

Hogar entre semblanzas: La poesía de Ricardo Pau-Llosa

Gustavo Pérez Firmat
Columbia University
EEUU
gpf@columbia.edu

Resumen: Lo que une la diversa temática de la poesía de Ricardo Pau-Llosa (1954) es la noción de vinculación en sí misma. Como otros poetas piensan en cadencias o imágenes, Pau-Llosa piensa en vínculos, en continuidades. Su don de vinculación se expresa en poemas que sorprenden por la forma en que descubren afinidades entre lo aparentemente dispar. Estos actos de vinculación se dan en tropos como la metáfora y la metonimia, por supuesto, pero también se dan entre palabra y palabra, entre el presente y el pasado, entre aquí y allá, o -lo más importante- entre el exilio y el retorno. En los dos volúmenes centrados en Cuba -Cuba (1993) y Vereda tropical (1999)- Pau-Llosa emprende un viaje de recuperación basado en los vínculos que hicieron posible "una vida en deuda con la imaginación".

Palabras clave: semejanza; metáfora; Cuba; exilio; imaginatio.

Home Amid Resemblances: The Poetry of Ricardo Pau-Llosa

Abstract: What binds together the diverse subject matter of the poetry of Ricardo Pau-Llosa (1954) is the notion of binding itself. As other poets think in cadences or images, Pau-Llosa thinks in linkages, in continuities. His gift for linking expresses itself in poems startling for the way in which they discover affinities among the seemingly disparate. These acts of binding occur in tropes such as metaphor and metonymy, of course, but they also occur between word and word, between present and past, here and there, or - most importantly - between exile and return. Most pointedly in the two volumes focused on Cuba - Cuba (1993) and Vereda tropical (1999) - Pau-Llosa undertakes a voyage of recovery based on linkages made possible by "a life in debt to the imagination."

Keywords: likeness; metaphor; Cuba; exile; imaginatio.

Fecha de recepción: 5/ 11/ 2020

Fecha de aceptación: 30/ 11/ 2020

*Un hombre para cualquier ataque,
habanero salado sólo de nombre.
No había terminado el primer grado cuando las máquinas
de asedio gimieron en la puerta trasera.
Desde entonces me he encontrado en postales.*
-Ricardo Pau-Llosa

Este autodenominado "hombre para cualquier ataque", Ricardo Pau-Llosa, es un poeta de muchos y variados estados de ánimo e intensidades. Estructuralmente su poesía recorre toda la gama de géneros formales -sonetos y villanelas-, hasta el verso libre; temáticamente se ocupa a menudo de los temas de la literatura del exilio -ausencia, dislocación, extrañamiento- pero también lo atraen los mitos, las obras de arte, los objetos cotidianos como un cartel, un borrador, un trozo de papel arrugado, o la luna. Lo que da coherencia y une la materia diversa de su trabajo es la noción de vinculación en sí misma. Como otros poetas que piensan en cadencias o imágenes, Pau-Llosa piensa en vínculos, en continuidades. Su don de vinculación se expresa en poemas sorprendentes por la forma en que descubren afinidades entre lo aparentemente dispar. Estos actos de unión se producen a través de tropos como la metáfora y metonimia, por supuesto, pero también se producen entre palabra y palabra, entre presente y pasado, o entre el aquí y el allá. De forma subyacente y como disparador se encuentra la conexión entre el poeta y su entorno, o, como diría Pau-Llosa recurriendo a la terminología husserliana a la que es aficionado, la continuidad de la mente y el objeto en la conciencia (Milián 146).

Nacido en La Habana en 1954, a la edad de seis años Pau-Llosa dejó Cuba para mudarse a los Estados Unidos con su familia. Después de pasar algunos años en Chicago y Tampa, su familia se estableció en Miami en 1968, donde ha vivido desde entonces. Pau-Llosa publicó su primer libro de poemas, *Veinticinco poemas* (1973), cuando todavía era un adolescente. Desde entonces ha publicado otros siete volúmenes de poesía: *Sorting Metaphors* (1983), *Bread de lo imaginado* (1992), *Cuba* (1993), *Vereda Tropical [VT]* (1999), *The Mastery Impulse [MI]* (2003), *Parable Hunter [PH]* (2009), y *Man* (2014). Distinguido crítico, curador y coleccionista de arte moderno latinoamericano, Pau-Llosa ha escrito también muchos catálogos, incluyendo el de la seminal exposición artística del exilio cubano, *Outside Cuba / Fuera de Cuba* (1988), así como ensayos sobre distintos artistas latinoamericanos contemporáneos. Fomentado por su conocimiento de los artistas cubanos del exilio en la década de 1970, su interés en las artes visuales ha sido una perdurable inspiración para sus poemas, así como una fuente de conocimiento sobre las formas de representación del mundo circundante. Tal como lo expone en *Parallel Currents*, donde se muestra parte de su colección personal, "el impacto de todo este arte en mi vida... no es difícil de evaluar, dado que como poeta he sacado

innumerables lecciones sobre las formas de pensar y ver a través del arte con el que convivo".

El poema inicial de *The Mastery Impulse* (2003), "Like", que comparte el título con la primera sección del libro, ofrece un primer ejemplo del notable talento de Pau-Llosa para revelar la semejanza de lo desemejante. El poema explica la incapacidad del sujeto poético para superar una aventura amorosa fallida a través de una sucesión de imágenes de apego y desapego.

It is easy to find
the links between the difficulties
of the heart and the hands'
embarrassments.
Scotch tape, for instance—
refusing to petal off the tips
into the willing pail—
resembles the inopportune bite
of passion, the lingering
recollection of your hands
knowing her the way
wind knows the globe,
pushing surf, frond,
sand and sail
into all that dancing,
all that fury, holding
up the balloon and the kite,
the hawk's bloody wing
and the feather blown
off the palm. (MI 11)

El poema comienza afirmando un vínculo entre el corazón y las manos, el apego emotivo y su expresión física en el contacto. La renuencia del corazón a desprenderse es comparada entonces con la pegajosidad de una cinta adhesiva. En tanto la cinta tiene puntas, al igual que los dedos, la imagen evoca en el sujeto poético el recuerdo de sus manos acariciando a su amada. La comparación del afán de sus manos por el viento mientras empuja las olas y la vela acaba en una imagen final del desprendimiento: una pluma se vuela de la palma de una mano. En lugar de representar la pasión del sujeto, el apego a su amante, el viento invierte los roles para convertirse en instrumento del desapego. Finalmente el apego se ha convertido en desprendimiento, una cinta adhesiva en una pluma arrastrada por el viento.

La confianza cognitiva de Pau-Llosa, la convicción de que sin importar cuál sea el objeto de su atención, será "fácil" encontrar los vínculos, es lo que

caracteriza su postura como poeta. De ahí el título: *The Mastery Impulse (El impulso maestro)*. La casualidad del "por ejemplo" ("Una cinta adhesiva, por ejemplo...") indica que la asimilación de la pasión a la cinta adhesiva no es más que una de las metáforas que tiene a la mano. De hecho, el punto pareciera ser que resulta más fácil dominar las metáforas que las emociones. Cuando afirma en un poema sobre el horizonte de Miami: "I am the fisher of metaphors/ that bind the layered water/ to bark and fronds" (BI 27), las metáforas toman el lugar de los hombres y el entrelazamiento poético sustituye a los lazos humanos. Pero la cuestión subyacente en "Like" es si esta facilidad para la metáfora mitiga las dificultades del corazón. Tal vez no. La contigüidad de la pluma y el halcón sugieren que la pluma aterrizó en la palma por las formas depredadoras del halcón.

En otro poema de la sección inicial de *The Mastery Impulse*, "Entangled White Metal Patio Table Legs and Frames Beneath Concrete Stairs", el poeta se encuentra con algunos muebles de patio desechados. La inmanejable mezcla de mesas y sillas ("geometrías destrozadas") cobra significado a través de una secuencia de metáforas concisas:

Urchins without a flesh to guard,
bony flower, congress object.
No accident in the seeing,
or in the guessing of wrecked
geometries lurching toward living form [. . .]
But the many claws hang
on to our desire to say,
Guitar, arteries, mangrove root.
To say and make the world ours
through and for the ambush.
Gathering is gratitude. (PH 13)

El título del poema recuerda al de una naturaleza muerta, pero no hay nada inerte en el "tambaleo hacia una forma de vida" de los muebles. Pau-Llosa lleva al lector a una aventura cognitiva durante la cual un puñado de objetos inanimados adquiere nueva vida e identidades. El aforismo final expresa la gratitud del poeta por el "accidente" o la "emboscada" visual que brindó la ocasión para el poema, pero también transmite el aprecio del lector por la forma en que el poeta corrige la ruina, la forma en que hace que los objetos aleatorios se unan. En otros poemas Pau-Llosa ejercerá su impulso maestro a propósito de los dados, los sacos de arena, los postres, una hoja de palma. Una frase sobre una bolsa de basura resume el resultado de este esfuerzo: "Por tales evoluciones,/ la bolsa se convierte en otras por sí misma" (20).

Esencialmente los poemas sobre la creación de poemas, aquellos de la sección "Like" de *The Mastery Impulse* ilustran cómo la imaginación puede transfigurar y elevar el día a día. Es diferente, sin embargo, con los poemas de Pau-Llosa sobre el exilio. Aquí el poder vinculante de la imaginación sirve a una agenda existencial, y no sólo estética. Una cosa es transformar una bolsa de basura en un barco de vela; y otra muy distinta reparar las discontinuidades que produjo la expatriación. Según Pau-Llosa, "La imaginación exiliar es un desafío a la historia, así como la verdadera imaginación creativa es un desafío al tiempo. Más precisamente, la imaginación exiliar al servicio de la creatividad une ambos desafíos" (Milián 147). Este doble desafío pone a prueba, problematiza, la imaginación. No es fácil encontrar los vínculos, los puentes imaginativos, que permitirían al poeta establecerse en su patria imaginaria, lo que Pau-Llosa llama "La vieja Cuba" (Milián 144).

La primera poesía de Pau-Llosa tiene poco que ver manifiestamente con la vida en el exilio. Como el registro de un aprendizaje, *Veinticinco poemas* (1973) y *Sorting Metaphors* (1983), muestran al joven Pau-Llosa buscando su voz y desarrollando su talento para el pensamiento tropológico. No es sino hasta mediados de los años 80 que Pau-Llosa, con pleno dominio de sus recursos expresivos, encuentra los medios para escribir sobre el exilio, o tal vez, encuentra que el exilio es algo sobre lo que tiene que escribir. Sus primeros poemas sobre el exilio son recogidos en *Bread of the Imagined* (1992), aunque algunos de ellos fueron escritos años antes. Pero es en los dos volúmenes que le siguieron rápidamente, *Cuba* (1993) y *Vereda Tropical* (1999), donde explora el tema en profundidad. Casi todos los poemas de estas dos colecciones reflejan la condición del exilio, así como las circunstancias históricas específicas que llevaron a la salida de Pau-Llosa de Cuba.

Publicado originalmente en 1984 y titulado sin rodeos "Exile", uno de los poemas de *Bread of the Imagined* puede servir como introducción al enfoque de Pau-Llosa sobre este tópico.

Let these birds turn into circles,
holding themselves like so much gray,
and let them mean nothing
else than the knot of trajectories.
In the parks of another youth
those other birds trembled branches
into lines that broke the sky,
and from the breeze-drawn shadows
they sang as clouds of leaves
quivered like minnows.

Each bird was a heart in the great

green heart of the tree.
In those parks we would have melted
into the one song of a thousand
brown, dwarfed birds together
composing their gigantic call,
the harmony that guides and loves.
Then we would have made the hours pure
with the hand, the kiss, the word. (BI 26)

La primera línea representa el *fiat* del poeta, su poder divino para transformar una cosa en otra: "Que estos pájaros se conviertan en círculos". Pero mientras que en los poemas de "Like" la transfiguración de los pájaros habría desencadenado una serie metafórica, aquí precede a un tipo diferente de conversión, una vuelta atrás en vez de una conversión en. La ruptura crucial en el poema no se produce entre las estrofas sino después del cuarto verso, cuando el poeta vuelve atrás en el tiempo con los pájaros que habitaban "los parques de otra juventud". El título y el epígrafe en español: "Un pájaro y otro ya no tiemblan", deja pocas dudas de que esos otros parques estaban ubicados en Cuba. No sólo están separados los dos grupos de aves por el tiempo y la geografía; en tanto el sujeto poético no está recordando un pasado real sino imaginando cómo habría sido su infancia cubana, "esos otros pájaros" son criaturas de su imaginación, un producto de su propio vuelo de fantasía. Paullosa está especulando sobre lo que en otro poema llama "el cuerpo teórico/ que se quedó en casa mientras huíamos" (MI 84). A este cuerpo teórico corresponden los parques teóricos con los pájaros teóricos. El eco dantesco de la frase, "la armonía que guía y ama," subraya lo sobrenatural de la conjetura.

"Volver atrás" difiere de "convertirse en" por cuanto este último describe la actividad de la metáfora y otros tropos, mientras que el primero se aplica al funcionamiento de la memoria. Ambos son actos de la imaginación, pero mientras que la metáfora crea una impresión de simultaneidad, de dos cosas unidas la una a la otra en la mente, la memoria vacía el presente para dejar que el pasado real o fantástico fluya de vuelta a la conciencia. Incluso aunque "Exilio" comienza como otro poema metafórico, otro ejercicio de vinculación, el abrupto giro al pasado en el quinto verso nos lleva hacia el teatro de la memoria. Nótese, por ejemplo, la secuencia de tiempos verbales: desde el presente -"turn", "mean"-, hasta el pasado -"trembled", "broke", "sang", "was"-, y al condicional compuesto -"would have melted", "would have made". El poeta puede convertir los pájaros del exilio en círculos, pero no puede convertirlos en pájaros cubanos. Esos pájaros son irreductiblemente "otros", y es por ello que los pájaros del exilio "no significan nada más/ que el nudo de las trayectorias". No puedo evitar escuchar un juego de palabras en ese "nudo" (knot): el "no" de

las trayectorias, una negación de la posibilidad de un retorno real antes que "teórico".

Una de las piezas de la colección de arte de Pau-Llosa del cubano Humberto Castro da forma visual a esta distinción. "A su imagen y semejanza" (1998) consiste en un díptico de un solo lienzo en el cual dos figuras se reflejan entre sí (fig. 1). La de la izquierda empuña un hacha; la de la derecha simula la escultura de madera de un torso humano. En *Parallel Currents* Pau-Llosa lee esta pintura (que también aparece en la portada de *The Mastery Impulse*) como "una metonimia visual", "una descripción poética de la fusión de los principios masculinos y femeninos en el proceso creativo" (n. pag.). Sin embargo, no estoy convencido de que el sexo de las dos figuras esté tan claramente diferenciado. El título bíblico sugeriría lo contrario, ya que el versículo del Génesis (1.26) refiere a la creación masculina de la "humanidad" por Dios. A mis ojos las dos figuras son gemelos del mismo sexo, y la pieza puede ser leída como una representación de la relación controvertida entre el cuerpo "real" y "teórico" del exilio: el que dejó su patria y el que se quedó atrás, o mejor dicho, el que se habría quedado atrás si el otro no se hubiera ido.

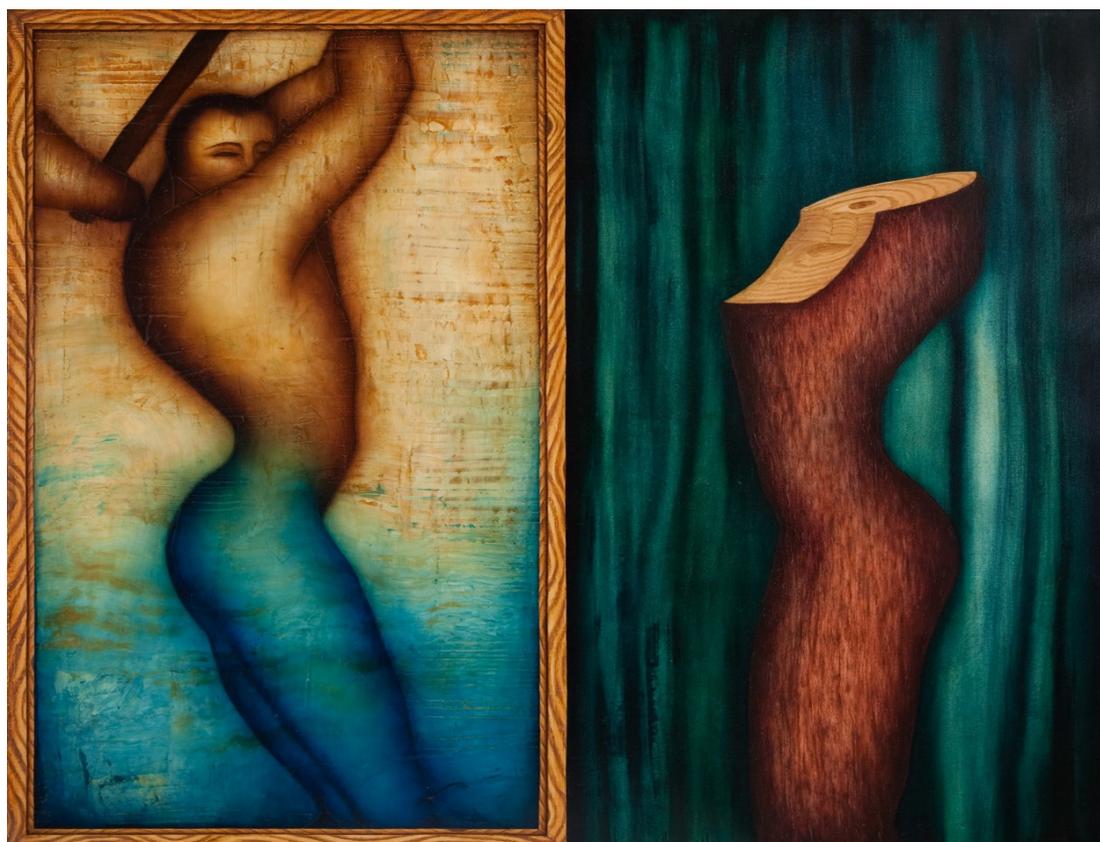


Figura 1 "A su imagen y semejanza", Humberto Castro, 1998 óleo sobre lienzo de 59 x 59 pulgadas. Reproducido con permiso del artista. Fotografía cortesía del *Snite Museum of Art*, Universidad de Notre Dame.

La pregunta: ¿Cuál de los dos paneles contiene el cuerpo teórico? Los contornos borrosos de la figura de la izquierda sugieren una visión, una aparición fantasmal, al igual que el fondo luminoso. Que esta figura tenga un marco a su alrededor hace que parezca una proyección, una construcción de la imaginación: el yo teórico. Que el marco tenga el color de la figura en el panel derecho sugiere que el yo teórico es una proyección del verdadero yo. Y aún así la figura de la izquierda posee una carnal flexibilidad, una apariencia de vida, ausente en su oscuro y rudimentario doble, como si el cuerpo teórico fuera más humano que su encarnación en la vida real. La relación entre las dos figuras sería entonces sinecdótica más que metonímica. El cuerpo teórico es el conjunto humano del cual el torso sin cabeza y sin brazos es un fragmento, una astilla del bloque de la vieja Cuba. El hacha que empuña el primero contra su gemelo transmite la mutilación del exilio, como si el cuerpo teórico se vengara del otro por su abandono. Incluso cuando el panel derecho hace un juego de palabras con el doble sentido del "tronco", corporal y arbóreo, el título del binomio establece una tensión entre la imagen y la semejanza, por cuanto las dos imágenes vinculadas -como las dos bandadas de pájaros en "Exilio"- son profundamente diferentes.

El epígrafe de "Exilio" reproduce el último verso del poema de José Lezama Lima, "Una oscura pradera me convida" (Lezama Lima, 86). Ya que un poema termina donde comienza el otro, hay una impresión de continuidad entre los dos poemas y los dos poetas. Pau-Llosa, quien glosará y regresará a "Una oscura pradera" en *Cuba* (64-65), se sitúa a sí mismo en la estela del maestro cubano. Sin embargo, una palabra es suficiente para perturbar la línea de la herencia: la última palabra del poema, "word": "Then we would have been the hours pure/ with the hand, the kiss, the word". Un beso puede ser tan sólo un beso y una mano sólo una mano, pero una palabra es una unidad lingüística que pertenece a una lengua. ¿Esa última palabra había sido pronunciada? Seguramente habría sido pronunciada en español, la lengua teórica del cuerpo teórico. Como en el título de la pintura de Humberto Castro, la conjunción en el epígrafe ("un pájaro y otro ya no tiemblan") oculta una disyunción radical. El cierre que mantiene unidos a un pájaro y otro, presente y pasado, exilio y hogar, colapsa en la diferencia que hace una palabra. "Exilio" comienza y termina evocando una lengua que falta en el cuerpo del poema, la lengua de la "canción" en la que el

sujeto poético y sus compañeros "se habrían fundido" en Cuba, una canción que el poeta anglófono puede evocar pero no componer o cantar.¹

En un poema sobre Miami de *Vereda Tropical*, Pau-Llosa alude al "español que está muriendo como la historia en la ciudad en llamas" (51). En otro poema del mismo volumen se lamenta a la manera de Ovidio: "Me mantengo en una lengua malhecha, sin compañero eslavo,/ desnudo y romanizado" (VT 42). Estos son momentos inusuales en la obra de Pau-Llosa. A su favor, sus poemas no muestran ninguna de esas vacilaciones entre el inglés y el español que uno a veces encuentra en los escritores hispanos de EE.UU. Para él la filiación cultural y la elección del idioma no están mutuamente implicados. Sólo en raras ocasiones revela una inquietud lingüística, la sospecha de que al escribir sobre Cuba en inglés esté escribiendo como un "nativo extranjero" (VT 89). Y sin embargo, aunque puede ser cierto en general, que "el lenguaje trata menos sobre la distancia/ que sobre las suturas" (VT 15), cuando el lenguaje de la memoria es diferente del mundo-lingüístico de la experiencia original, cada palabra que sutura la herida afloja al mismo tiempo los puntos.

Pau-Llosa no ignora esta paradoja. Sabe que cuando escribe sobre la Vieja Cuba le está pidiendo a la poesía que haga algo que no puede hacer: sellar las grietas, lingüísticas y de otro tipo, forjadas por el exilio. Pero él lo hace deliberadamente, ya que cree, como lo pone en *Parable Hunter*, que "el incómodo deber del arte es pedir demasiado" (59). No hay otro lugar donde se le pida tanto al arte, esta obstinación frente al tiempo y la historia, más evidentemente que en el libro que siguió a *Bread of the Imagined*.

Ya en su título, *Cuba* se anuncia al lector como el doble textual de la isla, uno de los paneles de un díptico de literatura-viva. Pau-Llosa ha declarado que "el artista que hay en mí estaba atado al exilio durante la escritura de *Cuba*" (Moreno 14). Pero no era sólo el artista quien estaba atado al exilio; el exilio estaba atado a la capacidad de vincular del artista. Publicado un año después del quinto centenario del descubrimiento de Colón de Cuba, los poemas del libro relatan el propio viaje de descubrimiento del poeta, aunque en lugar de relatos testimoniales su diario de viaje contiene reflexiones basadas en fuentes secundarias como mapas, obras de arte, libros de historia cubana, y recuerdos transmitidos por los mayores. En la primera parte del libro, "Mapa de Cuba", Pau-Llosa emprende lo que en español se llama un bojeo, una circunnavegación de la isla guiado por las ilustraciones de un mapa turístico de Cuba de los años 50 hecho por la compañía petrolera Esso. Pau-Llosa comienza su viaje al oeste

1 Sin embargo, no es que pudiese ser de otra manera. Casi toda la escolarización formal de Pau-Llosa tuvo lugar en los Estados Unidos. Como estudiante de letras en inglés escribió en la universidad una tesis de maestría sobre Wallace Stevens. Aunque Pau-Llosa habla con fluidez un español sin acento, el español de un nativo, los únicos poemas que ha escrito, o al menos publicado, en español se incluyen en *Veinticinco poemas*, un libro de juventud que pertenece más propiamente a su prehistoria como poeta.

de La Habana. Desde allí, viaja alrededor del extremo occidental de la isla, a lo largo de su costa sur, alrededor de su extremo oriental, y a lo largo de la costa norte.

La circunnavegación se detiene cerca de La Habana, cuya descripción de sus puntos de referencia y sus eminentes (pero en su mayoría difuntos) ciudadanos ocupará la segunda sección del libro, "La Habana". La última sección, "En casa en el exilio," completa el itinerario del poeta, aunque el título es engañoso, o al menos irónico, ya que la mayoría de estos poemas también se refieren a la isla. El último poema, "La Nube", inspirado en la explosión de un barco que transportaba municiones en el puerto de La Habana en 1960, todavía encuentra al poeta luchando con las fuerzas de la historia:

One can always take up arms
or that other critical resistance
called exile, if you bring all
of yourself into the flight.
Then a life more in debt
to the imagination can begin. (108)

El poema de apertura en *Cuba*, "El Mapa", establece el tour poético de Pau-Llosa por la isla. El poema presenta a una joven mujer que, como el poeta, llegó desde Cuba de niña. En un apartamento con vistas al océano, ella mira al mar, al mapa de Cuba en la pared de su dormitorio, y recuerda cuando los recién llegados de Cuba solían visitar a sus padres. Con cada visitante se materializaba "otro vínculo" con Cuba: "Ahora otro vínculo llegaba para la cena,/ otro extranjero de una tierra cercana" (13). En la imaginación de la joven los visitantes son casi indistinguibles del mapa: "Los visitantes llegaron del mapa en su dormitorio,/ el mapa que ella ha memorizado sin quererlo" (12). La fusión del mapa y los visitantes refleja el frágil anclaje de la niña con Cuba, cercana pero ajena. Los visitantes no son menos ficticios que el mapa; el mapa no es menos real que los visitantes. Todos son vínculos con Cuba.

Cada poema que sigue toma como punto de partida una de las ilustraciones del mapa en la pared, aunque Pau-Llosa no se limita a trazar una imagen verbal. En su lugar, utiliza las imágenes como pistas para lecciones sobre la historia cubana. La ilustración para "Pesca de Esponjas" da lugar a un comentario sobre los cubanos que han perecido en el mar intentando huir de la isla. Las "Cuevas de Bellamar", ubicadas en la provincia de Matanzas, llevan a Pau-Llosa a comentar sobre el origen del nombre de la provincia basado en la masacre de los taínos por parte de los españoles. El dibujo de un cañaveral -"Cañaverales"- introduce la historia de la tía de Pau-Llosa, cuyo marido dirigía un ingenio azucarero y cuyo hijo fue ejecutado por el régimen de Castro. En el

exilio, ella oculta la ruptura de su vida así como oculta la manija que le falta a la taza de café:

Tía Margarita's eyes dipped
into a flowery demitasse of café cubano which has a third
of the handle missing. Her thumb, middle and index fingers
held the cup by the broken handle and covered the missing
part. (21)

Las manijas son vínculos. Las manijas rotas son vínculos perdidos. Pau-Llosa restaura los vínculos perdidos proporcionando profundidad, perspectiva histórica, a las superficialidades del mapa. Haciéndose eco, quizás parodiando, de su carrera como crítico de arte, encuentra en cada ilustración mucho más de lo que el cartógrafo imaginó. Su procedimiento recuerda la parábola de Borges sobre el cartógrafo que dedica su vida a la confección de un mapa del mundo. Habiendo terminado su tarea, se da cuenta de que ha retratado su propio rostro (164). Usando el mapa como su espejo, Pau-Llosa dibuja un retrato de la isla que refleja su propio lugar en ella, es decir, fuera de ella. También él es un vínculo perdido. La écfrasis se convierte en autobiografía.

"El Mapa" es un poema importante no sólo porque explica el diseño e intención de *Cuba*, sino porque bosqueja el escenario que subyace a todos los poemas exiliarios de Pau-Llosa. El dilema de la joven es que ella es una "nativa extranjera", alguien que nació en un país que apenas conoce. Su desafío es lograr cierto grado de familiaridad cultural, y por tanto un sentido de pertenencia, comparable al de los verdaderos nativos. Esto se logra por medio de escenas de instrucción como la de "El Mapa", encuentros pedagógicos que aculturaron al neófito a través de otros representantes².

Una escena de este tipo constituye el núcleo de uno de los más conocidos poemas de Pau-Llosa, también publicado en *Cuba*, "Frutas", en el cual un niño mira a su abuela comparar los mameyes cultivados en la isla con la "fruta falsa" que se encuentra en los supermercados norteamericanos. Así como ella se pierde en la "comparación y la memoria", la pérdida del muchacho es que no tiene ninguna base para comparar (31). De ahí la necesidad de apropiarse de sus recuerdos y los de los demás, así como de confiar en las fuentes visuales, musicales y lingüísticas del conocimiento cultural. En *Vereda Tropical*, que no se centra en la isla sino en las supervivencias de la cultura cubana en el exilio, abundan las escenas de instrucción. La primera parte, "Café Nostalgia" (el

² En las entrevistas Pau-Llosa ha señalado la importancia de tales episodios en su vida. No sólo haber crecido en un hogar cubano, sino tener la oportunidad de entrar en contacto con artistas e intérpretes exiliados, encarnaciones de la cultura de la vieja Cuba, que alimentaron su propio sentido de cubanidad (Dick, "Ricardo Pau-Llosa" 137; Milián 144).

nombre de un club nocturno de Miami), encuentra al poeta tomando -en el sentido más fuerte de la expresión-, el trabajo de músicos cubanos como Juan Carlos Formell y Marcelino Valdés. "Vete" toma su título de la canción que interpreta Olga Guillot a partir de un grandioso video de Guillot cantando en un club nocturno cubano en 1952, una actuación a la que, como menciona Pau-Llosa, sus padres bien podrían haber asistido. En retrospectiva, la canción se vuelve profética: Guillot, como los padres de Pau-Llosa, se exiliaron poco después de la Revolución. El verdadero punto del poema, sin embargo, es extender la profecía a Pau-Llosa, quien ve el video muchos años después en Miami. La paradoja es que en el momento de la actuación de Guillot Pau-Llosa todavía no había nacido, y sin embargo, él también participa del conflicto interno:

What child of exile can find himself as noble
Cain raging in the thick of strangeness
after the youthful Olga croons for him to leave
in a Havana cabaret two years before his birth? (VT 21)

Incluido en *Parable Hunter* (2008), "Para los muertos cubanos" es uno de los más poderosos poemas de ruptura y recuerdo de Pau-Llosa. Quince años separan a *Cuba de Parable Hunter*. Durante este período la primera generación de exiliados -aquellos que, como los padres de Guillot y Pau-Llosa, llegaron a los Estados Unidos como adultos-, ha comenzado a fallecer. De ahí la dedicación: "Para mi padre/ y todos los demás cubanos/ que han muerto en el exilio". El título del poema alude a la obra de Robert Lowell "For the Union Dead". En lugar del Coronel Robert Gould Shaw y los soldados negros de la Unión, Pau-Llosa coloca exiliados cubanos anónimos. Ya que la Revolución Cubana también fue el resultado de las luchas internas -el tema de Caín y Abel mencionado en "Vete"-, la alusión a la elegía de Lowell parece apropiada, aunque el paralelismo también pone de relieve las diferencias: los muertos cubanos no eran soldados y no perecieron en la batalla, sino que, en cambio, huyeron. Y a diferencia de Shaw y su regimiento, que lucharon por el lado vencedor, los exiliados de Pau-Llosa son los perdedores de la historia.

Si el único tema de "Para los muertos cubanos" fuera la muerte de la primera generación de exiliados, los miembros de lo que a veces se llama "el exilio histórico", estos contrastes disminuirían el gesto elegíaco. Estos hombres no son heroicos. Puede que ni siquiera sean dignos de alabanza, pues Pau-Llosa deja claro que paveaban mientras su país descendía en el caos. Pero el poema no trata principalmente del fallecimiento de los individuos sino sobre la extinción de una forma de vida. La primera de las dos estrofas se centra menos en los hombres que en sus hábitos, su vida cotidiana, y el espacio social y físico circundante que para ellos está "en todas partes".

Once they were men fully because they belonged,
and everywhere they looked and chatted and sipped
a bit of coffee, whisked away a fly with a wrist
or jolted a newspaper readably straight,
or flirted, or worried about the world and where
the damn country was going as a trolley rolled
and curtains dipped and bulged breast-like
and hid again in the proper window. They were
home and citizens of it and dared and loved
and were decent and stole and killed and loved again.
They were home. [. . .]

Right of place was substance. (PH 24)

Pau-Llosa abre la segunda estrofa abruptamente con una descripción de los cambios producidos por el exilio. Que estos hombres hicieron poco para cambiar el destino de su país, que abdicaron su "derecho de suelo", no disminuye el golpe. En todo caso, agrava el dolor del desplazamiento con la carga de la culpa. La ira que sienten es seguramente motivada por los opresores de Cuba, pero una parte de la misma se debe dirigir a ellos mismos.

There is no enough in exile. Not enough anger
and the blanket of safety always leaves the feet bare.
And it is here, no matter how clean or golden,
that one learns how different the wrist and the fly
and the shot of wave, how once never stops
calling although the law of distance deafens.
Memory is the heart's gravity.
The accent of their children
become unbearably alien, a dampness
from the sidewalk creeping past the thin sole
and into the ignored sock. Now nothing
escapes notice and the balance is always against. (PH 24)

Si "Exilio" desencadenaba una palabra, "Por los muertos cubanos" también lo hace. Pau-Llosa la pone en cursiva: *una vez (once)*. "Una vez" pronunciada, otro adverbio estrechamente relacionado y también en cursiva la prosigue: *Entonces (Then)*.

And it hits them, these never again composed,
that the time to see and hear was then,

when rightness held even the stormy evils
of the quotidian in the same palm
with the trash of years of seconds
and the kissed joys.
Then, as we have come to know, was
the proper place to gaze at the dust
of butterfly panoplies, ponder
the calligraphic crud on china,
relinquish decorous ears to taut goatskins,
wash in the lace of Sunday clouds. (PH 25).

No todos los poemas de Pau-Llosa sobre Cuba son elegías, pero todos son elegíacos porque están embrujados por un "una vez" y un "entonces". Su tema esencial es la desaparición de la vieja Cuba, lo que Pau-Llosa ha llamado la dimensión "minoica" de la cultura de la isla (Dick, "Ricardo Pau-Llosa" 129). En un poema sobre Chocolate Armenteros, una trompetista legendario, el poeta pregunta: "¿Quién mató a esta Cuba,/ la Cuba de Chocolate/ y alegrías imperfectas?" (*Cuba* 84). Es por eso que la muerte física de los exiliados no se menciona sino hasta el final del poema. Lo que los "golpea" es una aflicción cultural, la "diferencia" ("entonces aprenden lo diferente que es la muñeca y la mosca/ y el golpe de la ola"). Estos hombres no murieron demasiado temprano, como los tradicionales sujetos de las elegías, pero murieron en el lugar equivocado. Así como no hay un *suficiente* en el exilio, tampoco hay un *como si*. "Una vez" y "entonces" son quiebres de la metáfora. Cuando el sujeto poético etiqueta a La Habana como la "capital incomparable", el adjetivo trillado tiene un significado específico en el poema. La memoria impide la comparación. A los exiliados que recuerdan el pasado les encantaría repetirlo, pero no pueden. En el poema que da título a *Parable Hunter*, Pau Llosa afirma que "las metáforas de la proximidad nos atan/ a distancias solemnes" (82). El mapa en la intimidad de un dormitorio puede ser un ejemplo de tal metáfora: Cuba parece estar lo suficientemente cerca como para tocarla. La propia *Cuba* podría ser otro ejemplo: para entrar en ella sólo se necesita abrir el libro. "Por los muertos cubanos" proporciona el contraejemplo de una distancia que la metáfora no puede unir.

Dado que la "descomposición" de estos hombres es más emocional que física, el poema no hace referencia a los signos y efectos de la mortalidad. Los adornos de la poesía elegíaca como cementerios, lápidas, lágrimas, las imágenes de la decadencia y el renacimiento resultan irrelevantes para el propósito de Pau-Llosa, que es oponerse, no a la vida y la muerte, sino al estar en casa -"el derecho de suelo"- y al exilio. Antes de morir como ancianos, estos hombres comenzaron a morir como viejos cubanos. Ya que no hay resurrección

de la muerte cultural, el poema también carece del movimiento ascendente característico de la elegía. Más bien lo contrario, de hecho. Termina con una pregunta inculpatoria que alinea al sujeto poético con sus antepasados muertos:

God it was who let them die
filled with late understanding,
so who dares say we the innocent lurk
unpunished in the works and days? (PH 25)

El "entendimiento final" que se apodera de los exiliados es más punitivo que redentor, puesto que lo que estos hombres alcanzan a comprender es que la vieja Cuba está perdida para siempre. "Final" es un cruel juego de palabras: los hombres se encuentran en el "final" en otro sentido. "Llenos" (*filled*) ironiza sobre el "lleno" del primer verso del poema: con la plenitud de sus vidas hace tiempo desaparecida, los exiliados perecen llenos de un doloroso conocimiento.

Como en "Vete" el sujeto poético es demasiado joven para asumir cualquier responsabilidad por el destino de Cuba, pero sin embargo comparte la culpa y el despojo, con la diferencia de que él ha perdido lo que nunca tuvo, una patria "perdida sin posesión" (*Cuba* 89). Su castigo no es sólo la conciencia de que la vieja Cuba ha desaparecido, sino que su identidad como exiliado está al borde de la expiración. Una vez que todos los vínculos con Cuba se hayan desvanecido, él mismo perderá su propio "derecho de suelo" como exiliado. De allí esas líneas de otro poema de *Parable Hunter*, "Ningún hombre/ debe sobrevivir a su nación, como yo lo he hecho" (19). En contraste con los muchos miles de cubanos que han muerto en el exilio, el predicamento de Pau-Llosa vive en un momento en el que llamarse a uno mismo un exiliado cubano se considera cada vez más como una ironía pintoresca, o peor aún, una afectación. Si la memoria es "la gravedad del corazón", la muerte de los memoriosos y sus signos dejan al poeta en el aire. En algún momento todas las tarjetas postales habrán sido revisadas, todos los mapas disecados, todos los recuerdos recordados. Creo que ese es el punto que Pau-Llosa alcanza en "Para los muertos cubanos". En términos existenciales, el fallecimiento de la generación anterior cierra un ciclo que comenzó con su partida de Cuba. En relación con la carrera de Pau-Llosa como poeta, "Para los muertos cubanos" cierra un ciclo que había comenzado con "Exilio". Ya en *Vereda Tropical* había reflexionado: "Me pregunto si es demasiado tarde para ser cubano" (30). En *Parable Hunter* la intuición se cristaliza en convicción.

A diferencia de la mayoría de los poemas en *Cuba* y *Vereda Tropical*, los libros que siguen —*The Mastery Impulse*, *Parable Hunter*, *Man*— presuponen a veces, pero raramente abordan, la cuestión del exilio. Aunque Pau-Llosa nunca ha sido un poeta de una sola nota, su identidad como exiliado cubano dominó su

escritura a lo largo de los años 90. En su reciente trabajo, y en particular en *Man* (2014), el exilio retrocede ante el hombre. Y no todos los hombres o cualquier hombre, sino un hombre, un individuo reconocible para el lector de la obra anterior. A pesar del título genérico y del uso de la tercera persona en todo el libro, *Man* contiene algunos de los más íntimos y desgarradores poemas que Pau-Llosa ha publicado, poemas gestados desde "las voraces/ entrañas de la pena" (*Man* 41). Pau-Llosa llama al volumen una "muy vaga auto-parodia" (Dick, "Trópico de Trópicos" 13), pero no estoy seguro de que su sesgo paródico sea perceptible para nadie más que para su autor. Al lector, o al menos a este lector, Pau-Llosa pareciera decirle: hay dislocaciones más oscuras que el exilio - la traición y la soledad, por ejemplo, por nombrar solo dos motivos que recorren la vida del hombre.

En "El hombre de la guarida del león", el hombre está atrapado por el desfile de visitantes que vienen a presentar sus respetos por la muerte de su abuela.

He sat quietly,
as he did as a child when grown-ups
preferred to yak for hours, shuffling
the epic stabs of exile—firing squads
and tortures back home—with gossip's
mothy wing dust and fashion scans. (*Man* 31)

Esta es una situación familiar -contiene todos los elementos de una escena de instrucción-, pero no establece aquí el escenario para el teatro de la memoria, como en "Frutas" o "El Mapa". Si no irrelevante, el exilio es al menos marginal en la vida de este hombre. Las historias que lo alimentaron cuando era joven lo aburrían a mediana edad. "El hombre de la guarida del león" es un poema sobre la entropía, sobre los rituales carentes de significación. Y por lo tanto es un poema sobre la fatiga del exilio:

He sank
undeservedly stunned that nothing had changed
on the hollow stage of Cuban conversation
where monologues dueled and no one heard a thing. (*Man* 31)

Esta frase transmite una sensación de agotamiento personal y estético. Después de *Cuba*, después de *Vereda Tropical*, después de "Por los muertos cubanos", ¿qué queda por decir sobre el exilio? Incluso si "el *desde* siempre está con nosotros", como Pau-Llosa afirma en *The Mastery Impulse* (38), llega un momento en que ese *desde* ya no puede sostener la vida o la imaginación.

Concluiré considerando brevemente un poema más sobre los pájaros: no los pájaros de "Exilio", sino las gaviotas de "Gaviotas de Kendall", otro poema de la sección "Like" de *The Mastery Impulse*. El escenario es el Kendall Campus de la Universidad de Miami Dade, donde Pau-Llosa enseña escritura creativa. La ocasión, una bandada de gaviotas merodeando a varias millas del mar. Desconociendo que el estacionamiento de un campus universitario no es su hábitat natural, las gaviotas recogen bocados de comida que dejan caer los transeúntes. Las únicas reminiscencias del mar son unas pequeñas manchas de arena en el camino que lleva desde el estacionamiento. El poema traza una analogía entre las gaviotas y el poeta exiliado, también desplazado de su hogar y forzado a arreglárselas con cualquier bocado que la imaginación pueda proporcionarle.

So much metaphor makes of a simple world,
and of such makings need. A gull, fat
from junk, rests on the swatch of sand—
home for square inches, home amid resemblances. (MI 28)

Imaginando a las gaviotas imaginarse a sí mismas en la arena, Pau-Llosa se imagina a sí mismo imaginando, como si "estas" gaviotas estuvieran pensando en "aquellas otras" gaviotas que no han dejado su arena nativa. Es él quien asemeja las manchas de gris con la arena, y las astillas de pino con las olas, el que supone que las gaviotas se sienten "en casa entre las semblanzas". Pero lo que resulta posible para las gaviotas puede no serlo para el poeta. La metáfora enmascara el desplazamiento, pero el enmascaramiento no es una reparación. El poeta no es "un simple mundo". A diferencia de las gaviotas, él nunca conoció la playa.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1977). *Obra poética, 1923-1977*. Buenos Aires: Emecé.
- Dick, Bruce Allen (2003). "Ricardo Pau-Llosa". *A Poet's Truth: Conversations with Latino/Latina Poets*. Tucson: University of Arizona Press. pp. 125-140.
- Dick, Bruce Allen (2010). "Tropic of Tropes: A Conversation with Poet and Art Critic Ricardo Pau-Llosa". *The Writer's Chronicle* 42.4 (February): pp. 8-14.
- Lezama Lima, José (2000). *Poesía*. Ed. Emilio de Armas. Madrid: Cátedra.
- Milián, Alberto (2003). "Defying Time and History: An Interview with Ricardo Pau-Llosa." *Manoa: A Pacific Journal of International Writing* 15.1: pp. 141-151

Moreno, Gean (1995). "A New Unique Reality: The Poem Itself. An Interview with Ricardo Pau-Llosa." *The Bloomsbury Review* 15.2 (January-February): pp. 14.

Pau-Llosa, Ricardo (1992). *Bread of the Imagined*. Tempe: Bilingual Review Press.

--- (1993). *Cuba*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press.

--- (1999). *Vereda Tropical*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press.

--- (2003). *The Mastery Impulse*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press.

--- (2008). *Parable Hunter*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press.

--- (2010). *Parallel Currents: Highlights of the Ricardo Pau-Llosa Collection of Latin American Art*. Notre Dame: Snite Museum of Art, University of Notre Dame.

--- (2014). *Man*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press.

Gustavo Pérez Firmat. Profesor de Humanidades David Feinson en la Universidad de Columbia, donde enseña literatura española moderna, literatura hispanoamericana y literatura latina. Escritor e investigador, es autor de muchos libros, entre ellos *The Cuban Condition* (1989), *Life on the Hyphen* (1994; rev. ed. 2012), *Next Year in Cuba* (1995), *Bilingual Blues* (1995), *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000), *Vidas en vilo* (2000), *Tongue Ties* (2003), *Scar Tissue* (2005), y *The Havana Habit* (2010). Su libro más reciente, un estudio de "El Show de Andy Griffith", es *A Cuban in Mayberry: Looking Back at America's Hometown* (2014).