

**Estudios interculturales**  
**Antagonismos, identidades y negociaciones**

Juan C. Godenzzi (ed.)

**TINKUY**

**BOLETÍN DE INVESTIGACIÓN Y DEBATE**

**Nº 5 – Otoño 2007**

**Colaboradoras de edición**

Marta Bulnes V.

Valérie Streicher-Arseneault

© 2007 Section d'Études hispaniques  
Montréal, Université de Montréal

**ISSN 1913-0473**

## **La construcción identitaria a partir de las “pertenencias múltiples”: Una lectura de *Los niños se despiden* de Pablo A. Fernández**

**Héloïse Archambault**  
*Université de Montréal*

Me parece, entonces, que ese descendiente de gallego, o de vasco, o de catalán, si no asume al negro que lleva en sus manos, que lleva en su voz, si no reconoce su parte africana, pues no es cubano. Lo hermoso de ser cubano es que uno tiene la herencia de esta cultura africana y que también tiene la riqueza espléndida de la lengua [española]. (Ibieta 1988: 48)

La opinión de Pablo Armando Fernández (1930-), escritor cubano contemporáneo, se ubica dentro del debate de la búsqueda de identidad. El concepto de “asumir” distintos rasgos de su propia identidad presenta convergencias con el pensamiento de Amin Maalouf (1998) sobre las “pertenencias múltiples”. Según Maalouf, “plus les appartenances que je prends en compte sont nombreuses, plus mon identité s’avère spécifique” (Maalouf 1998: 25). Entonces, no se trata de rechazar un rasgo cualquiera, sino de apropiarse de cada una de estas características que componen la identidad del individuo.

Tomando como punto de partida de mi reflexión la teoría desarrollada principalmente en el primer capítulo, “Mon identité, mes appartenances”, de *Les identités meurtrières*, analizaré la primera novela de Pablo Armando Fernández, *Los niños se despiden* (1968), con la intención de ver cómo se manifiestan las diferentes pertenencias y cómo la aceptación de cada rasgo lleva a la construcción identitaria del protagonista. Esa problemática se verá desarrollada tanto en la forma como en el fondo de la novela para tener una idea más amplia de la temática. Como cuadro teórico, usaré principalmente el concepto de Maalouf y la novela como tal, además de algunos textos teóricos sobre la estética de Fernández y unos análisis críticos de la obra.

Propongo antes de todo un pequeño resumen de la novela para establecer los personajes, el tema y algunas preocupaciones estéticas. *Los niños se despiden* está construido en dos partes: la primera se ubica en Cuba y la segunda en Nueva York. El protagonista, Alejandro, es un niño cubano con una imaginación bien fecunda, que vive en un batey con su familia y los personajes que inventa. Entre estos personajes se encuentra Lila, quien es la que inicia los juegos y la que le cuenta historias por las noches. En Nueva York, Alejandro, ya adolescente, trabaja, encuentra amigos (principalmente inmigrantes como él) y mujeres que lo inician en la sexualidad. Salvador, otro personaje imaginado que se sustituye a Lila en la segunda parte, tendrá un papel de amigo y de consejero en materia de crítica literaria. Alejandro trata de escribir una gran novela cuando está en los Estados Unidos, lo que logrará solamente después de su llegada a su tierra natal. En resumidas cuentas, la novela de Fernández conjuga mito, fábula y leyenda; imaginación, fantasía y memoria; historia,

actualidad y proyección al futuro, en un largo y denso discurso cuyo tono predominante nace del ritmo poético de una prosa que no decae nunca y que nunca traiciona los presupuestos que la sustentan (Pereira 1995: 165).

## 1. La forma

A partir de la estrategia escritural escogida por el autor, de la hibridez del género y del tipo de narración que se encuentra en la novela, se podrá ver cómo las diversas pertenencias se manifiestan en la construcción de la obra.

### 1.1 *El realismo mágico*

Se privilegia una estética del realismo mágico en esta novela. No voy a abrir de nuevo el debate en torno a lo “real maravilloso” *versus* el “realismo mágico”, ya que ha sido estudiado por muchos críticos (Ricci Della Grisa, 1985; Weisgerber, 1987; Marcone, 1988; Ramsak, 1991; Erdel Jordan, 1997). Basta con decir que ambas estéticas conjugan lo imaginario con la realidad. Para esta disertación, propongo la definición siguiente del realismo mágico:

Le réalisme magique implique qu'on accorde une importance primordiale au domaine de l'imaginaire comme moyen d'enrichir et d'illuminer la vision de la réalité quotidienne. Imaginaire est un terme corrélatif de « merveilleux », au sens classique, avec toutefois cette différence que ce concept est devenu le principe fondamental et structurant de l'oeuvre littéraire. (Weisgerber 1987:129)

En *Los niños se despiden*, se encuentran diversas manifestaciones de esta estética ampliamente latinoamericana. La novela ofrece un espacio a las derivas imaginativas del protagonista que toman cuerpo en la creación de personajes que parecen reales y vivos. Por ejemplo, Lila, la compañera de juego de Alejandro, se parece a su hermana; y, además, la mamá del protagonista le ofrece un regalo, como si fuera parte de la familia:

Lila era la persona más popular y mejor tratada en toda la vecindad. A Lila se le llamaba constantemente para hacer esto o lo otro y ella siempre lo hacía con mucho gusto. ¿Qué edad tendría Lila entonces? Yo no sé, porque Lila debe haber sido siempre vieja, aunque parecía una niña. (Fernández 1968: 126)

Sin embargo, aunque parece real, sabemos que es el resultado de la imaginación del protagonista porque ella ha viajado hacia Sabanas – Sabanas es la ciudad ideal y mítica donde espera llegar Alejandro. La novela gira alrededor de este programa del protagonista (llegar a Sabanas), idea que viene de Lila, creación ficticia. Entonces, se ve muy bien aquí cómo el realismo mágico produce su efecto: se integra dentro de la vida cotidiana del protagonista un personaje imaginario que modula su realidad y sus aspiraciones.

El paralelo entre el realismo mágico y las pertenencias múltiples se encuentra en la apropiación de los distintos rasgos que construyen la identidad. En este caso, el realismo

mágico permite la apropiación de lo imaginario. Entonces, los mitos propuestos por Lila, a través de los relatos que cuenta a Alejandro, participan en la construcción de la memoria del protagonista que, en consecuencia, forman una parte de su identidad. En otros términos, el hecho de que no haya separación entre el realismo y lo imaginario hace que el protagonista se apropie los mitos, leyendas e imaginario colectivo propuestos por Lila, amiga ficticia.

## ***1.2 El género híbrido***

La novela está construida en dos partes, como ya lo hemos dicho. Cada parte contiene capítulos y secciones particulares. En la primera parte, se intercalan secciones llamadas “Baldío” y “Miscelánea”. En la segunda, se sustituye a estas secciones otra que se llama “Jardín”. Cada sección tiene su estilo de escritura distinto: “Hay cinco secciones breves, tituladas “Miscelánea” que a su vez contienen información técnica y estadística de la industria azucarera, en contraste con las cinco secciones “Baldío”, repletas de folklore afrocubano” (Menton 1978: 68). Hay siempre un juego entre la narración, las misceláneas y los baldíos: se pasa de un género a otro como si cada sección específica tuviera su propia legitimidad dentro de la novela. En la sección “Jardín”, que es vista según algunos críticos como el Jardín de Edén (Menton 1978; Serra 1999), se encuentra el periplo hacia Sabanas, es decir hacia la tierra idealizada:

Que se vayan enterando los que están dentro y los que están fuera y que se enteren de una vez y para siempre si no lo sabían: que nosotros nos vamos para Sabanas arrollando, arrollando por toda la trocha de Dos Ríos al Cacahual, y nos vamos cantando con nuestros cantos y defendiendo con las armas las cosas que queremos defender y que nos hagan piedra o polvo o arena o lo que quieran pero nosotros nos vamos a Sabanas cantando. (p. 532)

En la construcción de la novela, se revela la hibridez del género. Trozos muy poéticos<sup>1</sup> van a lo largo de los datos más concretos que normalmente no se encuentran en una novela. Así pues, la novela está compuesta por distintos rasgos que al unirse forman un todo amplio, bello y completo. La construcción misma de la novela se acerca a la teoría de Maalouf, en el sentido de que la heterogeneidad compone lo único: “grâce à chacune de mes appartenances, prise séparément, j'ai une certaine parenté avec un grand nombre de semblables; grâce aux mêmes critères, pris tous ensemble, j'ai mon identité propre, qui ne se confond avec aucune autre” (Maalouf 1998: 27). Entonces, la novela participa, con su estilo peculiar propio a la literatura, en construir un todo único a partir de rasgos heteróclitos. Además, hay que precisar que descubrimos, al final de la obra, que Alejandro es el escritor de la novela que estamos leyendo. En efecto, el texto se acaba con:

Mientras tanto...

Alejando escribe, escribe, escribe:

Y el portal abriéndose a la súbita noche de los jardines, de la calle; abriéndose a las conversaciones, al saludo fugaz de los que pasan, a los gritos de los niños que se despiden... (p. 547)

---

<sup>1</sup> No hay que olvidar que el autor es reconocido sobre todo por su poesía.

La cita en cursiva es igual a las primeras palabras de la novela. Lo que quiere decir que Alejandro escribe la novela en la cual es el protagonista. Es como una manera de asumir lo que hay en las 547 páginas de la obra y también un modo de construir su propia identidad a través de la escritura. En suma, cuando se trataba de los distintos rasgos que forman un todo novelístico, estaba hablando también, por extensión, de esta heterogenidad asumida por el protagonista mismo por medio de la escritura y que, por consiguiente, forma su identidad.

### ***1.3 La narración***

En la narración se encuentra también la heterogenía: algunos narradores se prestan la palabra para ofrecer diversos puntos de vista y estilos. La primera parte la narra Alejandro, niño que va a envejecer hacia la adultez. Aleida, la hermana de Alejandro, toma el espacio discursivo durante un capítulo para proponer su visión de los juegos con Alejandro cuando eran niños y “en commentant des photos, documents bien tangibles mais images tout de même, Aleida fait surgir une autre vision d’Alejandro à New York qui ne recoupe pas celle qu’il nous a lui-même donnée” (Kawa 1994: 603). Además de estos narradores, se agregan otros de los cuales uno me parece interesante. De hecho, no es un narrador, sino un discurso que usa el estilo directo por páginas y páginas:

Al muy principio pensamo que la tristura le benía de la separasi3n del nobio que se fue a la guerra casi cuando t3 lo tenía preparao pal matrimonio, pero dipué le encomens3 un juku juku que ná ni naide le jasía parar. (p. 102)

Se constata una transcripción del lenguaje oral para pintar el color local de la gente del batey. En este caso, como en lo precedente, la presencia de diferentes narradores tiene como función el crear una unidad con lo diverso.

En definitiva, la construcción de la identidad a través de las pertenencias múltiples se ve dentro de la forma según las modalidades que acabo de demostrar. Cada punto de vista muestra una heterogeneidad que se fusiona para crear una pieza autónoma y completa. Se acerca a las pertenencias múltiples porque, según Maalouf, la suma de cada una construye una identidad única.

## **2. El fondo**

### ***2.1 Las referencias artísticas***

No desarrollaré mucho las referencias artísticas que se hallan en el libro. Tampoco estableceré una lista exhaustiva, puesto que son numerosas. En cambio, mencionaré algunas para destacar el vaivén entre la cultura popular y la culta. Muchas referencias a actores de cine se escurren dentro de la narración. Así, por ejemplo, los niños de la escuela de Alejandro llaman a éste “Shirley Temple” (p.58), que fue una actriz americana de los treinta. También, los niños juegan a ser artistas de cine: Alejandro nunca se decidía a tiempo por el actor que él debería ser. Hortensia [su hermana] le acusó de comportarse como Jack el Destripador, pues Alejandro, decía, no se conformaba con ser un actor determinado, sino pedacitos de muchos:

– Es un poco Dr. Jekyll, un poco Mr. Hyde: el ruiseñor y la rosa. – Y Lila era Ava Gardner, Hortensia, Olivia de Havilland; Carlotta, Joan Crawford; Mimina, Shirley Temple y Aleida, Jean Harlow. (p. 306-307)

Se pueden ver aquí las pertenencias múltiples en los juegos mismos de Alejandro pequeño, cuando él no puede escoger una sola identidad. Pero se destacan también estas pertenencias cuando se ponen en relación con otras referencias más cultas. Cuando está en Nueva York, Alejandro propone su concepción de la escritura:

Así debe escribirse, como quien hace bien el amor. Tendríamos escritores excepcionales, tantos como aquellos que saben hacerlo bien. La literatura toda estaría hecha por genialidades femeninas. Las 29 Jornadas de Sodoma y Gomorra, El Cantar de los Cantares, Alicia en el País de las Maravillas, Fedra, la Ifigenia, Ulises (en particular el monólogo interior de Molly Bloom [...])” (p. 327)

Y al fin de la obra, se refiere directamente a José Martí como revolucionario:

Hoy me fajé en la escuela. Alguien dijo que Martí no era un verdadero revolucionario. Martí, dijo, no se planteó la transformación verdadera de la sociedad, y ya en esa época existían ideas verdaderamente revolucionarias de verdad. Nos entramos a golpes. Llegué a casa hecho polvo. Aleida tuvo que remendarme la cara. Decir que Martí era un idealista... y ¿quién no lo es? (p. 529)

Se entremezclan referencias populares y literarias, los héroes juntan a los actores de cine: *Los niños se despiden* es una obra grandísima que toma rasgos de muchos para crear una unidad. Funciona como una memoria personal: se juntan referencias populares, cultas, literarias, históricas, etc. Y esta memoria forma parte integral de la identidad: la construye.

## 2.2 *El sincretismo religioso*

Pablo Armando Fernández: [...] Hace mucho tiempo se decía que Cuba era “católica y latinoamericana”. Con los años descubrimos que formamos parte del Caribe, de su cultura, y que somos el resultado de una mezcla de muchas razas. En lo que se refiere a la religión, son más importantes nuestras tradiciones procedentes de la « santería » de origen africano que las que vienen directamente de la cultura católica o protestante (Garzia 1990: 103).

En la novela se ilustra bien esta opinión de Fernández. Las referencias bíblicas y de la santería cubana tienen un lugar preponderante. Se encuentran muchos ejemplos dentro de la obra, pero sólo citaré algunos casos. Para las referencias bíblicas, el trozo más amplio se ubica en el discurso de Lila. Ella toma el papel de dios y crea al hombre y a la mujer:

Y tomó Lila todo de la tierra e hizo un amasijo, e inspiróle en el rostro un soplo, o espíritu de vida, y quedó hecha la mujer viviente con alma racional. Y colocó a la mujer que había formado en un sitio de delicias, y la mujer pareció no interesarse absolutamente en nada de lo que la rodeaba. Por el contrario, se pasaba las horas muertas comiéndose las uñas de las

manos y de los pies, sin probar uno solo de los hermosos anones [...] Por lo tanto Lila hizo caer sobre la mujer un gran sueño, y mientras estaba dormida le quitó una de sus costillas y llenó de carne aquel vacío. Y de la costilla aquella que había sacado de la mujer formó Lila un hombre: el cual puso delante de la mujer. Y dijo, o exclamó, la mujer: “Esto es hueso de mis huesos, y carne de mi carne: llamarse ha, pues, *hombre* porque de la hembra ha sido sacado. [...] (p. 136-137)

Hay realmente una inversión del mito de la creación, puesto que la mujer se crea primero y de su costilla viene el hombre. Eso nos propone una nueva parodia de la Biblia (Kawa 1994: 599) que se desarrolla durante un capítulo. El sincretismo se ve también dentro de la santería cubana que ha tomado sus raíces en los mitos africanos. En cuanto a las prácticas o mitos africanos, algunos son llevados por Ianita y Aurora, las dos criadas negras que viven en la casa de Alejandro:

Me depositas en un lugar de abiertos azules. Adornas mi cabeza para que sea tan regia como manjar de arcángeles, pero también sagrada como los frutos y condimentos que depositan los negros de tu tierra ante el altar de sus dioses. (p. 111)

Esta cita, que viene de un “Baldío”, se refiere a una costumbre religiosa del país de Ianita. La palabra se dirige hacia ella. Se encuentran también referencias a dioses yorubas:

Vivió [Alejandro] a la deriva, solo, sin la protección de Oshún, sin la defensa de Shangó, sin la alegría maliciosa e ingenua de los Ibeyes, sin los mimos y la dedicación de su madre Obatalá, sin la evocadora fantasía de Yemayá y las astutas precauciones de la Elegguá (p. 345-346)

Esta cita aparece cuando Alejandro vive en Nueva York. Se ven la importancia y la presencia de los dioses de origen africano dentro de su cultura, porque su ausencia lo lleva a la “deriva”. Estos ejemplos se acercan a la cita de Fernández sobre el sincretismo religioso: de parte de Alejandro, hay un rechazo de lo católico (por la parodia) y una adhesión a la santería de origen africano que constituye sus referencias principales, lo espiritual que le falta en tierra estadounidense.

### **2.3 La nacionalidad**

Pablo Armando Fernández: [...] Estoy convencido de que la lengua te hace como eres : define un carácter. Pero está la presencia del elemento negro en nuestra cultura : la gran capacidad imaginativa nos viene del Africa. Nuestra manera de andar, de gesticular, de caminar con un ritmo casi de danza, la insistencia en tocarnos cuando hablamos, como si de no hacerlo la conversación deviniera trunca, son características propias de los africanos que se mezclan con los españoles. Somos difíciles de descifrar. (Garzia 1990: 103)

Por su historia, los cubanos son resultado de un mestizaje de culturas: a la europea y la negra que menciona Fernández en su entrevista con Aldo Garzia, yo agregaría la indígena. Estas tres nacionalidades se encuentran en la novela como rasgos de la identidad del protagonista. En el capítulo cinco, Alejandro está frente a una verdadera procesión de sus

antepasados españoles. Se está dando cuenta de que no son los “héroes” tales como les presenta su papá:

¿Y es buena esta gente, son buenos? No. [...] Se lo quitaron a los indios, el oro de los ríos y los árboles de los bosques y los pájaros del aire y los peces, venados, frutas y todo lo demás. [...] Todos esos falsos dueños son ladrones y para robar mataron. Toda mi familia está llena de criminales de la peor calaña. (p. 88)

La cita muestra un rechazo claro a los antepasados españoles; y la cita siguiente, un acercamiento a lo indio:

Después de ver tantas cosas no tengo ninguna duda de que los indios somos nosotros. Yo soy indio y Ianita es india. Si yo creo que soy otra cosa porque toda esa gente que está allá arriba eran españoles y nobles y caballeros andantes y conquistadores y colonizadores, soy un gran bobo. [...] Las cosas nunca volverán a ser como antes, como cuando eran de los indios, pero nosotros por una vez y para siempre seremos como ellos, todos indios, sin gallegos, ni polacos, ni moros, ni negros, ni americanos, sino indios. Todos syboneyes, taínos y guanajatabeyes. Y el que no quiera ser indio que se vaya a donde le dé su realísima gana, pero que nos deje ser indios. (p. 90)

La apología de ser indios puede ser vista como la idealización del pasado, como la “pureza” y sirve para devolver a los indios su honor. Los negros tienen también un papel importante que toca la identidad del protagonista:

*[...] cantando para que esta tierra no se pudra con el excremento y los orines de sus señores, para que los árboles donde están sus dioses crezcan y para que el mar no se trague la isla una noche, cantando para que el corazón no se les ponga de piedra como a los blancos ni de polvo como a los indios, porque mientras ellos canten y bailen para sus santos, la isla permanecerá viva y llena de música. [...] Ella [Lila] sabe que yo no quiero que me cuente nada de esa gente [los negros], porque es la misma que yo conozco. (p. 99)*

Entonces, en un capítulo se refiere a cada rasgo que compone la identidad cubana y, por consiguiente, la de Alejandro. Como en las referencias míticas, se nota un rechazo de lo español y una valorización de lo negro e indio. Maalouf dice: “A chaque époque, l'une et l'autre de ses appartenances s'est enflée, si j'ose dire, au point d'occulter toutes les autres et de se confondre avec son identité tout entière” (Maalouf 1998: 19). Es un poco lo que pasa en el caso de Alejandro: niega sus raíces españolas para valorizar las negras o indias tanto en las referencias religiosas como en su nacionalidad misma.

En conclusión, en los aspectos que acabamos de ver, se observa que los rasgos predominantes que forman la identidad de Alejandro no se encuentran en la cultura y la historia españolas, sino en las culturas negra e india. No obstante, no se rechaza el lado español. Se encuentra en la forma de la novela, lo que asegura la relación entre forma y fondo, un especie de hilo conductor. Retomaré la primera cita de Fernández para explicar dónde se ubica lo español que había sido suplantado en el fondo: “Lo hermoso de ser cubano es que uno tiene la herencia de esta cultura africana y que también tiene la riqueza espléndida



de la lengua [española]" (Ibieta, 1988, p. 48). Es la riqueza de la lengua española que asegura la creación de la novela y de sus mitos:

Fiel a la interpretación, *Los niños se despiden* es sobre todo una avasalladora, misteriosa marea de palabras. Claro que sería injusto sobrentender que es sólo eso. También es anécdota, y magia y recuerdo, pero si esos tres rubros estuvieran reducidos a su más descarnada expresión, es decir si la novela no dependiera tanto del poder hipnotizante de la palabra, anécdota, magia y recuerdo dejarían de apuntarse mutuamente. Es la palabra la que los amalgama, los conforma, los lanza; es la palabra la que les da cuerpo y ánimo. (Benedetti 1991: 274-275)

Y esa palabra es española. En definitiva, las pertenencias múltiples que construyen una identidad única que desarrolla Amin Maalouf en su ensayo se encuentran bajo la forma literaria de la novela de Fernández. Cada uno de los rasgos mencionados son actualizados por la realización del proyecto de escritura del protagonista. Escribiendo su propia novela, Alejandro toma por todas partes lo que construye su propia identidad, es decir sus experiencias, sus mitos, los relatos de Lila, su cultura, etc. y logra unir estos elementos disparatados en un proyecto único, es decir en una identidad única.

## Referencias bibliográficas

### A) Corpus

FERNÁNDEZ, Pablo Armando. 1968. *Los niños se despiden*. Col. "Premio". La Habana : Casa de las Américas.

### B) Obras sobre el corpus

BENEDETTI, Mario. 1991. *La realidad y la palabra*. Coll. "Letras/Destino", no 5. Barcelone : Ediciones Destino.

IBIETA, Gabriella. 1988. "Entrevista a Pablo Armando Fernández", en *Hispanamérica*, no 51 (diciembre), p. 47-60.

KAWA, Marcelle. 1994. "L'enfant et la révolution à travers deux romans cubains : *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández et *Un rey en el jardín* de Senel Paz", en *Hommage à Robert Jammes*, Ed. Francis Cerdan. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, p. 595 à 605

MENTON, Seymour. 1978. *La narrativa de la Revolución cubana*. Trad. del inglés por Marisela Fernández, Ramón Mestre y Pío E. Serrano. Col. "Nova Scholar". Madrid: Playor.

PEREIRA, Armando. 1995. *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SERRA, Ana. 1999. "Ideology and the Novel in the Cuban Revolution: The Making of a Revolutionary Identity in the First Decade". Tesis de doctorado, Washington D.C., The George Washington University.

### C) Obras teóricas

ERDEL JORDAN, Mery. 1997. "Una interrogante conceptual: El realismo mágico ¿o/y? lo real maravilloso", en *Reflejos : revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos, Universidad Hebrea de Jerusalén*, vol. 6, p. 9-15.

GARZIA, Aldo. 1990. "La identidad latinoamericana según Pablo Armando Fernández", en *Casa de las Américas*, vol. 31, no 181 (verano), p. 99-105.

MAALOUF, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*, Paris : Grasset.

MARCONE, Jorge. 1988. "Lo real maravilloso' como categoría literaria", en *Lexis*, vol. 12, no 1, p. 1-41.