, así que cambié a mi antojo todo lo que quise y añadí episodios que, probablemente, a la famosa liliputiense le hubiese gustado protagonizar. He entremezclado sin el menor escrúpulo verdad histórica y fantasía, y dejo al lector la tarea de averiguar cuánto hay de una y de otra en las páginas de esta suerte de biografía imaginaria de un personaje real. Ahora bien, le recomiendo que no se fíe de las apariencias: algunos hechos que parecen pura fabulación están documentados en libros y periódicos de la época. (p. 549)

Nos encontramos delante de una “bioficción” basada en una especie de “autoficción”, en la medida de que la narración ha pasado por dos secretarios o, mejor, interpretantes de las interpretaciones de la liliputiense Chiquita y sus contemporáneos. En la Nota final, el autor se desvela como autor literario, cuyas funciones consisten en la puesta en escena de los elementos biográficos de *Chiquita*.

En el segundo nivel de la narración, es decir, desde la perspectiva de Cándido Olazábal octogenario, se encuentran las mismas preocupaciones en lo que toca a la veracidad de lo narrado. Como Antonio Orlando Rodríguez en su preámbulo, el antiguo secretario de Chiquita explica las condiciones de la génesis de su texto, insistiendo en la problemática de una representación fidedigna de la biografía de Chiquita. En su introducción a la obra se concentra desde el principio en estos factores: “Para empezar, déjame aclararte tres cosas. La primera: que Chiquita era bastante fantasiosa. Si creías todo lo que te contaba, estabas frito. A ella gustaba mezclar las verdades con las mentiras y sazonarlas con exageraciones” (p. 13). Según esta introducción de Cándido, se vio expuesto a una especie de “autoficción” de parte de la artista liliputiense, quien le narraba los hechos años después de su vida, después de su sobresaliente carrera. La segunda cosa que el secretario quiso transmitir al joven autor, era el hecho de que Chiquita era “buena Sagitario con ascendente en Capricornio” y por consecuencia “muy obstinada”. Y lo tercero, que era “putísima”. Aunque en las fotos quedara “con una carita que parecía incapaz de matar una mosca, era muy coqueta y siempre estaba tratando de seducir [...]” (p. 13).

La introducción de Cándido deja claro que había un problema de escritura al redactar el discurso hablado de Chiquita. Aunque ella había insistido en transcribir fielmente sus palabras, él no vio ninguna posibilidad en respetar este deseo:

[...] a medida que pasaron los días, empecé a hacer cambios otra vez. Primero un adjetivo por aquí y luego un verbo por allá. Como Chiquita fingía no darse cuenta de mis alteraciones, me fui envalentonando y empecé a redactar algunas oraciones a mi manera, a poner al revés los párrafos y a resumir las descripciones que encontraba demasiado largas. Claro que no siempre podía hacerlo. Los días que Chiquita tenía el

moño virado, se ponía hecha una fiera cuando le cambiaba algo y me obligaba a volver a copiarlo a su manera. (p. 20)

Las condiciones particulares de la redacción del texto dejan vislumbrar, por un lado, la participación importante del secretario en la escritura del libro; por el otro, señalan también el alto grado de confabulación en la narración autobiográfica de la artista, lo que pone en entredicho toda fiabilidad histórica de los hechos.

En la segunda parte de la metanarración de Cándido, donde relata el final de la historia, se encuentra de nuevo en Cuba, aunque quince años más tarde. Está casado con una mujer espiritista, de manera que sabe todavía mejor lo que significa confundir los niveles del discurso pragmático. Un día, Rústica, la sirvienta negra de Chiquita, llama a la puerta para traerle la noticia de la muerte de su señora. Cuenta cómo la historia había terminado. Es ella quien le transmite el triste fin de la diva, que había pasado sus últimos años en su casa de Far Rockaway, completamente alejada del mundo, en compañía de su sirvienta. En esta ocasión, Rústica quiere deshacerse del talismán misterioso de Chiquita, que había influido mucho en el desarrollo de la historia. Conviene lanzarlo al mar de Matanzas, y ven sorprendidos, que –antes de echarlo al agua– el dije mágico se iluminó misteriosamente. En este momento, Cándido tiene la impresión de no reconocer a su modelo:

Pensé en Chiquita y me dije que sin duda había sido una mujer singular. No sólo por su tamaño, sino porque, a diferencia de muchas “curiosidades humanas”, nunca dejó que la ningunearan. [...] A su manera, fue una patriota y, pese a que vivió más años en el extranjero que en su patria, jamás dejó de sentirse cubana. [...] ¡Qué cosa! La había ayudado a escribir su biografía, había vivido bajo su techo, había escuchado cientos de historias sobre ella y su familia, y de repente era como si no la conociera, como si no supiera quién había sido Chiquita *realmente*. (p. 517)

En esta posición estratégica del relato, el antiguo secretario de la artista no sabe quién era realmente. Es decir, que todo el trabajo de escritura parece no haber llevado a ninguna parte, en la medida que producía un texto carente de fundamento de veracidad. Subraya, por lo tanto, el hecho de su lado patriótico, integrándolo en la dimensión histórica de la cubanidad. Aunque a Chiquita le faltaba la estatura mínima para pasar desapercibida en el mundo, había luchado siempre por su carácter humano y femenino, pasando por alto los modelos corrientes y cambiantes de la sociedad.

Habiendo superado las dos metanarraciones encuadrando el texto y poniendo sistemáticamente en tela de juicio el problema de la verdad y de la ficción en una autobiografía, el lector se encuentra frente a la historia “misma”, aunque le queda claro que faltan algunos capítulos del texto “original”. Empieza la “autobiografía” de Chiquita en un momento clave de su existencia, es decir, en el momento, en que se constata su ser liliputiense por su padre Ignacio Cenda, médico:

El día que su primogénita cumplió doce años, el doctor Cenda la llamó a su despacho, le pidió que apoyara la espalda en la pared donde tenía colgado el título de medicina de l'Université de Liège y la midió.

–Veintiséis pulgadas –murmuró con voz inexpresiva. Exactamente lo mismo que el año pasado. Y que el anterior. Aunque sobre ese tema no se hablaba delante de ella por delicadeza, su hija sabía que todos en la familia, excepto él, habían renunciado a la esperanza de que creciera. (p. 21)

Así se entra en la historia en el primer nivel de la diégesis, sabiendo que no solamente el sujeto de la autobiografía había deformado el texto desde su principio, sino que había también otras instancias narrativas reconstruyéndolo. El lector, por consiguiente, se encuentra delante de una multitud de voces y perspectivas a múltiples niveles, cuya dinámica pide una interpretación permanente de la realidad presentada. Se puede afirmar que se trata de una estrategia literaria adecuada a la escritura del exilio, a la escritura de autores que habían experimentado la vida fuera de su contexto cultural e histórico. Las tres voces participantes hicieron –aunque por diferentes motivos– la experiencia del exilio, lo que influye profundamente en el modo de construir el texto.

## Conclusión

Resumiendo, se puede decir que se trata de una puesta en escena narrativa de la “cubanidad local y global” vista desde una perspectiva secular, de manera que no se cuentan solamente las vidas de los artistas exiliados, sino que se transpone también la temática de la independencia de la isla y la relación que tiene con sus vecinos en la situación actual. Es una novela en la cual se narra la resistencia a la condición humana por actividades artísticas o creativas. La resistencia de Chiquita contra su condición de liliputiense en una sociedad dirigida por los valores del parecer, la resistencia de los escritores contra sus dificultades existenciales, la resistencia de la libertad artística contra toda clase de influencia ideológica. Es altamente significativo el hecho de que los representantes de una Cuba Libre de 1898 piden a Chiquita orientar sus espectáculos hacia su favor y dirigirse contra el colonialismo español. Si los organizadores norteamericanos de los espectáculos entienden el mensaje y se aprovechan de ello, Chiquita sigue solamente hasta ciertos límites, para que la ideología no domine su presentación artística. Cuando en el trasfondo de la novela se narra la historia de la independencia, no faltan vectores que se dirigen a los regímenes del siglo XX, sin excluir el castrismo.

Desde el punto de vista de los lugares de la memoria, el texto celebra una “cubanidad” bien particular, transgrediendo los estereotipos por la forma de tratar los vectores de la dicotomía entre estatuas y muñecos, según la definición de Iuri M. Lotman: “La estatua hay que mirarla; el muñeco es preciso tocarlo, darle vueltas. La estatua encierra el alto mundo artístico que el espectador no puede producir de manera independiente. El muñeco demanda no la contemplación de un pensamiento ajeno, sino juego”<sup>11</sup>. Considerando el hecho de que Chiquita

pasa por el nombre de “Living Doll” en los teatros y arenas de Estados Unidos y de Europa, subvierte plenamente el sistema de referencia de la Cuba de las estatuas. Por consecuencia, la artista liliputiense desempeña un papel de contramodelo, en la medida que pone en escena su cuerpo minúsculo, subvirtiendo la estética oficial de la cubanidad tradicional. Por su actividad artística no se pone en escena como estatua de la cubanidad, sino más bien en su función lúdica de muñeca viviente. En este sentido, la novela provoca toda forma de discurso homogéneo, cultivando en ciertos aspectos la estética del neobarroco, forma emblemática de la escritura cubana de los últimos decenios.<sup>12</sup> Desde el punto de vista de su composición narratológica compleja resulta un panorama particular, en el cual la puesta en escena de la protagonista añade el suyo. Su imagen deformada por el espejo de las diferentes perspectivas narratológicas interpreta la historia cubana de una manera particular, donde la protagonista y sus escritores forman una constelación importante. Evidentemente, no podemos hablar de una novela neobarroca propiamente dicha, en la medida de que le falta el desencanto de la realidad contemporánea, así como el alto grado de desilusión inherente a este tipo de escritura. Finalmente, no corresponde el estilo a dicha categoría, dado que la biografía semificcionalizada opera como un texto más bien constructivista.

Buscando otra tradición literaria que podría corresponder a posicionar el texto en el sistema narrativo histórico, la novela se inscribe en la serie de los relatos de los “Lady’s Magazines”, género desarrollado en Londres a mediados del siglo XVII. El vector que confirma esta hipótesis se encuentra en el anexo II, en el artículo ya mencionado de F. Koltai publicado en el “Rhode Island Lady’s Magazine” sobre los liliputienses. Las revistas de este tipo traían a colación toda clase de narraciones que interesaban al público femenino de las sociedades urbanas e industrializadas. Uno de los indicadores de este tipo de escritura, cuyo prototipo son los “Espectadores” de Londres o de París, es la composición folletinesca de las múltiples microrrelaciones que circulan en la novela.<sup>13</sup> El autor hace referencia a esta influencia, cuando relata el papel de la prensa del corazón francesa: “Los periódicos parisinos dedicaban mucho espacio a las *cocottes*, porque a los lectores les encantaba estar al tanto de sus conquistas amorosas, de sus viajes, de las joyas que les regalaban sus amantes y sus rencillas” (p. 377). Siguiendo esta descripción, encontramos unas pautas que recuerdan a la construcción narrativa de la novela, o mejor dicho, el texto las integra a manera de pastiche posmoderno a su juego narrativo.

Por consecuencia, se puede constatar que la novela *Chiquita* funciona según toda una serie de estrategias narrativas que remodelan el sistema literario latinoamericano, como lo hicieron también, por ejemplo, autores como Fernando del Paso o Jorge Volpi en México o Tomás Eloy Martínez en Argentina.

## Notas

1. François Delprat: “Introduction”, en: Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine: *Les Nouveaux Réalismes (2e série). Autre réel, autre écriture*. Paris: Presses de la Sorbonne 2000, p. 5.
2. Antonio Orlando Rodríguez: *Chiquita*. Madrid: Alfaguara, 2008.
3. José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4. *De Borges al presente*. Madrid: Alianza 2001, p. 10. [Regresar](#)
4. Fernando Aínsa habla de la relación entre sistemas celebratorios y memoria selectiva: “Para entender bien el proceso por el cual el tiempo individual y colectivo se combinan ahora en la representación del pasado, es importante recordar que la historiografía, en la medida en que se ha pretendido objetiva y científica, empieza donde termina la memoria de las generaciones capaces de testimonios en “vivo y en directo” sobre una época, lejos de los relatos de quienes podían decir “yo lo ví, yo lo escuché decir”. Fernando Aínsa: “Lugares de memoria. Sistemas celebratorios y memoria selectiva. La preservación literaria del recuerdo”, en CRICCR: *Mémoire et culture en Amérique latine*. Paris: Sorbonne 2003, pp. 27-39, aquí p. 33.
5. Pensamos, por ejemplo, en las novelas *Santa Evita* (Buenos Aires: Planeta, 1995), de Tomás Eloy Martínez, o *En busca de Klingsor* (Barcelona: Seix Barral, 1999), de Jorge Volpi. [Regresar](#)
6. Cf. Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: H. C. Beck 1997.
7. Karl Kohut: “Literatura y memoria”, en: CRICCR: *Mémoire et culture en Amérique latine*. Paris: Sorbonne 2003, pp. 9-18, aquí p. 18.
8. A título de ejemplo citamos la síntesis del primer capítulo, donde se encuentran las referencias más visibles de la diégesis: “Espiridiona Cenda llega al mundo. La leche de Nefertiti. Accidentado bautizo. Una advertencia de ultratumba. Visita a Matanzas del gran duque Alejo Romanov. Excursión al valle de Yumurí. El amuleto. Extraños jeroglíficos. La bilocación del jorobado. Los cuatro hermanos de Chiquita.” (p. 21)
9. Los capítulos intercalados son los siguientes: IV, X, XIV, XVI-XIX, XXII, XXIII-XXIV, XXVI-XXVII, XXX-XXXI, XXXII-XXXIII.
10. François Delprat: “Introduction”, en: Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine: *Les Nouveaux Réalismes (2e série). Autre réel, autre écriture*. Paris: Presses de la Sorbonne 2000, p. 105.
11. Iuri M. Lotman: “Los muñecos en el sistema de la cultura” En: *La Semifera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Valencia: Cátedra 2000, pp. 97-202.

12. Según Severo Sarduy “[...] el barroco actual, el neo-barroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad [...]. Neo-barroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto [...] reflejo necesariamente pulverizado de un saber [...]. Arte del destrozamiento [...]” Cit. por Venko Kanev: “¿La escritura neobarroca?”, en Centre de Recherche Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine: *Le Néo-Baroque cubain*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle 1998, pp. 51-61, aquí p. 54.

13. Un ejemplo de tales relatos se encuentra en el capítulo XXII, donde dos *cocottes*, amigas de la protagonista, entran en competencia para ver quién llevará el vestido más elegante: “Esa noche la Otero se puso un vestido elegantísimo, se echó encima una cascada de diamantes, esmeraldas y rubíes, y entró como una reina. Todos aplaudieron y quedaron convencidos de que, por mucho que su rival se esforzara, no podría superarla en belleza. Hasta que, a los cinco minutos, llegó Liane y tuvieron que cambiar de opinión. [...] Se apareció con un vestidito de muselina blanca, muy sencillo, y sin aretes, sin collares, sin pulsos, sin broches. [...] Detrás de ella iba su criada, vestida con su uniforme y cubierta de piedras preciosas de pies a cabeza. El mensaje no podía ser más claro y más sarcástico. Te imaginarás lo humillada que se sintió la Otero.” (p. 377)

Publicado en la revista *Romanitas, lenguas y literaturas romances*, Puerto Rico, Volumen 3, número 2, noviembre de 2009.