

La intertextualidad como recurso neobarroco en *El hombre, la hembra y el hambre*, de Daína Chaviano

INTERTEXTUALITY AS A NEO-BAROQUE RESOURCE IN *EL HOMBRE, LA HEMBRA Y EL HAMBRE* [MAN, FEMALE AND HUNGER] BY DAÍNA CHAVIANO

Maritza M. Buendía*
Lucía Ramírez-Vargas*

Resumen: Con base en los postulados de Severo Sarduy, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Omar Calabrese, Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva, se analiza la intertextualidad como recurso neobarroco en la novela *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), de la escritora cubana Daína Chaviano. Mediante una lectura en filigrana, se hace un estudio comparativo entre Claudia —protagonista de esta obra literaria—, Papillon y McMurphy —personajes de los filmes *Papillon* (1973) y *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), respectivamente—. Por último, se propone la imaginación y la recuperación del pasado histórico como un camino hacia la libertad del individuo y la construcción de identidad de los pueblos.

Palabras clave: Cuba; literatura del Caribe; literatura contemporánea; análisis literario; novela; cine

Abstract: On the basis of postulates by Severo Sarduy, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Omar Calabrese, Mijaíl Bajtín and Julia Kristeva, intertextuality as a neobaroque resource is analyzed in *El hombre, la hembra y el hambre* [Man, female and hunger] (1998) by Cuban writer Daína Chaviano. By means of a thorough reading, a comparative study is made between Claudia —protagonist of this literary work—, Papillon and McMurphy — characters of the films *Papillon* (1973) and *One Flew over the Cuckoo's Nest* (1975), respectively—. Finally, imagination and the recovery of the historical past are proposed as a road for the individual's freedom and the peoples' identity construction.

Keywords: Cuba; Caribbean literature; contemporary literature; literary analysis; novels; cinema

* Universidad Autónoma de
Zacatecas, México
Correo-e: mmbuendia@hotmail.com
Recibido: 24 de agosto de 2018
Aprobado: 13 de febrero de 2019



Papillon (Schaffner, 1973) y *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Forman, 1975) son dos películas estadounidenses que giran sobre un mismo argumento: la búsqueda de libertad. En ellas, los protagonistas confabulan una forma de escapar, ya sea de una prisión o de un hospital psiquiátrico, sin importar su culpabilidad o inocencia. Ambas cintas muestran la insensibilidad de quien ostenta el poder y cómo lo ejerce sobre el otro.

En el filme homónimo, Papillon, condenado a pasar el resto de su vida en las colonias de la Guayana Francesa por un crimen que no cometió, dedica el tiempo a planear su huida. Después de una primera fuga es capturado y obligado a vivir bajo condiciones inhumanas. Aislado de cualquier contacto, en total silencio y alimentado por insectos, sólo puede caminar los cinco pasos de distancia que hay entre las paredes de su celda, situación que lo lleva al borde de la locura. Después de varios intentos de fuga, al final de la película se lanza al mar y nada hasta alcanzar su libertad.

En *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, R. P. McMurphy es condenado a prisión por conducta agresiva. No obstante, finge un desequilibrio mental para cumplir su castigo en un hospital psiquiátrico sin saber que la monotonía y la pasividad de los internos, así como las estrictas reglas de la enfermera Ratched, le causarán una terrible sensación de encierro y lo llevarán a perder la cordura. McMurphy muere, pero se convierte en un héroe para el resto de los pacientes después de que enfrenta y desestabiliza la autoridad de Ratched.

Papillon y McMurphy encarnan al hombre que desafía el poder y rompe las reglas de su entorno para obtener a cambio un poco de humanidad. Las películas evidencian un sistema donde un puñado de sujetos domina a una masa

(por reducida que ésta sea), control que incluye aspectos sociales, emocionales y corporales. En *Papillon* se denuncian los crueles castigos de la penitenciaría: hambre, aislamiento, golpes, encadenamiento. Si los presos son descubiertos intentando fugarse se les condena a morir en la guillotina. En *One Flew Over the Cuckoo's Nest* los pacientes se enfrentan a su pasado, hecho que agrava su enfermedad, pues toman conciencia de su incapacidad para reincorporarse a la sociedad.

Algunos años después del estreno de estas películas se publicó la novela *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), de la escritora cubana Daína Chaviano, cuya temática principal es también el deseo de libertad. En el presente artículo se analiza el personaje de Claudia, protagonista de la obra, quien utiliza su imaginación para reinventarse (intertexto que se establece entre este personaje, Papillon y McMurphy). Se retoma la propuesta de Severo Sarduy sobre el concepto de intertextualidad y su relación con la literatura cubana como muestra del neobarroco. Del mismo modo, se revisan las aportaciones sobre el tema hechas por Alejo Carpentier, Lezama Lima y Omar Calabrese, entre otros.

En esta reflexión también se identifica la realidad de Claudia a partir de la presencia del otro, y cómo el hecho de que se imagine siendo ese otro se convierte en un medio de liberación. Todo ello permite pensar el neobarroco como un espacio o movimiento que posibilita romper límites, desestabilizar. La intertextualidad conduce a repensar otras temáticas: la nostalgia por el pasado, la resistencia al olvido, la sobrevivencia y el hambre. Es importante mencionar que los nexos intertextuales entre la novela y los filmes sólo se estudian en razón del argumento y caracterización de los personajes, por lo que se dejan para un análisis posterior elementos como la música, códigos visuales y el género (desde la crítica literaria feminista).

Para indagar en torno a la vida y obra de Daína Chaviano, resulta de gran utilidad el sitio oficial de la autora,¹ donde además de datos biográficos encontramos los títulos de sus publicaciones, premios obtenidos, así como entrevistas, reseñas y artículos académicos sobre su trabajo. Chaviano nació en La Habana en 1957. Estudió la Licenciatura en Lengua y Literatura Inglesa en la Universidad de La Habana. En 1982 fundó el primer taller literario de ciencia ficción en Cuba, llamado Óscar Hurtado. Mientras lo dirigía, conducía el segmento radiofónico *El universo de la música*, en el que comentaba piezas musicales con temas mitológicos y de ciencia ficción. En 1985 incursionó en la televisión: escribió guiones, adaptó cuentos de hadas y presentó un programa dedicado al cine de ciencia ficción.

A principios de 1991 aprovechó la invitación que le extendía la Universidad de Quito para impartir una serie de conferencias sobre literatura, cine y televisión, y estableció su lugar de residencia en Miami, donde trabajó como reportera, traductora y columnista. En 1999 publicó *Casa de juegos* y en 2001, *Gata encerrada*, novelas que pertenecen a la serie “La Habana Oculta”, cuyo eje central es la descripción de una ciudad al mismo tiempo antigua y actual, real y fantasmagórica. La tercera obra de esta serie, *El hombre, la hembra y el hambre*, obtuvo el Premio Azorín de Novela en 1998. En 2006 publicó la cuarta novela de la serie: *La isla de los amores infinitos*, que se tradujo a veintisiete idiomas.

La mayor parte de la crítica especializada en torno a la novela que nos ocupa se enfoca en el tema del hambre y la prostitución. Tal es el caso del artículo “Hipertexto, ciudad e historia en *El hombre, la hembra y el hambre: una reflexión*” (2008), donde Maribel Tamargo cataloga a La Habana como un hipertexto que se revela en

diferentes épocas y que le permite a Claudia acceder al conocimiento de sí misma. En “De gastronomías y otros (de)sabores: cuerpos alternos en *El hombre, la hembra y el hambre* de Daína Chaviano” (2012/3), Patricia Tomé analiza el comportamiento de los personajes a partir de la escasez de comestibles. La autora aclara que, para Claudia, la libertad se centra en el hecho de alimentarse y ejercer su derecho a comprar artículos básicos de higiene personal.

La tesis *Re-formando cuerpos: Las identidades femeninas en escritoras cubanas durante el período especial* (2014), de Amanda Michelle Montenegro, explora la dependencia de la mujer a un proveedor dentro del sistema patriarcal. Primero, Claudia es alimentada por el gobierno, después por Rubén (padre de su hijo) y, por último, por ella misma, aunque para lograr su independencia debe prostituirse. En el libro *Voces de mujeres en la literatura cubana* (2000), Raquel Romeu hace una comparación entre Yocandra (*La nada cotidiana*, de Zoé Valdés) y Claudia. Para la investigadora, ambas novelas reflejan la situación real de la isla. Los personajes intentan recuperar la Cuba de inicios de la revolución, cuando aún había esperanza. Finalmente, en el artículo “El jineterismo como fenómeno social en la narrativa cubana contemporánea” (2002),² Lancelot Cowie estudia el tema de la prostitución y la desafortunada situación de la mujer durante el periodo especial.³

2 Existen otras propuestas de acercamiento al texto de Chaviano. En su artículo “Los lenguajes matemáticos en las novelas” (2009), José del Río Sánchez afirma que en la obra aparece un lenguaje algebraico, cuya función es dar un efecto humorístico. En la ponencia “Contrapunteo de dos cubanas: Representación del discurso masculino en *El hombre, la hembra y el hambre*” (2003), Yvette Fuentes retoma el discurso de los personajes Rubén y Gilberto para evidenciar un contrapunteo que busca conservar el discurso patriarcal. En la reseña “Daína Chaviano: *El hombre, la hembra y el hambre*” (2006), Aleida Durán enfatiza que la obra denuncia la corrupción del sistema imperante. En la tesis *La literatura como instrumento de resistencia* en *El hombre, la hembra y el hambre de Daína Chaviano* (2009), de Ángela María López Villegas, se examina el lenguaje, la sexualidad y la danza como elementos de resistencia ante la crueldad del entorno.

1 <https://www.dainachaviano.com>

Si bien es cierto que existe un creciente interés en torno a la literatura cubana contemporánea, lo que puede constatarse por la proliferación de artículos académicos y proyectos de investigación que exploran este tópico, hasta el momento no se han abordado las relaciones intertextuales y neobarrocas entre Claudia, Papillon y McMurphy, propósito de este artículo.

NEOBARROCO E INTERTEXTUALIDAD

El filósofo y crítico de arte Eugenio d'Ors Rovira define el barroco como una constante histórica, es decir, se trata de un estilo que no se limita a los siglos XVII y XVIII o al mundo occidental, ya que es un sistema sobretemporal, “síntesis que reúne a los personajes, a las obras y a los acontecimientos más disociados cronológicamente” (1993: 61). Asimismo, no se restringe a la arquitectura, también está presente en otras artes. Carpentier retoma la idea del barroco como constante y afirma que “lo que hay que ver en [él] es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte” (1990: 169). De tal suerte, aparece en diversas regiones y épocas, por lo que es factible hablar de un espíritu barroco. Figueroa Sánchez sostiene que “no está relacionado con un tiempo, sino que todos los estilos poseen su momento barroco” (2008: 40).

Para Irlomar Chiampi, este resurgimiento del espíritu que es el neobarroco se presenta

3 El ‘periodo especial en tiempos de paz’ es un término político-económico con el que se denominó a la larga etapa de crisis económica cubana que comenzó tras disolverse la Unión Soviética en 1991. A partir de dicho suceso, la isla enfrentó una severa escasez por la restricción de hidrocarburos (gasolina y diésel), así como otros combustibles derivados. El acontecimiento afectó a diversos sectores, como la agricultura, la ganadería, la alimentación y la salud, transformando a la sociedad cubana y su economía. A raíz de esto, se tuvieron que realizar reformas a la agricultura, disminuyó el uso de automóviles, hubo un reacondicionamiento de la industria y la salud, y se implementó el racionamiento. En la década de los noventa, Cuba sufrió uno de “los peores golpes económicos en América Latina en el siglo XX” (Río Barrial, 2015: 8).

como “una prolongación del arte y de la literatura modernas” (2001: 45). Igualmente, enfatiza que a diferencia de otros autores, en *La expresión americana* Lezama Lima no habla de una constante histórica, sino que considera el barroco como la expresión de lo americano, que va del siglo XVII a la actualidad (2005: 24).

Ya sea como constante histórica o como expresión americana, es viable hablar de un neobarroco en la narrativa de nuestra época. Aunque existe una diversidad de términos para definir el mismo fenómeno —Lezama Lima emplea la expresión ‘Señor Barroco’; Carpentier, ‘barroco’ o ‘barroco americano’; Sarduy, ‘barroco actual’ y ‘neobarroco’; Omar Calabrese, ‘neobarroco’—,⁴ todas las propuestas teóricas coinciden en verlo “como una de las señas de identidad de la narrativa hispanoamericana contemporánea” (Celorio, 1989: s/n).

Desde la postura de Calabrese, el neobarroco “consiste en la búsqueda de formas —y en su valoración— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (2012: 12). Según Sarduy (1976), su finalidad va más allá de comunicar, es una amenaza a la economía, al soporte de una sociedad, ya que cuestiona el sistema y lo pone en discusión. De tal suerte, construye un arte subversivo que provoca placer por medio de las palabras.

Como explican ambos autores, el neobarroco puede definirse como un movimiento transgresor que rompe con lo establecido. Bajo estos parámetros y dentro del contexto sociopolítico existente en Cuba, *El hombre, la hembra y el hambre* se aleja de los temas utópicos revolucionarios y se inclina por el exceso en cuanto a derroche de lenguaje y abundancia de significantes y significados. De

4 A partir del concepto ‘neobarroco’ han aparecido otros términos, tales como ‘neobarroso’, propuesto por Néstor Perlongher (Milán, 2013); ‘neobarrocho’, utilizado por Soledad Bianchi (2015); y ‘neo-no-barroco’, empleado por Eduardo Espina (2015).

acuerdo con Lezama Lima, un texto neobarroco debe poner en discusión la expresión de lo original, de lo americano, tal y como hace Chaviano cuando busca construir la identidad de Claudia a partir de la recuperación de sus raíces.

Por lo menos tres autores cubanos apoyan la idea de que América es neobarroca: Carpentier, Lezama Lima y Sarduy. Este último describe un conjunto de características que se encuentran en una obra neobarroca, mismas que identifica dentro de la narrativa hispanoamericana. En cuanto a la literatura cubana, Sarduy analiza *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier; *Tres tristes tigres* (1965), de Guillermo Cabrera Infante; y *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima. No obstante, tales presupuestos pueden aplicarse a varias obras, por lo que “no sería una exageración tomar la barroquidad —si así se puede decir— como una de las señas de identidad en la narrativa hispanoamericana contemporánea” (Celorio, 1989: s/n).

Sarduy precisa que la intertextualidad suele presentarse en forma de cita o de reminiscencia. La primera se entiende como “la incorporación de un texto extranjero al texto, su *collage* o superposición a la superposición del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique” (Sarduy, 2013: 415). Por su parte, la reminiscencia constituye “la forma mediata de incorporación en que el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor” (Sarduy, 2013: 415). Así, la intertextualidad consiste en la influencia que puede tener un autor en otro, la relación dialógica que se crea entre diversas obras a partir del uso de un lenguaje común, la descripción de acciones semejantes o la caracterización de personajes mediante elementos que los aproximan.

La ‘lectura en filigrana’ es aquella por la cual se puede identificar que una obra es la desfiguración de una anterior. Al inicio, Sarduy sostiene que en el barroco hispánico el texto desfigurador es un texto menor que sólo existe por su relación con otro; luego rectifica y afirma que en realidad se inserta en un género mayor, ya que una obra conduce a una distinta (2013: 412-413). Este tipo de lectura permite un conocimiento más amplio de la literatura, lo que posibilita descifrar una influencia, un homenaje, una crítica o, incluso, una reflexión.

Resulta oportuno rastrear los orígenes de la intertextualidad en dos obras de Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* y *Problemas de la poética de Dostoievski*. Mediante el análisis de algunas novelas de Rabelais y Dostoievski, Bajtín acuña el concepto ‘novela polifónica’ y la define como aquel espacio donde los personajes se vuelven autónomos y se liberan de la voz del autor, quien incluso puede perderse o diluirse. Se obtiene así una pluralidad de voces que al interactuar crean un diálogo y una autoconciencia de los personajes: “A Dostoievski no le importa qué es lo que el héroe representa para el mundo, sino, ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo” (Bajtín, 1986: 73).

Bajtín entiende el carnaval como “una forma de *espectáculo sincrético* de carácter ritual” (1986: 178), donde las prohibiciones se cancelan y desaparecen las desigualdades, lo que propicia un “contacto libre y familiar entre la gente” (1986: 180). El carnaval conforma una visión distinta de la realidad: todo lo cerrado, lo distanciado por la visión jerárquica, confluye en él; “une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido” (1986: 180). Según Bajtín, la parodia deriva de la carnalización, lo cual permite acceder a otros textos

con la libertad que da la risa, elemento que altera los poderes, el orden universal, y crea “un mundo al revés” (1986: 186).

Julia Kristeva ubica a Bajtín como el primero en incorporar a los estudios teóricos literarios la idea de que “todo texto se construye como un mosaico de citas [...] absorción y transformación de otro texto” (1997: 3). La investigadora concibe la intertextualidad como una unidad abierta en constante relación debido a que la “palabra literaria no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (1997: 2). De la mano de Bajtín, Sarduy también relaciona parodia y carnavalización,

en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos [...] son otros textos; de allí su carácter polifónico (2013: 412-413).⁵

Aunque la propuesta de Sarduy se centra en el análisis de obras que se produjeron en Cuba durante la década de los sesenta, las características del neobarroco persisten por lo menos hasta los años noventa, cuando aparecen las novelas del periodo especial. Es el caso de *El hombre, la hembra y el hambre*, donde vivir con carencias y el deseo de huir se vinculan con la necesidad de la protagonista de conocer el pasado histórico y encontrar su origen.

5 Por su parte, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Gérard Genette define la transtextualidad como todo aquello que “pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 9-10). Ubica así cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, el paratexto, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Luego, define a la primera “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10). Tal presencia puede aparecer explícitamente (cita con comillas o sin referencia precisa), de forma menos explícita y canónica (plagio), o como una alusión.

Chaviano se exilió a Estados Unidos en 1991. Poco tiempo después, las limitaciones de diversos productos de uso básico comenzaron en la isla. Aunque la escritora ya no vivía ahí, conoció las carencias y situación que padecían los cubanos. Sus personajes reflejan la desesperanza y el desencanto hacia la revolución. Por ejemplo, pese a que Claudia sobrevive al hambre, es posible que su hijo, como tantos otros niños, la padezca incluso antes de nacer. De ahí que el apetito insatisfecho influya en sus acciones: tiene hambre de comida, pero también de conocimiento. La avidez de poder que ejerce el sistema de gobierno provoca en ella un tercer tipo de ansia: la libertad. Por ello, emancipa su mente y se imagina en otros lugares, ahí donde puede tomar sus propias decisiones.

Rita de Maeseneer propone cuatro categorías para clasificar las novelas del periodo especial: estereotipo, contraste, relegación al segundo plano y metonimia. En la primera categoría se encuentran los textos que describen una ciudad derruida, sin alimentos, ambientada entre balseros y jineteras. Las obras de contraste suelen presentar dos momentos: el prerrevolucionario (donde se resalta la abundancia) y el posrevolucionario (con énfasis en la pobreza). En la relegación al segundo plano el tema central es el individuo, asimismo los personajes habitan un ambiente que parece no tocarlos. La metonimia alude al entorno social más allá del nivel mimético, la evocación a la escasez es el punto de partida para cuestionamientos ontológicos y filosóficos (De Maeseneer, 2016: 365).

Aunque De Maeseneer no menciona la novela de Chaviano, es factible ubicarla tanto en la primera como en la cuarta categoría. En cuanto al estereotipo, son varias las confluencias: la obra describe falta de alimentos y edificios derruidos, la protagonista se convierte en una jinetera y, en la última escena, los personajes principales suben a una balsa. La metonimia no sólo se refleja en la necesidad de comida, sino también de libertad y de construcción de una identidad.

Tanto los pensamientos de Claudia como su realidad son aspectos que comparte con Papillon y McMurphy. Los tres permanecen en el encierro; el saberse limitados les impide relacionarse con la sociedad o, como en el caso de la protagonista de *El hombre, la hembra y el hambre*, con su pasado histórico. Claudia narra que en sus años de estudiante sólo la instruyeron en torno a la revolución, por lo que desconoce el padecer de los indios aborígenes y la lucha de los esclavos negros. El pueblo cubano se ha olvidado de ellos porque se centra en sobrevivir. Sin embargo, gracias a una serie de visiones y a su extraordinaria capacidad de comunicarse con algunos espíritus, el personaje supera ese desconocimiento y puede observar la vida de los indios antes de la llegada de los españoles, el carnaval del Día de Reyes y el combate contra los ingleses en 1762, entre otros momentos históricos. Pero Claudia se siente vigilada, sabe que acechan sus movimientos y escuchan sus palabras; alguien la quiere someter al silencio, al murmullo (intertexto del Gran Hermano que aparece en la novela *1984*, de George Orwell).

En la obra de Chaviano no se alude a *Papillon* de manera directa; no aparece el título de la película ni el nombre de los personajes, sólo se mencionan los nombres de los actores: “Los dos juntos eran como Steve McQueen y Dustin Hoffman en una Sing-Sing rodeada de agua. Ella también soñaba con escapar. Algún día se trazarían un plan genial, y serían libres” (84).⁶ El narrador compara Cuba con una cárcel rodeada de agua y sugiere que los pensamientos de Claudia son semejantes a los del prisionero que ambiciona descubrir el mundo. Tanto ella como Papillon se imaginan fuera de la isla, ansían hablar y actuar sin miedo.

6 Todas las citas pertenecientes a *El hombre, la hembra y el hambre* corresponden a Chaviano, 1998, por lo cual sólo se anota el número de página.

Más adelante en la novela, se extiende el rumor de que la Embajada de Australia ofrece trabajo. Muchos acuden con el anhelo de encontrar un boleto de salida. Pronto se dan cuenta de que todo es “un invento [...] un rumor transmitido *vox populli* [...] esa fuente de chismes esparzadores para quienes estamos «atrapados sin salida», como reza el título de aquella película de Jack Nicholson, que en inglés se llamaba *Alguien voló sobre el nido del cuco*” (228). De esta manera, Claudia muestra el aislamiento en el que viven y critica el sistema de gobierno, que crea noticias falsas y provoca más desaliento. Es tanto el éxito que tiene el filme que el gobierno termina por prohibirlo, ya que la gente empieza a ver en él “una parábola sobre la represión del sistema comunista” (228).

El encierro no sólo implica la imposibilidad de salir, sino que limita el ejercicio de la crítica. Lo que queda entonces es el dominio y la imposición de quien tiene el poder. Por eso al final de la novela, sin encontrar otra escapatoria, Claudia se lanza al mar en una balsa al igual que Papillon. De la misma manera, entre ella y McMurphy existe una similitud más allá del sentirse atrapados que se vincula con el representante del poder. A Claudia le sorprende que quienes visitan la isla pongan atención a “la jerigonza de ese estafador con la misma ingenuidad con que aceptan todo lo que leen sobre esta isla” (23). Ese ‘estafador’ es semejante a la enfermera Ratched, que camina por los pasillos con su impecable uniforme blanco, adornada solamente con un reloj en su muñeca que revela su inquietud porque todo se realice a la hora indicada. Tanto la voz del ‘estafador’ como la de Ratched representan un poder al que se le debe obediencia, aunque la isla no se haya convertido en ningún paraíso ni la enfermera rehabilite a los enfermos. Insensible y desconfiada, Ratched es la contraparte de McMurphy, quien muestra sus sentimientos y emociones al igual que Claudia.

Para McMurphy, la libertad llega con la muerte. Convertido en héroe para el resto de los

internos, se sacrifica para que otros consigan su cometido: el Indio, uno de los personajes de la película, logra huir, mientras algunos pacientes se enfrentan a la enfermera y desestabilizan su poder. Claudia juega el mismo rol que McMurphy: es el ser sacrificable, lo que puede apreciarse en la siguiente cita: “es mi destino abogar por las causas perdidas, por los desquiciados, por todo lo que esté condenado sin remedio” (24). Cansada de callar, denuncia la venta ilegal de arte en el museo donde trabaja porque quiere salvar su cultura, aunque levantar la voz signifique su posible despido o, incluso, su ‘muerte social’. Inconforme con su libreta de racionamiento (subsidio con el que cuenta para la compra de productos básicos), se prostituye, oficio que a principios de la revolución se había decretado como erradicado y prohibido.

La firme idea de huir, el imaginar una vida distinta y el desear otro sistema político y económico, finalmente conducen a Claudia a la exclusión. Ella misma lo intuye cuando un policía la llama ‘ciudadana’: aquello era un “mal presagio. Quien no era llamado «compañero» o «compañera», era solo un apátrida, un traidor, un gusano” (195). Advierte así que está “socialmente muerta, marcada, desterrada para siempre dentro de su propio clan” (63).

Otras películas que establecen lazos intertextuales con la novela de Chaviano son *Terminator* (Cameron, 1984), *La guerra del fuego* (Annaud, 1981) y *Alien* (Scott, 1979). Cuando Claudia describe una ciudad en ruinas, donde las lluvias y los huracanes provocan el derrumbe de los edificios, imagina que posee unos ojos electrónicos, como los de Terminator, que indican los obstáculos a vencer. Así, se transforma en una máquina y evade las circunstancias reales de la isla.

Ambientada en la prehistoria, la película de Annaud presenta a un grupo de hombres que emprenden la búsqueda del fuego. Acorde con la cinta, Claudia se imagina como miembro de una tribu, lejos de la civilización y el progreso, cuando

aún se podía vivir sin amenazas y no era obligatorio votar en unas elecciones que ya tenían un ganador: “las cosas eran diferentes: nadie te echaba del trabajo porque dieras una opinión distinta al jefe [...] no había tanto miedo ni tantos traumas” (52). La mujer añora una sociedad distinta, quiere viajar de un lugar a otro sin cargar con la acusación de ser una traidora.

En cuanto a *Alien*, la escena donde Sigourney Weaver se encuentra en el Nostromo, nave espacial donde ocurre la trama, se compara con algunas de las acciones de la novela. Claudia siente que está en una nave y se prepara, al igual que Weaver, a enfrentarse a lo desconocido, a pesar de que su traje presurizado sea un vestido y el pasajero a quien verá sea uno de sus clientes. En otra parte del filme, la computadora afirma que la tripulación es sacrificable. Para Claudia, su isla es semejante a un Nostromo invadido por turistas, donde al gobierno no le importa su pueblo. Por eso, ella decide combatir a ese monstruo que invade su país, sacrificándose para mantener su ciudad a flote.

El hecho de imaginarse como personaje de algunas películas, donde alguien mira todo lo que sucede a través de una cámara y en cualquier momento se puede escuchar un ‘corte’, se relaciona directamente con la “miseria que la rodeaba, [porque] todas aquellas incomodidades, sinsabores y angustias, no eran ciertas; solo parte de un guion que algún día terminaría” (45). Evade así la realidad, sueña otra vida fuera de la barrera que la limita. Gracias a la imaginación también controla el hambre, construye y destruye poderes, reescribe momentos históricos que la ayudan a definirse. Puede estar atrapada, sentirse vigilada, percibir el hambre milenaria que invade a su pueblo, e incluso ve cómo se vende su cultura, pero nadie tiene el control sobre su mente: “La imaginación es el mejor afrodisíaco. Y con ella hasta el hambre se convierte en un perpetuo orgasmo” (55).⁷ La fantasía es la única

vía que Claudia tiene para construir su identidad y conseguir, con ella, su ansiada libertad.

UNA RESISTENCIA AL OLVIDO

El hombre, la hembra y el hambre comienza con un epígrafe de Milan Kundera que muestra el pensamiento de Claudia:

Para liquidar naciones [...] lo primero que se hace es quitarles la memoria. Se destruyen sus libros, su cultura, su historia. Y luego viene alguien y les escribe otros libros, les da otra cultura y les inventa otra historia. Entonces la nación comienza lentamente a olvidar lo que es y lo que ha sido. Y el mundo circundante lo olvida aún mucho antes (7).

El olvido del que habla Kundera ocurre en la novela de Chaviano cuatro siglos después de la destrucción de los pueblos nativos, pues ya nadie recuerda la Conquista ni cómo se originó el mestizaje. Por eso, como ave fénix, Claudia quiere resurgir junto a su gente. Su identidad se verá reformulada por una mezcla entre la cultura nativa y algunos rasgos africanos (música, religión),

7 Además de las películas mencionadas, existen otros ejemplos de intertextualidad que nos permiten llevar la investigación hacia distintos derroteros. Tal es el caso del tema del amor, cuyo seguimiento podría hacerse mediante el análisis de los diálogos de los personajes, epígrafes y títulos. El narrador toma algunos versos de “Los zapaticos de rosa” y “Cultivo una rosa blanca”, de José Martí, cuando describe la caminata de Claudia por el malecón, aunque ya no hay una niña inocente, pues “las muchachas se van a buscar billetes verdes” (155). El poeta aparece como un personaje que muestra su nostalgia, porque ya no ve a la niña que corre con su “sombrito de pluma”, sino a una mujer que se prostituye. Igualmente, se intercalan otros tantos versos de Gabriela Mistral —los primeros dos versos del poema “Vergüenza” y el primer verso de “Interrogaciones”—, Federico García Lorca —los dos primeros versos de “La casada infiel”—, Sor Juana Inés de la Cruz —los dos primeros versos de “Detente sombra” y la primera estrofa del soneto “Al que ingrato me deja, busco amante”—, Pablo Neruda —el primer verso del “Poema veinte”—, Miguel Hernández —el segundo verso de “Te mueres de casta y de sencilla”—, Jaime Sabines —el primer verso de “No es que muera de amor”—, Juana de Ibarbourou —el segundo verso de “El dulce milagro”—, Carilda Oliver —el primer verso de “Me desordeno, amor, me desordeno”—, y Gustavo A. Bécquer —la rima XXI—.

sin dejar de lado la presencia de los migrantes chinos. De ahí que a la mujer cubana se le describa de la siguiente manera:

Labios húmedos, piernas torneadas, ojos de contornos egipcios o hebreos; toda la gracia de España y África, sazónada con especias francesas, flameada con vino portugués, perfumada con esencias del Líbano, delineada con los rasgos espléndidos de la *dolce* Italia y el gesto flexible del bambú asiático... Mixtura y cocción bajo el sol del trópico. Ajiaco sabroso y caribeño (156).

La mujer cubana es como la comida: sazónada, flameada. La dualidad hambre/alimento define y rodea a los personajes, constituye su vida diaria.

Las visiones de Claudia permiten la reescritura de la historia de la isla. Algunos de los acontecimientos más sobresalientes los contempla desde la nostalgia, como el paraíso que se pierde debido a la Conquista o la llegada de los españoles, etapa que se representa por medio del Indio de mirada triste y rostro melancólico. Por su parte, la negra Muba le muestra la riqueza de la Colonia, la construcción de algunos edificios y calles, el inicio de la emancipación negra, el trabajo remunerado y los esclavos que pueden comprar su libertad. Este último hecho causa asombro en la mujer, pues anhela un trabajo que le proporcione el dinero suficiente para comprar lo que desea y sentirse independiente del sistema de gobierno.

Así como el Indio y Muba transportan a Claudia a ciertos momentos de la historia, el personaje de Onolorio le presenta los carnavales que se celebraban el Día de Reyes y el Día de la Candelaria. Siglos atrás, los esclavos relacionaban a la Virgen de la Candelaria con la orisha Oyá, pero dicho sincretismo llevó a festejar los carnavales “a mediados de febrero... hasta que, como clamara aquella guaracha, «llegó el comandante y mandó a parar». Siguiendo el sistemático esfuerzo por borrar todo rastro del pasado, se decretó

el traslado de los carnavales habaneros a julio” (193,194).

En la novela, el carnaval funciona como un texto múltiple que confronta el pasado de Claudia, lleno de abundancia (comida, música, baile, placer), con el vacío del presente (hambre, miedo, soledad). A propósito de Bajtín, la mujer construye su propio mundo al revés cuando pasa de la tristeza que le provoca observar la miseria en las calles de La Habana a imaginar una realidad de alegría y goce donde puede reírse de la pobreza. Muba, el Indio y Onolorio aparecen en sus visiones como la unión entre pasado y presente. Claudia enfrenta así tres tiempos: la época precolonial —paisajes coloridos, olores y sonidos olvidados—, la Colonia —negros bailando durante el carnaval, música, comida—, y el presente —edificios derruidos, hambre, prostitución y anhelo de poseer dinero de los turistas—.

La última escena constituye el éxodo de los balseiros. Por medio de sus visiones, Claudia observa nuevamente la historia de su país hasta el momento de su huida. Hace ese recorrido para entender lo que no le enseñaron los libros, “comprendió lo que debía aprender: que el esplendor de su pasado y la maravilla de su historia habían terminado en ruinas por la idiotez de algunos hombres” (279). No obstante la pérdida, lo que importa ahora es reconocer esa magnificencia, reconocerse en ella. Antes de escapar debe reafirmar quién es y de dónde viene.

Por las venas de Cuba no corre sangre, sino fuego; melodioso fuego que derrite texturas y obstáculos, que impide la medida y, muchas veces, la reflexión. Pero así somos, y ése es nuestro mayor encanto y defecto: estamos hechos de música [...] La música es nuestro espíritu (207).

Y esta música, pese a la mezcla, no pierde su esencia africana: el cubano necesita tambores, ritmos que provoquen bullicio, bailes donde participe

todo el cuerpo. Por eso, la novela de Chaviano es sensorial y crítica, es decir, neobarroca, con preponderancia de los sentidos y toma de conciencia como postura ante la vida. Al inicio, Claudia no ve los lugares que aparecen en sus visiones, sólo puede tocarlos; así inicia su conexión con el pasado. Luego, el sentido auditivo cobra importancia porque es el medio por el que escucha lo que sucedió. La música refuerza la espiritualidad, la voz de Muba y los ritmos afrocubanos son la guía para un nuevo nacimiento. En cuanto a lo gustativo, los personajes hablan de comida con frecuencia, tanto la que tienen como la que anhelan. Se describen sabores y olores que también ayudan a recuperar la memoria. Si el sistema dice que hay que economizar, los personajes buscan lo contrario: el derroche del recuerdo y la desmesura.

UNA NOVELA NEOBARROCA

La obra de Chaviano constituye el recuerdo de un pueblo, la memoria de un país. Los sentimientos de los personajes reflejan el momento crítico de un sistema económico y político: hambre de alimentos, de libertad, de cultura, de identidad, de religión. Por eso los personajes engullen todo. La novela presenta así un neobarroco contra el olvido, cuyas visiones del pasado revelan un exceso de imaginación como escape, y son el espacio donde es factible independizarse.

Antes del exilio, la protagonista era libre en sus fantasías, gracias a ellas viaja al pasado, reflexiona y critica. Por medio de las referencias intertextuales se evidencia la realidad de la isla, la crisis del sistema, el hecho de que la revolución es sólo una utopía. Claudia impugna el orden establecido, habla por ella y por los otros personajes, aunque éstos tengan miedo de manifestar sus ideas y ser vigilados.

El hombre, la hembra y el hambre es una novela neobarroca porque excede el límite determinado por el entorno y manifiesta una búsqueda

constante de transgresión. Claudia es un personaje que pone en discusión el orden de un sistema cerrado, aunque después de su exclusión sólo le reste el exilio. Igual que McMurphy, descubre la locura que provoca el aislamiento, por ello tiene que ir al encuentro de la lucidez. Como Papiilon, traspasa la barrera que significa el mar y lo convierte en camino. Entonces, el significado del nombre se vuelve relevante, y como mariposa (*papillon* en francés), transmuta: muere socialmente al romper las reglas, pero renace cuando sube a la balsa y construye así su identidad.

Las películas analizadas se presentan en *El hombre, la hembra y el hambre* como hilos de filigrana que el lector descubre gracias al concepto de intertextualidad. Cada filme revela el anhelo de huir, el enfrentamiento al poder, así como la imaginación que colma el hambre, recupera un pasado perdido y permite alcanzar la libertad.

REFERENCIAS

- Annaud, Jea-Jacques (dir.) (1981), *La guerre du feu*, cinta cinematográfica, Canadá, Belstar Productions / Ciné Trail / Stéphan Films / International Cinema Corporation.
- Bajtín, Mijaíl (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- Bianchi, Soledad (2015), "Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿Un neobarroco chilensis?)", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 89, pp. 323-333, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360238549018>
- Calabrese, Omar (2012), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Cameron, James (dir.) (1984), *The Terminator*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, Pacific Western / Hemdale Film Corporation.
- Carpentier, Alejo (1990), "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Obras completas. Ensayos*, vol. 13, México, Siglo XXI.
- Celorio, Gonzalo (1989), "De dónde son los neobarrocos", *Nexos*, disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=5545>
- Chaviano, Daína (1998), *El hombre, la hembra y el hambre*, Barcelona, Planeta.
- Chiampi, Irleamar (2001), "El barroco en el ocaso de la modernidad", en *Barroco y modernidad*, México, FCE, pp. 17-41.
- Cowie, Lancelot (2002), "El jineterismo como fenómeno social en la narrativa cubana contemporánea", *Revista Mexicana del Caribe*, vol. 7, núm. 14, pp. 207-215, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12871406>
- D'Ors, Eugenio (1993), "La querrela de lo barroco en Pontigny", en *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, pp. 57-100.
- De Maeseneer, Rita (2016), "La (est)ética del hambre en el Período Especial", *Cuadernos de literatura*, vol. 20, núm. 39, pp. 356-373, disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/15117>
- Del Río Sánchez, José (2009), "Los lenguajes matemáticos en las novelas", *Sigma: Revista de Matemáticas = Matematika Aldizkaria*, núm. 34, pp. 153-164, disponible en http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43-573/es/contenidos/informacion/dia6_sigma/es_sigma/adjuntos/sigma_34/12_lenguajes_34.pdf
- Durán, Aleida (2006), "Daína Chaviano: 'El Hombre, la Hembra y el Hambre'", *Contacto Magazine*, disponible en: <http://www.contactomagazine.com/daina.htm>
- Espina, Eduardo (2015), "Neo-no-barroco o barroco: hacia una perspectiva menos inexacta del neobarroco", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 89, pp. 133-156, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360238549008>
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael (2008), *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, Medellín, Universidad de Antioquia/Pontificia Universidad Javeriana.
- Forman, Miloš (dir.) (1975), *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, Fantasy Films and United Artist.
- Fuentes, Yvette (2003), "Contrapunteo de dos cubanos: Representación del discurso masculino en *El hombre, la hembra y el hambre*", ponencia presentada en el Segundo Encuentro Internacional sobre Creación y Exilio: Con Cuba en la distancia, España, disponible en: https://www.dainachaviano.com/pdfs/54_article-es.pdf
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Kristeva, Julia (1997), "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, pp. 1-24, disponible en: <https://vdocuments.mx/kristeva-bajtín-la-palabra-el-dialogo-y-la-novela.html>
- Lezama Lima, José (2005), "La curiosidad barroca", en *La expresión americana*, México, FCE, pp. 89-119.
- López Villegas, Ángela María (2009), *La literatura como instrumento de resistencia en El hombre, la hembra y el hambre de Daína Chaviano*, tesis de licenciatura, Universidad Tecnológica de Pereira, disponible en: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/1641/86372L925.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Milán, Eduardo (2013), "Neobarrosos", *Zunái. Revista de Poesía & Debates*, disponible en: http://www.revistazunai.com/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm
- Montenegro, Amanda Michelle (2014), *Re-formando cuerpos: Las identidades femeninas en escritoras cubanas durante el Período Especial*, tesis, Bowdoin College, disponible en: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=honorsprojects>
- Río Barrial, Irene (2015), *La literatura en el contexto de la Revolución cubana: análisis histórico-literario en el aula ELE*, tesis de maestría, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- Romeu, Raquel (2000), "Daína Chaviano", en *Voces de mujeres en la literatura cubana*, Madrid, Verbum, pp. 175-187.
- Sarduy, Severo (1976), *A fondo. Entrevista a Severo Sarduy*, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=VAHiWbjf3Vk00>

- Sarduy, Severo (2013), "El barroco y el neobarroco", en *Obras III. Ensayos*, México, FCE, pp. 399-426.
- Schaffner, Franklin, J. (dir.) (1973), *Papillon*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, Columbia Pictures.
- Scott, Ridley (dir.) (1979), *Alien*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, 20th Century Fox / Brandywine Productions.
- Tamargo, Maribel (2008), "Hipertexto, ciudad e historia en *El hombre, la hembra y el hambre: una reflexión*", *Confluencia*, vol. 24, núm. 1, pp. 181-186.
- Tomé, Patricia (2012/3), "De gastronomías y otros (de)sabores: cuerpos alternos en *El hombre, la hembra y el hambre* de Daína Chaviano", *Revista Cuadernos Americanos*, núm. 141, pp. 85-106, disponible en: <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca141-85.pdf>

MARITZA M. BUENDÍA. Doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen con *Tangos para Barbie y Ken* (Textofilia, 2016), el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas con *Poética del voyeur, poética del amor. Juan García Ponce e Inés Arredondo* (UAM/CONACULTA, 2013), y el Premio Nacional de Cuento Julio Torri con *En el jardín de los cautivos* (Tierra Adentro, 2005). En dos ocasiones fue becaria del Fondo para la Cultura y las Artes (FONCA), México, en la categoría Jóvenes Creadores, y formó parte de la primera generación de la Fundación para las Letras Mexicanas. En la actualidad, es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI) y profesora investigadora de la Licenciatura en Letras y de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ), México.

Correo-e: mmbuendia@hotmail.com

LUCÍA RAMÍREZ VARGAS. Licenciada en Letras y Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas con orientación en Literatura Hispanoamericana por la UAZ. Su trabajo de investigación se centra principalmente en la literatura cubana contemporánea escrita por mujeres.

Correo-e: sury-33@hotmail.com