

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 3 (1992)

Artikel: Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña
Autor: Sánchez, Yvette
Kapitel: Fernández, analista lírico
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840882>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FERNÁNDEZ, analista lírico

Después de la escritura omnisciente en tercera persona de Sánchez, pasamos ahora al punto de vista del yo-protagonista que narra y figura, a la vez, entre los personajes principales de la novela *Los niños se despiden* del cubano Pablo Armando Fernández.

La construcción estructural de este libro es mucho más intrincada que la de *La guaracha del Macho Camacho*, cuya complejidad reside más bien en aspectos lingüísticos. Ahí donde ambos autores tratan los mismos contenidos, por ejemplo, la influencia de los lugares comunes de la cultura de masas en la lengua, el cubano queda estancado en una noción más superficial que no ha salido de los pañales del experimentalismo narrativo yuxtaponiendo un torrente de marcas y nombres propios metropolitanos, exóticos, portadores de „mitos modernos“ (tipográficamente resaltados por minúsculas despectivas)²⁶⁰, mientras que el puertorriqueño va más allá de una mera enumeración de objetos sagrados, ya que los elabora y los integra naturalmente en el mismo acto creador de su propia escritura o estilo narrativo. Es decir que el Ferrari no es un ferrari, excluido de la prosa de su cuño y letra, entre buicks, chevrolets y cadillacs, sino que le sirve a Sánchez sólo de punto de partida para desarrollar una aliteración que juega con peculiaridades experimentadas en el acto de conducir (cf. p. 97 de este estudio). En este sentido, Sánchez se sirve conscientemente del lenguaje publicitario o del de los comics a fin de mostrar al lector que ni siquiera la prosa de un literato culto queda al abrigo de la influencia de los slogans y clisés producidos por la comunicación moderna de masas. Fernández, en cambio, intercala recortes de periódicos, anuncios íntegros o escenas completas inalteradas de tiras cómicas (ejemplos en las pp. 307-308) entre los párrafos de su selecta prosa poética, produciendo así un contraste de incompatibilidad que delata su conciencia estilística.

Alejandro, el yo-protagonista, no narra cronológicamente los sucesos de su infancia en el batey cubano y luego los de su adolescencia en

260. Cf. cita, pp. 59-60 de este estudio.

la emigración neoyorquina, sino que construye una interpenetración de los discursos que evocan el más remoto pasado rural y el metropolitano más reciente.

En resumidas cuentas, Fernández toca todos los registros del experimentalismo estructural de la narrativa moderna, por lo demás ya un poco institucionalizado también. Rompen con las limitaciones formales de la novela tradicional (decimonónica) recursos tales como los recortes de periódicos (pp. 307-308), la intercalación en el texto narrativo de canciones africanas (en el último capítulo, que tematiza la nostalgia de los emigrantes de la Isla de Cuba en Nueva York), la técnica del collage o del montaje, en el que el narrador procede en la escritura como el ojo de la cámara (pp. 169-170), el caso del largo monólogo enunciado por el yo-protagonista Alejandro y dirigido (en segunda persona) al narratario Salvador y, por lo demás, también a sí mismo siendo él, Alejandro, receptor de su propio discurso y Salvador, una especie de doble suyo (capítulo 20). El habla de contenido institucional o normativo de voces anónimas (capítulo 25) se marca tipográficamente en frases enteras escritas con mayúsculas imponentes. O se omiten los espacios entre las palabras, creándose así un flujo continuo de letras que desembocan en el eco repetido del nombre del héroe cubano José Martí, con el que los escritores nacionales suelen legitimar su discurso (p. 450). Los pasajes en letra cursiva marcan interrupciones de la percepción regular de la realidad en las que penetran elementos simbólicos, oníricos (p. 19), surreales (conversación entre unas mariposas, p. 49), legendarios (de la historia oficial y oficiosa de los tiempos de la conquista y colonización, pp. 78-83) y monólogos interiores o diálogos con el „alter ego“ con apasionantes desdoblamientos, o sea una especie de soliloquios muy intimistas, ficticios, que reflejan casi siempre estados de ánimo que lindan con el mundo sobrenatural, „maravilloso“ (capítulo 26).

Los sueños y el recuerdo componían el mundo de nuestras visiones :
nuestra única realidad (p. 227).

El estilo de la narrativa de Fernández manifiesta a menudo su verdadero oficio de poeta. Cuando no inserta versos propios en el texto (p. 413), demuestra su talento lírico en su prosa, que ofrece rasgos subjetivos y personales inconfundibles, con destacadas cualidades rítmicas (así por ejemplo, en la pintura de ambiente del primer párrafo del libro, p. 15). Este lirismo particular individual, pero también objetivo y analítico, que impregna toda la obra, es un posible punto de arranque en la

vía que lleva a conocer la actitud de los personajes, del yo-protagonista (y quizá del autor) frente a contenidos de fe.

En un relato que escenifica la fundación de una comunidad (mito de origen), al distribuir los oficios, se le otorga al poeta un papel central privilegiado en la sociedad; incluso llega a ser forjador en la esfera de las creencias.

Y el poeta introdujo en la vida de aquel nuevo poblado, la magia, la fantasía, el misterio y la gracia. Y magia y fantasía y misterio y gracia eran verdaderos, es decir la verdad (p. 154).

Que se trata de una perspectiva bastante idealista, nos lo demuestra el poeta Fernández en su novela lírica. Aunque la preocupación por la fe es constante a lo largo de las 460 páginas, especialmente en sus exponentes cotidianos y privados -" Yo creo que todo el mundo tiene un Gran Secreto" (p. 71) - y contiene mucho material etnográfico al respecto (de abigarrado origen religioso: metropolitano, afrocubano, católico, protestante, espiritista, judío, etc.), siempre hay un tono de análisis distanciador.

El narrador reproduce muchas creencias poniéndolas en boca de sus personajes, pero en la elección del léxico demuestra un bajo grado de tolerancia y solidaridad frente a las expresiones religiosas representadas. Tan sólo el uso muy frecuente de la palabra „superstición” constituye una muletilla algo desvalida, con la que describe Fernández no sin cierto menosprecio la habilidad de todos sus personajes, incluyendo al yo-protagonista, para comunicarse individualmente con el mundo sobrenatural.

Un viejo negro del batey advierte a la madre de Alejandro acerca de la inquietante convicción, según la cual las almas en pena que andan por cierta trocha abandonada pueden ser vistas y oídas por los negros y los animales espantados. Alejandro comenta en tono explicativo:

[...] los viejos de nuestro país son, en general, supersticiosos (p. 21).

Fernández no se limita a situar las creencias „supersticiosas” dentro de un interés puramente costumbrista, evocador de tradiciones que quedan ancladas en el pasado, sino que le importa mostrar que nadie y en ningún momento está inmunizado contra la „superstición”, ni siquiera el intelectual yo-protagonista, Alejandro, en la actualidad urbana de Nueva York. Él mismo no se excluye de este círculo de adeptos a la „superstición”, siendo la suya la numérica „que no es menos cruel que las otras” (p. 31). Con estos dos rigurosos adjetivos realza la brutalidad y la degradación de un acto de fe. Parece que la dependencia del hombre de asun-

tos que quedan fuera de su control le desazonan y le inspiran sentimientos de deficiencia, de indisposición.

Asimismo en dos ocasiones más, estando en la gigantesca ciudad del Norte, confiesa su sumisión a ciertas reglas sobrenaturales. Declara que su temor al viento es pura fantasía o autosugestión, en su traducción „pura superstición“ (p. 275) ; y al meditar sobre la suerte o el destino en torno al juego del azar dice :

Aduje que la confrontación cabalística de hechos y fechas, era el resultado de una supersticiosa afición por las coincidencias (p. 376).

Esta confesión encuentra su eco en el capítulo 18, en que excepcionalmente habla el „alter ego“ de Alejandro, Aleida, que se quedó atrás en el batey :

[...] la supersticiosa predisposición de Alejandro para transformar en un acto mágico la más insignificante coincidencia (p. 348).

Fernández es de todos nuestros autores el que más a menudo se ayuda del término „superstición“ muy corriente y práctico, no obstante ya en sí despectivo.

Se intercala en su adicional denuncia como eslabón en una cadena de ruindades cuya vecindad perjudica aún más al concepto :

[...] a los largos meses de inactividad industrial, a la superstición, a la incultura, al vacío moral e intelectual [...] (p. 39).

En varios pasajes, procede de la misma manera cercando la voz con otras que tienen un resabio negativo; el contexto favorece una mayor condena. Una vieja en el batey, al acusar a sus enemigos, se sirve de la yuxtaposición de la doble injuria: „herejes y supersticiosos“ (p. 149). Ya citamos el pasaje (cf. p. 77 de este trabajo) de la ceiba que fija „dogmas [connota la rigidez o intransigencia] y supersticiones familiares“.

El que nos explique el origen de la „superstición“ no constituye precisamente un desagravio. Mediante una teoría evolucionista ingenua, disfrazada de alegoría, traza la reacción en cadena de un nomadismo idílico del espécimen humano que pasa a una vida sedentaria debido a la prosperidad, que engendra fenómenos civilizadores, como: poder, explotación, lucha, guerra, etc. los cuales naturalmente penetran en los mitos de la comunidad y en consecuencia „sus relatos se hicieron engañosos, falsos, supersticiosos“ (p. 129). La apariencia aberrante de las creencias „supersticiosas“ suele debilitar la resistencia del hombre: hémonos aquí

de nuevo ante la idea de la paralización política por un credo religioso individualista (cf. la „inactividad“ y el „vacío“ de la cita anterior).

El yo-protagonista aplica con frecuencia y según su libre albedrío el léxico del campo semántico de la religión. *Rito, magia, adivinación, misterio sobrenatural, cualidades prodigiosas* y otros términos similares se infiltran en el texto. Raras veces se abstiene dicha figura central de su tono analítico (no tanto didáctico, cuanto de una mezcla peculiar lírico-intelectualista) al mencionar el abundante material del folklore tradicional cubano (del que ya hemos podido disfrutar en algunas citas, cf. hechizos amorosos de las uñas y el pelo pubiano en el café, pp. 48-49; Santería/Espiritismo, p. 49; medicina occidental vs. curanderismo, p. 86, etc.) o el de sus urbanos vástagos modernos en la emigración (cf. pp. 58-60 de este estudio, etc.). Recuerdo que en el último capítulo (el cual tiene por tema la nostalgia que los cubanos de Nueva York sienten por su tierra) Fernández llena una página entera de prescripciones de curanderismo botánico, en un estilo seco y sobrio, como si hubiera transferido monótonamente el contenido inalterado de un manual de léxico herbolario, sin más comentario o análisis (cf. cita larga, p. 76 de este trabajo).

Normalmente hace pasar las expresiones míticas por el molinillo de su censura de estudioso. Y de algún modo las digiere y elabora. Procede a ratos según la misma técnica que su colega Luis Rafael Sánchez, cuando metaforiza los „mitos modernos“ con referencias que toma prestadas de los complejos rituales tradicionales. Para superar, por ejemplo, el tabú de la descripción pormenorizada del excéntrico acto sexual de una pareja en su apartamento neoyorquino, recurre a comparaciones tales como el *dios* por el ‚amante‘, el *altar* por la ‚cama‘, donde „él esperaba toda clase de ofrendas“ (p. 359). Mediante la imagen metafórica, Fernández toma distancia de lo narrado²⁶¹.

Una vez, hacia el final del libro, se distancia de estos „mitos modernos“ propagados por Roland Barthes y niega a los metropolitanos estadounidenses cualquier predisposición para crear mitos que resistan el reproche de artificialidad y falsedad:

Manhattan es una isla sin mitos, sin fábulas, sin leyendas verdaderas. Manhattan es de aluminio y cristal, de fibras sintéticas y asfalto, de

261. Quisiera remitir al lector aquí al famoso capítulo 68 de *Rayuela* en el que Julio Cortázar desfigura lingüísticamente la descripción de un acto sexual, ridiculizando todos los intentos de eufemizar el tabú.

cartón y concreto. Manhattan es una feria y un parque de diversiones para adultos de pobre y lenta imaginación (p. 392).

La ironía se vuelve ya burla abierta cuando el autor trata del panteón de dioses africanos que influyen en la fe privada y diaria de los cubanos. La paciencia con que enumera a prácticamente todos los dioses yorubas y la monotonía estilística llegan a tal extremo que se convierten en broma. Entrelaza a un dios con otro mediante alguna breve nota informativa sacada de los mitos y leyendas lucumíes.

El dios superior yoruba, Obatalá, simboliza la pureza, su color es el blanco; Yemayá es la diosa del mar, su color es el azul; Elegguá es un dios travieso, inquieto, muy amigo de Shangó; etc.

Víctimas de los celos de Obatalá por su blancura demencial ; de la envidia de Yemayá por el azul purísimo y transparente de sus venas [el agua] ; de la rebelión de Elegguá [...] ; de los deseos infrenables de Shangó, que pervirtirá a Elegguá seduciéndolo con historias lascivas [...] ; de las intrigas de Oshún que no toleraba la decencia de las muchachas ; y de la voracidad de Oyá, que sólo era aplacada momentáneamente por la carne de las doncellas y los recién nacidos (p. 189). [Y sigue así].

Si se comparan las explicaciones del santero Agún Efundé (cf. nota 129) con el texto de Fernández, se constatará que el primero escribe en un tono mucho más benévolo y profundo. En vez de dar la impresión de que el panteón es una banda de viciosos, el santero explica al lector que en los dioses africanos se reflejan los seres humanos y que también sienten pasión, rencor, violencia, odio, etc. y no son impecables como el Dios cristiano, por ejemplo.

Con no menos mordacidad Fernández salda cuentas con el segundo pilar de la religión sincrética de su patria, la mitología cristiana, y la Biblia como testimonio escrito de aquella. Esta actitud no sorprende demasiado en un poeta defensor de la Revolución cubana esencialmente atea, si se me permite este aparte biográfico²⁶².

Así, parodia el compendio del panteón de dioses africanos, el yo-protagonista, escritor, muy interesado en poesía, se mofa del *Cantar de los*

262. Los breves segmentos que, sin regularidad, separan un capítulo de otro muestran el uso reiterado de títulos idénticos: en la primera parte de la novela *Baldío* (caos, no labrado), Fernández aplica un discurso prerrevolucionario; en la segunda parte, *Jardín* (orden cultivado), se vale de uno postrevolucionario (factible por estar escrito el libro una década después de la Revolución).

Cantares en un pasaje de intertextualidad, rumiando y corrompiendo los versos de este poema supremo y sensual del Antiguo Testamento. Aísla el léxico que afecta a todos los sentidos, especialmente el olfato, utilizando un ritmo binario.

En la calle me propuse devolverle inmediatamente [...] a los labios, su grana ; a las especies, su aroma ; a las aguas, sus arroyos ; a los leones, sus guaridas ; a los tigres, sus montes ; al sahumero, su incienso ; al amado, su amada, y a Salomón, su viña (pp. 269-270).

Y después hace un batiburrillo con los ingredientes del poema bíblico.

El resultado de aquella reflexión son estos párrafos donde los cabritos son coronas, las gamas, higos ; las calles, palomas ; las cabañas, ovejas ; las manadas, ríos ; las manzanas, pies ; el marfil, mirra [...] (p. 270).

En un tono siempre irónico, a veces amargo, suele criticar Alejandro la futilidad de los apoyos tradicionales del credo cristiano : la Biblia (pp. 181 y 341), el ángel de la guarda, etc. :

He esperado con vehemencia la aparición de ese ángel tutelar que resolviera mágicamente mis conflictos (p. 270).

Siguiendo un prorrato justo y equilibrado, pinta al Dios cristiano tan caprichoso y porfiado como al Dios yoruba Elegguá, por ejemplo.

[...] hasta que Dios quisiera. Y Dios no daba señales de cambiar su obstinada voluntad (p. 389).

En el capítulo 14, Alejandro mismo nos da claves acerca de su actitud frente al cristianismo al describir a los numerosísimos personajes de su novela -otra indirecta contra la religión cristiana- que superarían la aparatosa lista de santos católicos.

No quisiera suministrar un índice onomástico, puesto que el santoral cristiano parecería ridículamente condensado ante la vastedad enciclopédica de nombres, apellidos, apodos y chiqueos (p. 283).

En cuanto al vínculo con lo transcendental específicamente, Aleida, el „alter ego“ del personaje escritor, nos alivia la tarea de conjeturar la postura adoptada tanto por éste como quizá por el autor mismo: ella atestigua „ese tono irónico de su voz“ que se extiende por toda la obra cuando se tratan asuntos del mundo sobrenatural, pamplinas para Alejandro, o, como diría él mismo, puras „fantasías“ (p. 350).

