

La geografía femenina: Encrucijadas y precipicios en los cuadros de Carlos Enríquez y la narrativa de Lino Novás Calvo

Zenaida Madurka
City University of New York

Resumen

Durante la primera mitad del siglo XX, la situación de Cuba al pasar de un sistema colonial a otro de igual talante pero menos rígido, provocó un sostenido movimiento que llamaba a conquistar la definitiva autonomía de la isla. Este afán independentista incluyó, como es lógico, a artistas y escritores, fundamentalmente a través de un movimiento que reclamaba la libertad del arte y la autonomía de su país, conocido como el Grupo Minorista. Sin embargo, la apuesta por un vocabulario visual y narrativo propio provocaba que en no pocos casos los Minorista recurrieran al discurso colonizador para expresarse, particularmente en lo concerniente a la feminización de la geografía, donde el hombre *posee* la tierra. Este fenómeno es particularmente abordado en la narrativa de Lino Novás Calvo, en los textos *En el cayo* (1932) y *Aquella noche salieron los muertos* (1932), y en los lienzos *El rapto de las mulatas* (1938), *Paisaje con caballos salvajes* (1940) y *El trópico* (1947), del pintor Carlos Enríquez, ambos miembros del Grupo Minorista.

Palabras clave: Postcolonialismo-Geografía-Feminización-Cuerpo-Pornotopía

Abstract

During the first half of the 20th century, the situation of Cuba upon passing from a colonial system to a similar but less rigid one, led to the development of a movement that demanded the conquest of the definitive autonomy of the island. This patriotic zeal for independence gathered writers and artists together in a movement, known as Grupo Minorista, which claimed the freedom of art and the autonomy of the country. However, in many cases, the quest for a visual and representative language of their own led them to the use the discourse of the colonizer, particularly when expressing the feminization of geography, where it is the man who *possesses* the land. This phenomenon is dealt with particularly in the narratives of Lino Novás Calvo, in the texts *En el cayo* (1932) and *Aquella noche salieron los muertos* (1932), and in the oil paintings *El rapto de las mulatas* (1938), *Paisaje con caballos salvajes* (1940) y *El trópico* (1947), of the painter Carlos Enríquez, both members of the Grupo Minorista.

Key words: Postcolonialism; Geography; Feminization; Body; Pornotopy.

La América toda hervía; venía hirviendo de siglos; chorreaba sangre de todas las grietas, como un enorme cadalso, hasta que de pronto, como si debajo de la tierra los muertos se sacudieran el peso odioso...

José Martí

Con el interés de forjar un vocabulario visual y narrativo, capaz de expresar una conciencia nacional, los pintores y escritores de la primera mitad de siglo XX en Cuba revelan todavía modelos colonialistas. Las pinturas de Carlos Enríquez (1900-1959) y Lino Novás Calvo (1905-1983) en su narrativa, trazan un discurso paradójico de la nación en su acercamiento y rechazo a la geografía femineizada. La reconquista de la mujer-tierra es ahora la medida para analizar el estado opresivo de la república. Ambos contextos muestran el deseo de liberación de fuerzas colonizadoras extranjeras como un intento truncado ya que la patria es mostrada como un ente prostituido, y los protagonistas masculinos como hombres que deben contentarse con los despojos de una tierra que anteriormente perteneció a otro. Los cuentos “En el cayo” (1932)¹ y “Aquella noche salieron los muertos”(1932) de Lino Novás Calvo, presentan una geografía problemática que primero atrae para luego devorar a los hombres que la habitan. Al mismo tiempo, las imágenes de la tierra-mujer en los lienzos “El rapto de las mulatas” (1938), “Paisaje con caballos salvajes” (1941)² y “El Trópico” (1947)³ de Carlos Enríquez, comunican un gran pesimismo hacia una posible imagen de la nación.

A fines de los años 20, un momento muy difícil para la naciente república cubana, los artistas plásticos y escritores se proponen romper con todo lo que les recuerda un pasado colonial. Por tanto, la Academia de San Alejandro, única institución de artes plásticas con que cuenta la isla y que convoca al arte del pasado siglo, es prontamente rechazada por estos pintores jóvenes que optan por

viajar a Europa, a París específicamente, para aprender los métodos de las escuelas modernistas contemporáneas. Estas técnicas no son asumidas ciegamente sino adaptadas en una expresión que llega a ser genuinamente cubana. Sucede entonces un verdadero encuentro entre el sistema caduco de retratos de la burguesía de imitación europea y la escuela contemporánea que aboga por una expresión autóctona. En esta época surge además el Grupo Minorista, una organización artística con fines políticos y que promueve la separación definitiva de la nueva fuerza colonizadora, los Estados Unidos. Los miembros del Grupo declaran, a través de la *Revista de Avance* (1927-1930) y la “Declaración del Grupo Minorista”, los principios por los que se regían. Entre éstos se destaca la búsqueda de un testimonio propio basado en la libertad individual y en un nuevo estilo nacional. A juzgar por los escritos de Martín Casanovas,⁴ la ‘Exposición de Arte Nuevo’ auspiciada por los miembros del Grupo Minorista en mayo de 1927, en la que participa Carlos Enríquez, entre otros, suscita una “violenta sacudida”:

[Y] puede ser considerada como el comienzo, o si se quiere, el primer signo de una nueva era en la plástica cubana. Usando todas las armas, se enfrentaron el academismo y el vanguardismo, conscientes de que se libraba una batalla decisiva (20).

Para entonces el arte y la política van mano a mano sin escrúpulos de ocultamiento. La crítica Ana Cairo aclara que el Grupo, formado por una pequeña burguesía cubana de intelectuales y pintores, “abandonó la actitud pasiva para impulsar la toma de posición política y cultural ante los problemas de la sociedad neocolonial cubana y de la primera etapa de postguerra mundial” (111)⁵. Los Minoristas se valían de la *Revista* para presentar sus ideas políticas y los nuevos ideales plástico-literarios, necesarios en la creación de una conciencia nacional de la que se consideran

responsables de instalar en el pueblo. En “La Declaración”, publicada en mayo de 1929, el Grupo planteaba lo siguiente:

La minoría sabe hoy que es un grupo de intelectuales (literatos, pintores, músicos, escultores, etc.). El grupo Minorista, denominación que le dio uno de sus componentes, puede llevar ese nombre por el corto número de miembros efectivos que lo integran; pero él ha sido en todo caso un grupo mayoritario, en el sentido de constituir el portavoz, la tribuna, y el índice de la mayoría del pueblo; con propiedad es minoría, solamente en lo que a su criterio sobre arte se refiere. (Cairo, 107-108)

Es esta primera etapa de la República una revolución del pincel y la pluma. El pequeño número de integrantes se considera el portavoz de las preocupaciones nacionales y traza el documento conocido como “La Afirmación Minorista” de 1927.⁶ Dicho instrumento esclarece el papel revolucionario que el arte representa para estos jóvenes. En un mismo espacio piden la libertad del arte de técnicas anteriores y la autonomía del país de fuerzas extranjeras. Los temas de las artes plásticas del momento son el campesinado: “La familia se retrata” de Aristides Fernández, “Guajiros” por Eduardo Abela; la pobreza del pueblo: “Campesinos felices” por Carlos Enríquez; la falsedad de doctrinas religiosas: “Tuberculosis” por Fidelio Ponce y, en alguna ocasión, la divinización de individuos contemporáneos, miembros del grupo, que luchan por la reedificación nacional: el óleo de “Jorge Mañach” por Jorge Arche. Dichos temas de desarraigo y sufrimiento del pueblo no intentan agradar al público sino sacarlos de un letargo enfermizo. El rostro de los personajes muestra un cansancio de siglos o una ausencia de alma que desarma al observador y lo toma de sorpresa. La técnica también es depurada de los métodos impuestos por la escuela anterior. Por ejemplo, la perspectiva dibujante donde el tamaño y los colores disminuyen según estos retroceden en el espacio es descartada completamente. Aquí el fondo está tan al frente

como el tema principal o en algunos casos no existe, para no distraer al observador con elementos innecesarios. Los colores se avivan, los rojos, azules, verdes, parecen venir directamente del tubo sin ninguna corrupción de tonalidades. En otros, como en los cuadros de Carlos Enriquez, la pintura y el tema se vuelven tan líquidos que presentan imágenes de pesadilla. En la narrativa, los minorista, entre ellos Carlos Montenegro y Lino Novás Calvo, divagan sobre la situación opresiva de personajes marginados del campo y la ciudad en un ambiente que parece devorarlos. Los personajes de Montenegro son víctimas de la ignorancia que cubre el país —“El renuevo”— y, cuando tienen cierta educación —leer y escribir en “El pomo de caramelo”— el espacio parece burlarse de ellos quitándoles toda posibilidad de ser felices. La cuentística de Novás Calvo continúa en esta línea con personajes marginados de la ciudad —como el taxista de “La noche de Ramón Yendía” y el extranjero pobre (el chino y el español) en “La luna nona” y “La luna de los ñánigos”— con un deseo tronchado de formar parte de la sociedad republicana. Para éste, la música afrocubana y la geografía tendrán un papel fundamental en esta concienciación del presente opresivo de la nación. Al igual que los pintores, los cuentistas minoristas romperán con los recursos utilizados anteriormente. Adoptan un estilo corto en la sintaxis, desnudo de artificios, usan el lenguaje popular en los personajes como en el narrador y hablan desde la perspectiva el pueblo marginado que presentan: Montenegro usa sus experiencias como presidiario, Novás Calvo como taxista y minero de carbón.

El pesimismo que cubre a los artistas de esta primera fase republicana es reveladora en varias esferas. En primer lugar, la pintura de Enriquez y la narrativa novascalviana parten del antiguo fondo geográfico femenino. Tanto para Enriquez como para Novás Calvo, la toma de posesión nacional empieza por el reclamo de la geografía misma: ambos retratan a la isla con el interés de

reconquistar el terreno propio. Este reciclaje de un discurso colonizador es un recurso típico de la época y no solamente de Carlos Enriquez y de Lino Novás Calvo. Según indicara Alejo Carpentier con respecto a su viaje por el Orinoco, su experiencia se asemeja al viaje colombino cuando reitera la visión eurocéntrica de América a una tierra exótica y virginal que pide ser explorada o penetrada por el escritor. Carpentier se hace eco de las fantasías preconcebidas de aquellos que asociaban esta tierra con leyendas mitológicas. En el ensayo titulado “El salto del ángel en el reino de las aguas” expresa:

América alimenta y conserva los mitos con los prestigios de su virginidad, con las proporciones de su paisaje, con su perenne ‘revelación de formas’ —revelación que dejó atónita, no hay que olvidarlo, la España de la Conquista, [...] Y es que España, [...] se iba habituando a admitir que, en América, lo fantástico se hacía realidad (70).⁷

Siglos antes, Cristóbal Colón habría de describir la misma región en su tercer viaje. Según sus cartas, el mundo tenía forma de pera redonda similar a una “teta de muger” cuyo pezón se hallaba en la parte más alta y más cercana al cielo (Varela 239).⁸ El almirante compara esta representación de la tierra exótica con su descubrimiento del Paraíso Terrenal: “[y]o no tomo qu’el Paraíso Terrenal sea en forma de montaña áspera, como el escrevir d’ello nos amuestra, salvo qu’él sea en el colmo, allí donde dixé la figura del peçón de la pera, y que poco a poco andando hazia allí desde muy lejos se va subiendo a él (Varela 242)”. El paisaje, percibido como cuerpo femenino, facilitaba la toma de posesión por sus nuevos habitantes y era una técnica útil para aplacar sus temores y dar rienda suelta a fantasías eróticas. Parte de la fantasía de la conquista consistió en imaginar la tierra con atributos de pasividad, salvajismo y, a la invasión europea como descubridora, civilizadora, cualidades otorgadas también por el falocentrismo europeo al imaginario

femenino/masculino. La geografía americana, igualmente vista como un cuerpo exótico por los primeros colonizadores, fue un medio para colmar una sed erótica de adquisición, uso y rechazo. Ahora bien, el peligro evidente de esta metáfora reside en su (re)utilización por pintores y escritores para formular una voz nacional autóctona.

La crítica Camila Bari de López aclara que, a través de la literatura hispanoamericana, se “revela un rasgo natural e histórico que ha nacido de una conjunción inédita del hombre con la tierra”⁹. De la polaridad entre hombre-civilización y mujer-naturaleza que ha alimentado las metáforas sobre Hispanoamérica, en Hispanoamérica, añade:

Esta oposición hombre/naturaleza tiene su punto de solución para los románticos en la visión mítica de que América como tierra de promisión en un futuro utópico sería espacio propicio, cosmos acogedor para la creatividad del hombre americano, cuando éste logre redimirla de su condición bárbara y de las lacras de injustas tiranías, rescatando, sin embargo, su primitiva vitalidad para una civilización rica y madura. Esta visión mítica es una promesa de actualización histórica de la armonía primordial entre la tierra americana y sus primeros hombres. Como todo mito, es un motor de impulsos positivos que arrancan de lo más hondamente propio y único del ser (54).

Esta doble simbología: tierra-madre, tierra-amante —retórica heredada de los códigos colombinos y reformulada en discursos de la nación en el siglo XIX— es asumida de nuevo por escritores, pintores y teóricos del siglo XX. Para algunos, como Alejo Carpentier, la nación sigue representando un cuerpo virginal. Otros, como Carlos Enriquez y Lino Novás Calvo, exponen una intuición pesimista como eco del descontento sociopolítico de la época.¹⁰ Ambos parten

de un deseo de reconquista. Arma en mano, sea ésta pluma o pincel, se abren camino sobre una naturaleza dócil y, consecuentemente, repudiada.

La reconquista del propio suelo es una preocupación que ha absorbido a muchos pensadores de la hora postcolonial. Edouard Glissant,¹¹ analiza esto cuando discute la posición del artista/escritor en esta recuperación. Glissant propone a la geografía como el punto de partida para un autoexamen del ser caribeño, ya que a partir de esta (re)posesión será posible un auto-descubrimiento del individuo colonizado. Dicho proceso desnuda el entorno de ese viso exótico y mudo otorgado por las fuerzas colonizadoras. La readquisición de la geografía según su criterio, es importante para reformular los eventos históricos que no están presentes o que dejan ver la ideología colonialista de los textos históricos. Por ende, la tierra es un personaje importante en su propósito de formular una conciencia caribeña. Su libro *Caribbean Discourse* explica la relación entre el artista y el paisaje geográfico como la base para releer la historia:

The relationship with the land, one that is even more threatened because the community is alienated from the land, becomes so fundamental in this discourse that landscape in the work stops being merely decorative or supportive and emerges as a full character. Describing the landscape is not enough. The individual, the community, the land are inextricable in the process of creating history. Landscape is a character in this process. Its deepest meanings need to be understood (105-106).

Volver la mirada a la geografía es un modo de deconstruir el discurso colonizador de los textos antiguos. Sin embargo, ante esta tesis surge la pregunta: ¿es posible desnudar a la geografía de los símbolos que la han colonizado teniendo en cuenta que estos artistas están utilizando los mismos recursos que pretenden superar?

Al igual que los grabados de los siglos XVI y XVII, la geografía femineizada en los cuadros de Carlos Enríquez es un vehículo para una agenda entre hombres. En “El trópico” por ejemplo, retrata a una joven reclinada sobre unos arbustos cuya única función es la de enmarcar a la figura seductora. La mulata se dibuja como una mujer atractiva para el disfrute del espectador. El modelo de la belleza exótica —según ésta es delineada por el gusto europeo— utiliza los rasgos foráneos orientales y africanos. Los pechos puntiagudos, su pequeña cintura y la voluptuosidad de sus caderas presentan una imagen erotizada de la mujer-tierra cuyas piernas se confunden con el suelo del paisaje. El torso de la mujer está de frente al pintor-observador para ofrecer un mejor ángulo de su cuerpo, en tanto que su cara perfilada repite la forma de sus senos. El ojo ovalado sobre la cara recuerda a los frescos de las pirámides precolombinas y tiene el propósito de presentar en esta mujer a las razas que se encuentran en dicho suelo: el ojo y la cabeza puntiaguda del indígena caribeño, el color tostado y los labios gruesos de la raza importada y la pequeña cintura que satisface al gusto europeo. Los tonos utilizados por el pintor (en el marco aplica colores opacos y en el centro tonos brillantes), son una técnica más para atraer la vista del público a ese centro: los senos y el vientre de la mulata que, como espiral, todo a su alrededor (los arbustos y los brazos y piernas) circula en torno al centro femenino.

En la narrativa, los cuentos de Novás Calvo aluden a esa costumbre de vestir a la geografía hispanoamericana con cualidades femeninas, en “Cayo Canas”¹².

El cayo estaba fuera de las rutas corrientes del cabotaje y del transporte, pero en tiempos de muchas velas había sido anotado en las cartas. En el siglo XIX, cuando las sayas eran largas y huecas, a los marineros les pareció una mujer tronchada por la cintura, y le llamaron Cayo Miriñaque; los contrabandistas

de petróleo (hasta este día de 1917) y luego los de ron le llamaron Cayo Canas (1946:10).

La geografía novascalviana es un cuerpo mutilado. Su tierra-mujer es un sujeto dividido que carece de torso y cuyo centro, cubierto por la falda, es el eje promisorio para los hombres que buscan refugio. Ella es el salvoconducto real e imaginario para estos individuos y la mujer compartida por todos los que la habitan. Cayo Miriñaque, sinónimo de amazona, es bautizado por los hombres que llegan a sus playas: contrabandistas de petróleo y ron. Tanto para Lino Novás Calvo como para Carlos Enríquez, nombrar es un proyecto entre hombres. Dicho placer abarca también al pintor y al observador-dueño del lienzo “El Trópico” de Enríquez; entre ambos se establece un vínculo de lo que el primero sabe que el segundo disfruta.

A pesar del interés de presentar a una mujer dócil en la inutilidad de unas piernas flácidas que no le permiten la independencia, “El Trópico” será un enigma para el hombre. Es una figura amorfa de mujer-trópico que muestra rasgos animalescos. Desde las piernas que parecen una serpiente en la aparente falta de huesos —miembros inútiles que no le permitirán a su dueña levantarse de esta posición sumisa—, hasta la cabeza acentuada por los puntiagudos senos —también en proporción desigual con el resto del cuerpo. El pequeño cráneo y la cara aguda tienen las características de la jutía: animal que se encuentra en los campos del Caribe. Asimismo, puede verse la continuación de la figura serpentina con las piernas culminando en la cabeza chata y puntiaguda de la serpiente. Esta idea de la naturaleza como algo seudodemoníaco, en la unión de la cabeza y torso de mujer con la cola de serpiente, ha sido muy popular en las descripciones de América. Michael Dash escribe:

From the benevolent, intellectual excursions of Rousseau, through the idea of nature as private property, by the end of the nineteenth century nature began to be construed increasingly in demonic terms. The natural was viewed with a frisson of pleasure (32-33).¹³

En Cuba, esta atracción por lo animal en el cuerpo de la mujer no es exclusiva del arte de Enríquez. En narraciones antiesclavistas del siglo XIX la mulata era detallada como un animal exótico al servicio de su amo.¹⁴ Análogamente, en más de una ocasión Carlos Enríquez repite en sus óleos la imagen animal de la mujer-tierra, ahora una criolla seductora cuya fisonomía reúne rasgos negros e indígenas y, cuyo propósito es el de proporcionar cierto placer a los concurrentes mientras que ella ignora que es observada.¹⁵ Lo que pasa fuera del marco en “El Trópico” es tan o quizás más importante que la imagen que se presenta. Para un público masculino esta mujer, quien se ofrece abierta y mansamente, es a la vez algo prohibido que rechaza todo tipo de contacto.¹⁶

Una segunda disyuntiva de la femineización de la geografía, se plantea a través del rechazo implícito del artista por el estado presente de la nación.¹⁷ Carlos Enríquez y Lino Novás Calvo expresan una fantasía erótica de raptó y posesión donde el objeto deseado es castigado por su estado de no-virgen. El lienzo “El raptó de las mulatas” de Enríquez, muestra a dos mujeres criollas en el momento de ser violadas por hombres de facciones finas con la acostumbrada vestimenta blanca y el sombrero de paja del campesino. Son mambises, hombres del siglo anterior que tomaron armas contra las fuerzas colonizadoras, héroes en la cultura cubana por el papel que jugaron en la liberación de la patria.¹⁸ Por el raptó de las mujeres, los fusiles y la posición violenta de los hombres se insinúa, así, el pensamiento negativo de una unión armoniosa del hombre cubano con el paisaje feminizado. En “El raptó de las mulatas” la

transparencia de las figuras femeninas hace que éstas formen parte de su entorno y representen la naturaleza donde se encuentran, un palmar. A pesar del título, las caras semi-sonrientes de las mulatas apuntan al placer que ellas mismas extraen de esta experiencia. Los personajes masculinos al disimular sus caras, producen un sentido de complicidad con el observador ideal que presencia la escena. La figura masculina en la parte derecha del cuadro recuerda a un centauro cuyo torso es un hombre y las extremidades bajas las de un cuadrúpedo. Este personaje está en el proceso de levantar del suelo a la mujer desnuda para llevarla consigo. Ella es la mujer tierra y el premio otorgado al mambí por su sacrificio: ha luchado por la libertad y como resultado ha conquistado a su nación. ¿Pero la quiere? En el lado opuesto, otro mambí se ciñe a otra mulata, ésta vestida de rojo o cubierta de sangre. Su torso es el más transparente indicando que algo está ausente en esta posesión (o entrega), su alma quizás. Y el fusil, cuya línea es continuada por el listón de balas, desaparece en el rojo sanguíneo que cubre a la mujer desde la cintura. Esta figura masculina, la más violenta, viene al frente del cuadro por la carrera frenética del caballo. El corcel, extensión fálica del hombre, es el desesperado trote simbólico de una patria sin dirección o dirigente.

Por último, el número de los elementos en esta pintura es significativo. Las mulatas parecen ser una sola mujer en la similitud de sus facciones y en la misma complacencia de las expresiones. El caballo también alude a una sola bestia en la falta de una de las cabezas. ¿Por qué, entonces, dos hombres y no uno? Los separan las facciones: uno tiene bigotes, el otro no; la nariz de aquel es fina mientras que la de éste es ancha. ¿Es acaso esto una evidencia del antiguo rito masculino de compartir el premio con compañeros de batalla o de juego? ¿O quizás sea uno el testigo de la conquista del otro? Peor aún, en mi opinión la imagen puede significar que la

reconquista de la patria, una mujer-geografía prostituida (ella no hace nada contra el agente masculino), es un castigo a la tierra donde la violación por el mambí habla de la violencia y el desprecio que hacia su isla siente el artista cubano. Del mismo modo, la gran aceptación de “El rapto de las mulatas” por el público coetáneo de Enríquez es una ventana a la imagen que el pueblo tiene de su nueva república. Un gran número de exposiciones de arte en este momento son promovidos por el Grupo Minorista y, como habría de esperarse, el público primero las rechaza. La crítica Yolanda Wood sostiene que “[l]a nueva pintura de la vanguardia se abrió camino en un ambiente de polémicas [...] de rechazo oficial, de falta de mercado y de agudización de la crisis política nacional” (41).¹⁹ Los artistas se sienten comprometidos a presentar la realidad de una isla que ha pasado de un estado colonial a otro no menos denigrante. Contradictoriamente, el rechazo a los crudos temas de estos pintores trae también cierta aceptación. Juan A. Martínez explica que:

[d]uring his lifetime, Enríquez’s art received a good measure of national recognition and some international exposure. He participated in numerous solo and group exhibitions in Havana attracting positive critical attention and at times controversy. He won purchase awards at the First, Second, and Third National Salons (1935, 1938, and 1946) for *El rey de los campos de Cuba* (1934), *Rapto de las mulatas* (1938), and *La arlequina* (n.d.) respectively (154).

La mayor parte del pueblo, sin embargo, no acepta el nuevo estilo y los dramáticos temas de estos vanguardistas. No obstante este obstáculo, “el proceso de renovación artística”, escribe Wood, “se enraizó en un espíritu de transformación social; en la pintura, la liberación de las ataduras académicas, la depuración de los convencionalismos formales y el encuentro con el arte moderno se unieron a urgencias patrias y a inquietudes nacionalistas” (41).

Y es precisamente que, a pesar del móvil revolucionario de estas pinturas, la naturaleza exótica continúa apareciendo en los óleos de estos artistas determinados a presentar otras propuestas a un posible discurso de la nación. Michael Dash recoge esto cuando explica que para los artistas americanos el Nuevo Mundo continúa siendo “overwhelmingly the realm of the natural” (28). Y añade que:

since the realm of nature within which the New World is inscribed is itself the product of representation, constituted in terms of Old World narrative, the natural will become a significant and problematic terrain within which a counterdiscursive practice will be situated.[...] It may do so because these tropes are attempts to go back to a beginning before representation, to a world of nature —of objects freed from rhetoric and metaphor— or, [...] to an unstable medium beyond the fixing power of any totalizing discourse (29).

Además de problemática, la geografía como elemento “contradiscursivo” en la obra plástica de Enríquez es siempre violenta. Un tercer ejemplo es “Paisaje con caballos salvajes” (1941). Este cuadro puede verse como una representación agresiva de una vulva gigantesca acomodada horizontalmente sobre el lienzo. Las palmas, evocativas del pubis femenino, son acosadas por el mal tiempo que se refleja en el cielo aciclonado y donde los animales, pequeños e insignificantes, parecen que van a ser tragados por el río que brota del paisaje feminizado. Una vez más, los caballos, ahora seis y de proporción inversa al cuadro anterior, no tienen hombres que los guíen. Tampoco hay mujeres que apropiar sino un cabalgar desprevenido sobre una de ellas. Este lienzo, muestra los brochazos de la escuela expresionista que interesa a Enríquez en esta época²⁰: brochazos violentos que conspiran con la presente interpretación sobre el futuro de la patria. La rapidez de la brocha y la yuxtaposición de colores primarios tan cerca uno de otro añaden a la representación agresiva de la geografía.

Su mujer-geografía es un cuerpo descuartizado. De ella solo queda una vulva que no reproduce sino que amonesta. No existen tampoco facciones que la personifiquen o que la sitúen en el esquema sociocultural de la isla como había hecho en las pinturas anteriores. Todo aquí parece hablar de la inutilidad de cualquier protagonismo heroico ya que la tierra terminará ahogando a los únicos intérpretes de esta historia. Otra interpretación de la misma imagen deja ver a dos labios gruesos de raíz afrocubana que están sellados, o cosidos, por los troncos de palmas delgadas que zigzaguean la apertura horizontal de la enorme boca ²¹. En ambas interpretaciones se trata de un miembro mudo separado de su cuerpo y colocado horizontalmente sobre el lienzo-plato como ofrenda al espectador.

Espejo de las preocupaciones sociales presentadas por Carlos Enriquez en sus pinturas son los cuentos de otro minorista. Lino Novás Calvo recicla discursos de la geografía animada y femenina de los textos colombinos y proyecta una “revelación de formas” (como sucede con Alejo Carpentier). Empero, al igual que Enriquez, el cuentista no presenta una visión paradisiaca de las “formas” geográficas. El lenguaje novascalviano proyecta una imagen petrificada y de muerte. Años antes de salir a la luz el cuadro “Paisaje con caballos salvajes”, Novás Calvo presenta una imagen parecida en su cuento “En el cayo”. Por primera vez aparece la isla como un pubis agresivo seccionado del resto de su cuerpo. “El cayo estaba ante nosotros como una boya peluda. Sólo se veían palmas. Lo demás era un bloque de manigua, donde se habían perdido los exploradores, hasta la tarde” (152). Paralelo a la geografía de Enriquez, la isla de Novás Calvo amenaza con devorar a sus minúsculos habitantes. En ambos contextos la fragmentación de la geografía es un acto violento donde esta termina consumiéndolo a sus habitantes. En este instante el plato de ofrenda será un mar “pudriéndose” bajo los personajes novascalvianos; que “parecía un camposanto en la noche” (149).

La animación de la geografía como ente femenino es primordial en su cuentística ya que la tierra es descrita como un cuerpo femenino maltratado: primero se ofrece a sus raptos — “[e]ra como si empataran los hombres con sus raíces en la tierra húmeda, o como si la tierra nos abriera sus muslos” (166)—, para después tomar venganza de aquellos que la intentan conquistar y violar. Los cuentos novascalvianos tienen que ver con un viaje a los cayos cercanos a la isla de Cuba, ambos con intención de minar la tierra, ya sea el carbón en “En el cayo” o la sal y el pescado en “Aquella noche salieron los Muertos”. Al llegar al nuevo suelo, los personajes, tanto los jefes como los trabajadores, se convierten en prisioneros del cayo.

Al principio de “En el cayo”, los hombres que desembarcan esclavizan la tierra en el proceso de arrancarle de su interior, “el humor caliente”, la vida del cayo. Y es precisamente esta lucha entre hombre y tierra, la que como una espiral vuelve sobre el proyecto anterior, Europa y América. Dice el narrador: “¡Tierra! Y parecía que fuéramos a descubrir un mundo!” (151). Análogo a las descripciones hechas por los conquistadores, el espacio contemporáneo es imaginado como un ente virginal y misterioso. “- Nadie ha puesto un pie en él [...] Hay que ver donde están las cuevas y si los árboles están seguros.” (146). Revisitar este enfrentamiento dará rienda suelta a la imaginación artística dentro de otro momento represivo neocolonial. La conquista del espacio es una intriga y un reto para los contemporáneos de Lino Novás Calvo. El ensayo titulado “La Gran Sabana: Mundo del Génesis”²² de Alejo Carpentier, repite también la ideología colonialista:

Todo paisaje de la tierra está hecho a medida de hombre, puesto que el hombre habrá de servir siempre de módulo en todo lo que concierne a la Tierra. Lo que debe saberse es para qué hombres está hecho el paisaje —para qué ojos, para qué sueños, para qué empeños (61).

El sustantivo “hombre” se aplica para designar al escritor, a quien se le atribuye un poder extrahumano comparable al que se (auto)atribuía el colonizador del siglo XV: el derecho de posesión geográfica en una colonización escritural que reitera al paisaje geográfico como femenino, facilitando así una toma de posesión por el escritor-colonizador.

Por otro lado el término pornotopia, según lo define Douglas Porteous, resulta apropiado para explicar la relación de los personajes novascalvianos con su entorno, descrito como madre y amante. Según el crítico, la feminización de la tierra es tan “natural” en las culturas de raíces en la antigüedad grecorromana que esta metáfora apenas es considerada como paradójica. Los clásicos daban a la tierra formas de mujer por su capacidad de reproducir y aun cuando la mujer era yerma se le igualaba a la tierra árida. En estas culturas “body is regarded as landscape, that the body in question, in male-dominant cultures, is very often the female body, and that the culmination of ‘body as landscape’ is pornotopia (69-70)²³”. Para vencer el temor a lo desconocido, los agentes masculinos se consideraban sujetos actuantes en un mundo que les pertenecía. Ellos eran los encargados de implantar orden y de dar nombre a las cosas para mejor entender y colonizar “[t]he earth as a whole ... the human body” (Porteous 77). En el cuento “En el cayo”, la relación con la geografía es una relación de pornotopia: una atracción sexual del colonizador por el territorio desconocido²⁴. “La tierra cercana y virgen les daba una piel nueva”(1942:151) y “el beso caliente de la tierra” (148), son ejemplos novascalvianos de la fantasía erótica masculina que refleja la imagen paradisíaca descrita desde los clásicos grecorromanos hasta los conquistadores. Movidos por una ideología de superioridad, la adquisición y subversión de la tierra es también el propósito de los personajes masculinos “En el cayo”:

Había árboles hembras para enroscarse a ellas como culebras, y la manigua estaba llena de las formas que se dan a la imaginación. El fuego nos la desleía y la tierra húmeda nos traía curvas caminando y labios resbalosos por la carne adentro. La tierra se nos daba como un cuerpo caliente, con olor a senos, y el recuerdo se volvía formas calladas, a las que envolvía los nervios (157).

Es una tierra amazónica llena de promesas, que erotiza a los personajes masculinos con sus formas lascivas. La geografía isleña ocasiona el encuentro orgiástico —“se [les] daba”— y pide ser ultrajada por los hombres; el calor del trópico así lo exige: “sólo la imaginación hierve allí y recoge el humor caliente de la tierra que sube por las venas. El fuego mismo vive en silencio y su llamarada parece un monumento eterno e igual” (156). El calor que emana del cuerpo geográfico borra la realidad con un espejismo comparable al sol del mediodía en el Caribe. Sólo que en este caso sucede “siempre en la noche, como un infierno” (156), donde el calor penetra en los personajes y los incita al acto sexual. “Yo creo que el calor de noche en un cayo hace de nuestra cabeza una bola líquida y caliente, donde las cosas se deshacen, o se hacen ritmo negro, de la manigua negra. Por eso había allí cinturas en el amor que se pasaban a nuestro fondo [...] todo salía allí de la tierra” (157).

Esta relación entre lo masculino y lo femenino, que en los cuentos del escritor cubano se relega a la posición “hombres versus tierra”, ha sido analizada por la crítica Joan Cocks, quien considera que el imaginario masculino tiene mucho que ver con lo visible. El hombre, según Cocks, “sees his vision of desire confirmed wherever he looks”²⁵. En otras palabras, la codificación femenina del entorno es parte de una fantasía masculina ligada al erotismo. Cocks continúa:

This is the story conforming to hegemonic prescriptions, and it has been recited to us through dominant cultural forms again and again. It is preserved inside the concepts of virgin, mistress, slut and whore; animated in movies of romance and marriage, and sex and violence; made palpable in the plastic arts; brushed onto canvas and then reinterpreted in the printed page (150).

Según su análisis sobre la relación heterosexual determinada por la cultura falocentrista —análoga al tratamiento de los hombres y la tierra en los textos de Lino Novás Calvo y los cuadros de Carlos Enriquez—, Cocks explica “[h]e penetrates the body, he subjects to his force; at the moment of the climax, he sees himself as having the body, taking it, conquering it, possessing it, and using it” (151). En los cuentos del escritor cubano, el penetrador masculino se autodenomina representante de una fuerza superior que le permite y lo impulsa a la adquisición y utilización del paisaje geográfico.²⁶ Los hombres de “En el cayo” hieren a la manigua desprevenida y virgen que “no los había oído llegar” cuando “le abr[en] una tonsura” para “acampar la primera noche” (153). Y es precisamente como resultado de esta dicotomía masculino/femenino, hombre/tierra, que la tierra, descrita como una “hembra” seductora incita a los hombres con imágenes eróticas:

Era un gruñido de hembra echada en la tierra caliente, junto a una palmera, de la noche. Los ojos de la imaginación comenzaron a verla, y luego se llenaron de ritmos. De la tierra nacían curvas, y todos nosotros éramos seres de la tierra, parte de ella. Lo demás se borraba (165).

El cayo recién conquistado, portador de “curvas”, enloquece a sus habitantes quienes ven en él a una figura femenina animal “echada en la tierra”. Ella solo puede vocalizar su angustia por medio de “gruñidos”. Portadora de promesas para prófugos, ésta es ahora

la tierra ominosa de la conquista: promisorio de fantasías eróticas es el monstruo llamado América. El discurso telúrico novascalviano no censura la codificación eurocéntrica de la geografía enmudecida cuando los mineros, motivados por el poder del dólar, raptan a la tierra femenina.

Sin embargo, la relación novascalviana del entorno feminizado con los personajes masculinos no es de entrega total, como el cuadro “El rapto de las mulatas” de Enríquez puede indicar. La naturaleza “En el cayo”, también imaginada como un elemento rebelde, desata una tormenta cuando los hombres, en el punto culminante de su erotismo, ocupan un lugar vulnerable “[a]hora no era sino un frotar sabroso que se extendía por el cuerpo y nadie pensaba que podía ser otra cosa” (166). Esta “danza amorosa” (166) masculina, despierta en la tierra, personaje pasivo hasta entonces, la venganza. Contrario al papel autorial que Edouard Glissant propone para la tierra: “The storytellers cry [...] is grounded in the depth of the land, therein lies his power” (237), la selva novascalviana “ahora un infierno, al cual se echarían desnudas aquellas almas en pena” (168), es movilizadora por esa ideología falocéntrica que codifica a lo femenino como salvaje y violento.

Una vez más, los cuentos de Novás Calvo presentan el encuentro de los personajes masculinos con la geografía como un medio para analizar hechos históricos y el presente seudocolonial de la isla. Los habitantes “En el cayo” son víctimas de un sistema explotador e incapaces de encontrar una salida. En “Aquella noche salieron los muertos”, los mineros roban y despojan a la tierra de sus entrañas en una atmósfera alucinante:

La isla era una tortuga empollando en el mar y en el centro tenía una joroba. En lo alto de ella le salieron dos tetas negras: los montones de carbón que los hombres iban sacando de debajo

de la tierra, a los cuantos días de enterrarlo, humeante, cálido aún, no sé si de la tierra o el fuego [...] Amiana había comprado una gabarra en alguna parte y acarrea en ella la carne de aquellas tetas al este de Cuba, Jaraguá o Guantánamo tal vez, donde estaban los cruceros yanquis (51).²⁷

El saqueo que los personajes hacen de la tierra refleja la situación presente de la isla de Cuba. Forzada al monocultivo de la azúcar y el tabaco para el mercado estadounidense, esta es robada de todos sus minerales y de otras posibilidades de cultivo.

Dentro de su simbolismo la tierra es siempre descrita como un horno vivo de un calor abrasador. En “Aquella noche salieron los muertos”, por ejemplo, el calor brota de la tierra y se confunde con un olor indescifrable de desperdicio, sangre, mar y tierra que se fermentan en un cocido de podredumbre y muerte:

La tierra apeataba allí, humeaba peste, ahogaba. Los desperdicios los sacaban los hombres al mar, de aquel lado, o a las cuevas de los cocodrilos. Todos los tiburones de entorno a la isla se apiñaban de aquel lado y todos los cocodrilos anidaban en aquellas cuevas de fango, donde pudrían (su modo de cocinar), los desperdicios (1942:52).

La tierra en “Aquella noche salieron los muertos” es un cuerpo agonizante saqueado por los carboneros y ultrajado por los jefes que castigaban a los insurrectos “haciéndoles comer tierra” (54). Tanto en “Aquella noche salieron los muertos” como “En el cayo”, la represalia de la tierra, (“[l]a manigua pudría algo, callaba como si pudriera algo, no era nada de este mundo” (74), no tiene voz y cuando se manifiesta lo hace transformada por la cólera, donde culpables e inocentes son castigados.

Seguidamente los agentes masculinos yerman a la tierra. “En el cayo”,

[e]l corte había ido comiendo manigua, y ahora había un gran campo raso, y los montes de carbón parecían grupas negras [...] Había que comenzar por el lado opuesto, y aquello era empezar otra obra. Había que entrarle a una nueva selva y vencerla hacia abajo. Nadie sabía lo que había en el fondo, y los hombres echaron para atrás (161).

Como consecuencia del ultraje de la tierra, la selva toma represalias sobre los hombres —sean estos libres o esclavos— que han saqueado sus tierras: “El cayo nos comerá a todos” (166). La tierra, enmudecida hasta ahora, usa la música del bongó para expresar su padecimiento: “Los bongoes traspasaron su voz al tantan y éste recogió el dolor de la manigua. (Pero el cielo se puso a hablar). La flecha del viento que cruzara desvió el sentido y le dio otro semejante”(168). La manigua ya no habla de amor a la fantasía de los trabajadores/esclavos sino que anuncia la tormenta a los negros que ya no pueden hacer nada para evitar ser destruidos. “Las palmas gruñían como almas invisibles y la manigua entera repetía ahora la tormenta de los tambores. (Los negros habían danzado su muerte en aquella tormenta)”. En los cuentos de Novás Calvo la tierra feminizada es un personaje activo. Al cobrar venganza sobre los hombres que la maltratan también ella es destruida por su propia violencia. Dentro de “En el cayo” el ciclón arrasa con todo: los hombres y el cayo. “Entonces vino el mar con su melena blanca a barrer: árboles y hombres. Estábamos cerca del cayo, pero ya no había tal monte sobre el agua” (171). Moco es el personaje que lleva a cabo la venganza en “Aquella noche salieron los muertos” embrujando a todos en la isla, y a sí mismo, con la música hipnotizadora de su violín. Los habitantes huyen cuando la dinamita desentierra a los esclavos muertos.

Diez años de esclavos muertos. Los vivos los sentíamos morir; vivir muertos. Luego los vimos subir. El mismo estampido no lo oímos. Nuestros ojos se habían fundido en nuestros oídos y

todos los sentidos esperaban la salida de los diez años de muertos. Nadie lo sabía; lo sentía ¡Y el espanto! (75).

Todos los sobrevivientes huyen y la isla queda habitada por cadáveres. No existe entonces la posibilidad de forjar una nación. La geografía novascalviana llega a su culminación en el momento en que el cuerpo femenino se revela fantasmagórico e intangible²⁸. Dentro de “Aquella noche salieron los muertos” la presencia de lo femenino como fantasma se evidencia en la descripción de la tierra como una aparecida. “La isla no era nada vivo en sí. Una aparecida, como un muerto aparecido”. Después de todo, la ultrajada, víctima y victimizadora, quien “veía las cosas con ojos diferentes” solo existe en la imaginación. “Uno sentía que por debajo de ella aleteaba algo que no aleteaba, que no tenía una vida muerta” (48). En otras palabras, el cayo femenino existe solamente en la imaginación de su creador, “la isla era una roncha pasmada del mar. La isla y la luna eran dos aparecidas; la isla tan muda como la luna, tan irreal” (48). Esta interpretación del entorno muestra una visión tétrica de la mujer-tierra.

En las obras de Carlos Enriquez y de Lino Novás Calvo, la geografía es un cuerpo violado. Ambos presentan preocupaciones sociopolíticas de la primera mitad del siglo XX en Cuba sobre un cuerpo geográfico femenino que trae todo un bagaje de deseo y adquisición colonialista. La nación es presentada como un ente despreciable que parece pedir un trato violento de los agentes masculinos, como si haber “pertenecido” a las fuerzas colonizadoras que han actuado sobre Cuba fuese culpa de ella. El trópico (re)aparece exteriorizado en “Paisaje con caballos salvajes”, donde la tierra-mujer se manifiesta fragmentada y muda. Dicha geografía erotizada y de un cielo violento, presenta una amenaza a los minúsculos caballos —únicos protagonistas— que cabalgan sobre ésta. De la misma manera, “El rapto de las mulatas” erotiza a la tierra-mujer al vestir a

medias, o desvestir, el cuerpo. Aquí, las mujeres son agentes pasivos frente al abuso de los campesinos mambises. En vez de ver en las mujeres a aliadas para reconstruir la nación, los personajes masculinos cometen el mismo crimen de rapto y saqueo de las fuerzas colonizadoras que han actuado sobre Cuba. Asimismo, la obra de Lino Novás Calvo puede verse como una pantalla que desmitifica a la vez que proyecta una ideología eurocéntrica al describir a la geografía como un cuerpo conquistable, dócil y a la vez impredecible, intangible y salvaje. En estos cuentos, los cayos de Cuba son descritos como animales gigantescos y solitarios que flotan en un mar de muerte. En “Aquella noche salieron los muertos” el cayo es una tortuga deformada de cuya joroba le salen dos senos negros que son descarnados por los hombres que las minan. En “Aquella noche ...” y “En el cayo” se percibe esta ideología colonialista de proyección, adquisición y administración sobre territorios distantes y ajenos. Al igual que “El Trópico” de Enríquez, el entorno novascalviano es presentado como un cuerpo femenino seductor. Sin embargo, es también un ente caníbal que consume en el fuego que los extermina a los dos; “En el cayo” la sensualidad de la naturaleza incita a los hombres a “enroscarse [a sus árboles] como culebras” (142:157); por último en “Aquella noche salieron los muertos”, se establece, desde un principio, que la culpa del comportamiento salvaje de los personajes masculinos le pertenece a la tierra, “[l]o mejor sería matar el cayo. El cayo era el que daba aquellos hombres, que parecían paridos por Amiana” (62).

Notas

- ¹ Este cuento aparece por primera vez en *Revista de Occidente* en mayo de 1932. Luego, bajo el mismo título en la colección *La luna nona y otros cuentos* en 1942. En 1946 aparece bajo otro título, “El otro cayo” en *Cayo Canas (cuentos cubanos)* y con cambios. En este trabajo las citas y el análisis pertenecen a la edición de 1942.

- ² Ver el catálogo *Carlos Enríquez: Serie Cuban Painters/Serie Pintores Cubanos 3*. Miami, Florida: Museo Cubano de Arte y Cultura, 1986.
- ³ Esta pintura se reproduce con el permiso de la University Press of Florida.
- ⁴ Casanovas, Martín. Prólogo y selección. *Revista de Avance*. La Habana: Edición Orbita, segunda edición, 1972.
- ⁵ Cairo, Ana. *El Grupo Minorista y su tiempo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1979.
- ⁶ El Grupo publica en “1927”: *Revista de Avance*, el documento conocido como “La Afirmación Minorista” donde la renovación política y la artística deben coexistir para mejoramiento del pueblo:
Colectiva o individualmente, sus verdaderos componentes han laborado y laboran:
Por la revisión de los valores falsos y gastados.
Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.
Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teorías y prácticas, artísticas y científicas.
Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.
Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.
Contra las dictaduras políticas universales, en el mundo, en la América, en Cuba.
Contra los desafueros de la pseudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno.
En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero de Cuba.
Por la cordialidad y la unión latinoamericana.
La Habana, mayo 7 de 1927 (Cairo, 68).
- ⁷ Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo*. México: Siglo XXI, 1981.
- ⁸ Varela, Consuelo. (Editora) *Cristóbal Colón: Los cuatro viajes. Testamento*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- ⁹ Bari de López, Camila. *Unidad e identidad de Hispanoamérica en su literatura: La relación hombre/tierra*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1989.
- ¹⁰ Para más información sobre el pesimismo que acosa a los cubanos en todos las esferas sociales y culturales de la primera mitad de siglo XX, ver el capítulo “Cuba and *lo cubano*, or the Story of Desire and Disenchantment” de Damián J. Fernández en el texto *Cuba the Elusive Nation*.

- ¹¹ Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse*. Charlottesville/London: University of Virginia, 1989.
- ¹² Nóvas Calvo, Lino. *Cayo Canas*. Buenos Aires/ México: Colección Austral, 1946.
- ¹³ Dash, J. Michael. *The Other America: Caribbean Literature in a New World Context*. Charlottenville/London: University Press of Virginia, 1989.
- ¹⁴ Un relato que trata del mismo tema antiesclavista es publicado en 1875 y se titula *El negro Francisco* por Antonio Zambrana. En esta novela la mulata seductora es descrita como si fuese un animal exótico:
Es de sorprendente hermosura. Envuelta con exquisita elegancia en una larga y ancha bata y cubierto el cuello con un pañuelito de gasa, el fresco aire de la mañana parece estremecerla, y echada, más bien que sentada a los pies de doña Josefa, en un pequeño sitial, tiene cierta actitud nerviosa, que un pintor hubiera querido copiar y que un gato imitaría (12).
- ¹⁵ En su estudio titulado “Exoticism and the Politics of Difference in Late Nineteenth-Century Spanish Periodicals” Lou Charnon-Deutsch explica que el pintor español masculino del pasado siglo, acts as an intermediary between his pleasure (sometimes verbalized in inscriptions) and the pleasure he subsequently arouses in the reader/viewer. As such he is at the same time a voyeur and a procurer of men’s pleasure, as are all artists of erotica (252).
- ¹⁶ Esta observación la debo a las productivas reuniones con Lou Charnon-Deutsch.
- ¹⁷ La violencia bajo la presidencia de Gerardo Machado ha sido comparada con las guerras de independencia (Thomas, 581). Durante el Machadato la corrupción en la política llegó a un estado alarmante. Las matanzas estaban a la orden del día, eliminando a todo oposición sea esta del sector político, periodístico, artístico o universitario. En 1933, con la salida de Machado del país, Estados Unidos interviene e implanta un gobernante sin el apoyo del pueblo. En septiembre de ese mismo año Grau San Martín es nombrado presidente. Pero en enero de 1934 Fulgencio Batista toma el poder con un golpe de Estado. Su legado como presidente de la república (1934-1944 —directa a través de presidentes “títeres”— dejó un estrecho contacto con Estado Unidos. En esos momentos el gobierno estadounidense llegó a dinamitar la economía y gran parte de la política cubana. Tanto Machado como Batista estaban más interesados en enriquecerse que en implementar beneficios sustanciales para el país. Thomas, Hugh. *Cuba: The Pursuit of Freedom* New York: Harper & Row, Publishers, 1977, Páginas 569-736.
- ¹⁸ Uno de los que contribuyeron a la idea de los mambises como héroes fue Jorge Mañach en *Martí el apóstol*, figura clave del Grupo Minorista. A

través de estas páginas los “padres de la patria”, Antonio Maceo, Carlos Manuel de Céspedes, son descritos como mambises.

¹⁹ Wood, Yolanda. *De la plástica cubana y caribeña*. La Habana: Cuba, 1996.

²⁰ Juan Martínez. *Cuban Art and National Identity*. Páginas 153-154.

²¹ Una vez más, en su aguda crítica sobre el arte plástico, Lou Charnon-Deutsch ve esta imagen como una “vagina dentada”.

²² Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo*. México: Siglo XXI, 1981.

²³ Porteus, Douglas. *Landscapes of the Mind*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.

²⁴ Asimismo, la mujer en la narrativa novascalviana se presenta también como parte de la naturaleza. En “La luna de los ñañigos” (1932), Garrinda es una gallega que vive en un vecindario pobre de negros y mulatos, el solar, y quiere ser aceptada por ellos. Poco a poco, en el habla y la forma de caminar, la mujer va transformándose en una mujer de la raza negra. Dicha transformación se cumple sobre una mujer-tierra:

Todas las músicas y el espíritu de los negros comenzaban a nacer en Garrida. Eran como simientes que ella había estado queriendo plantar en sí, en la tierra árida de sí. Algo pasó en su cabeza que ablandó la roca de donde manaba el agua para el riego de aquella tierra. De pronto las semillas comenzaron a nacer y ya no era sino negra por dentro (101-102).

²⁵ Cocks, Joan. “Power, Desire, and the meaning of the Body” *The Oppositional Imagination: Femenism, Critique and Political Theory*. London/New York: Routledge, 1989.

²⁶ Arquetipo de la sociedad machista cubana “En el cayo” no puede haber una relación homosexual entre el agente conquistador y el entorno erotizado. Cuando el personaje Dorindo se acerca al joven narrador recibe la violenta censura de sus compañeros. Leamos: “[Dorindo] se había echado entre mis piernas como un perro, y erguía el busto desnudo. Los demás se habían acostado y el guardia estaba lejos. Dorindo miró en derredor y entonces se dejó resbalar más hacia mi centro, y me ofreció una boca negra y sin dientes” (163). Sin embargo, es evidente que el joven narrador disfruta de este encuentro al no rechazar a Dorindo quien luego continua diciendo “-Yo te he visto encarnado en un árbol macho —dijo Dorindo—; yo he visto eso y otras cosas en la manigua y me volveré loco; el cayo me volverá loco y sólo tú puedes salvarme —dijo él.” (163). Consecuentemente, el deseo hacia el otro geográfico en una sociedad machista sólo permite una mirada he-terosexual aunque el vínculo que se forme sea de matices homoeróticos.

- ²⁷ Esta imagen de desarraigo se encuentra también en el cuadro de Carlos Enriquez titulado “Horno de carbón” (1937). En este óleo dos figuras masculinas están en el proceso de minar un paisaje feminizado por el torso voluptuoso de sus montañas. Estas formas, sin embargo, parecen ser tan enfermizas como los hombres.
- ²⁸ Un temprano ejemplo de esta ideología en la literatura cubana se observa en novelas antiesclavistas del siglo XIX. En estos textos las figuras femeninas sufren una transformación que las lleva de animal exótico y salvaje a espectro. Ver, por ejemplo, la descripción de Camila en la novela *El negro Francisco* de Antonio Zambrana.