
Revista Iberoamericana, Vol. LXXI, Núm. 210, Enero-Marzo 2005, 35-53

SANDRA RAMOS:
LA VIDA NO CABE EN UNA MALETA

POR

SILVIA SPITTA
Dartmouth College

Diez años llevo
sin catarla ni hablarla excepto en hueco;
cráter de mi ciudad siempre brillando
por su ausencia;
hueco que no define y que dibuja
el mapa irregular de mi nostalgia.

Que la he perdido,
la he perdido doblemente,
la he perdido en los ojos de la cara
y en el ojo tenaz de la memoria.

...

Jirones de ciudad
fragmentos sin contexto, los enlaces perdidos.
(Lourdes Casal, "La Habana 1968" *Palabras juntan
revolución*, 49).

We associate nostalgia with the Cuban American exile
sensitivity of Miami.
[Asociamos la nostalgia a la sensibilidad del exilio
cubano-americano en Miami].
(Ruth Behar, *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*, 14).

El poema "El nuevo coloso" ["The New Colossus"] escrito en 1883 por Emma Lazarus para conseguir fondos para subvencionar la construcción del pedestal sobre el que la Estatua de la Libertad está situada, inscribe simbólicamente a los Estados Unidos como la "madre de los exiliados" que proclama su mensaje de libertad y esperanza en todo el mundo:

Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore,

Send these, the homeless, tempest-tost to me,
I lift my lamp beside the golden door!¹

Dado este mensaje programático, y dado el hecho de que los Estados Unidos es una potencia mundial que se define como país de inmigrantes, es de esperar que las narrativas de la migración y del exilio sean múltiples y multifacéticas. No es así. En efecto, tanto en el imaginario popular como en la cultura massmediática, se ha privilegiado una sola narrativa –la del exilio cubano– por sobre todas las demás y a expensas de todas las demás. Puede que esta aseveración sea un tanto hiperbólica, sin embargo, en el ruido cotidiano que acompaña nuestras vidas, la estridencia de esta comunidad y la de los políticos que la apoyan parece sumergir a todos los demás discursos de la migración. El mismo estridentismo que caracterizó el anti-comunismo estadounidense durante la guerra fría persiste en esta obsesión nacional con las experiencias de la diáspora cubana como para obviar el hecho de que el régimen de Castro –a sólo noventa millas de distancia de Miami– continúa en pie como último vestigio de la guerra fría. No hay mejor ejemplo que el drama y la conmoción nacional que acompañó el naufragio del niño Elián hace unos años. Por tratarse de un niño cubano, la historia de su travesía se transformó en una telenovela, un culebrón que duró semanas enteras y que hasta adquirió elementos míticos. Huérfano, Elián fue salvado de aguas tormentosas para ser tormentosamente abrazado por la “madre de los exiliados”. Esta dramatización adquiere cierta dimensión grotesca cuando se contrasta con la casi completa invisibilidad de tantos otros naufragios y tragedias de este tipo que ocurren casi a diario frente a las costas estadounidenses y en la frontera con México. Por involucrar a otros grupos –como a los balseros haitianos, a los migrantes mexicanos y centroamericanos– estas tragedias de la migración pasan casi inadvertidas en las noticias y no logran conmover a nadie. Las estadísticas no adquieren en estos casos ni rostros ni nombres.

A pesar del sinnúmero de testimonios y narrativas que produce el exilio cubano continuamente desde 1959,² éstos resultan bastante repetitivas. El mismo topos parece reproducirse con pocas variaciones: la “salvación” del hijo pródigo del naufragio del

¹ <http://www.endex.com/gf/buildings/liberty/liberty.html>. El poema “The New Colossus” dice así:

Not like the brazen giant of Greek fame,
with conquering limbs astride from land to land;
Here at our sea-washed, sunset gates shall stand
a mighty woman with a torch, whose flame
is the imprisoned lightning, and her name
Mother of Exiles. From her beacon-hand
Glows world-wide welcome; her mild eyes command
The air-bridged harbor that twin cities frame,
“Keep, ancient lands, your storied pomp!” cries she
with silent lips. “Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore,
Send these, the homeless, tempest-tost to me,
I lift my lamp beside the golden door!”

² Todas las traducciones son mías. Ver la labor recopilatoria de la narrativa cubana del exilio de Maratos y Hill.

comunismo por el paraíso triunfalista del consumismo y el capitalismo (y viceversa en Cuba). En contraste, no hay tal narrativa de la “salvación” para los migrantes mexicanos y otros grupos de inmigrantes que son vistos, generalmente, como los desechos de otras culturas a los que alude el poema de Emma Lazarus. Meros indocumentados, parásitos, simples cucarachas y espaldas mojadas, estos grupos son aislados en el imaginario popular no sólo por la falta de legitimidad que sufren en términos de ciudadanía sino también por la carencia de una narrativa que los envuelva en el manto de lo real. El contraste es contundente al compararlo con el poder discursivo del exilio miamense.

Dado el reciente fin de la guerra fría –fin con una excepción a noventa millas de distancia de la Florida– se entiende el porqué de la fascinación estadounidense con los exiliados cubanos y el triunfalismo que adquieren estas narrativas en el imaginario popular. Sin embargo, hay otras narrativas menos conocidas del exilio cubano que complican la versión universalmente diseminada como la *única* y que podrían ayudar a enfocar el “problema” cubano con más densidad política e histórica. Sirve de ejemplo el proyecto de Ruth Behar *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba* que en su momento (1995) fue la culminación de todo un movimiento de aproximación de los cubanos a ambos lados de las noventa millas que separan Cuba de los Estados Unidos. Lamentablemente, este proyecto se ha visto sumergido otra vez como consecuencia del drama de Elián y el creciente conservadurismo y belicosidad del gobierno norteamericano bajo George W. Bush. El futuro del proyecto “puentes a Cuba” está siendo socavado una vez más mientras que el retorno del hijo pródigo a los brazos de la “madre de los exiliados” se sigue esperando ansiosamente.

En este ensayo me voy a enfocar en la artista cubana Sandra Ramos cuya obra nos presenta *otra* narrativa que complica el escenario que he venido delineando arriba. Presenta una alternativa interesante a la historia inscrita en el poema “El coloso” al no sólo tratar de interrumpir el flujo de exiliados de Cuba a Estados Unidos sino también al acoplar al exiliado con el “no exiliado” dentro de una misma historia. Poco conocida en Estados Unidos, toda la producción artística de Ramos hasta ahora ha tratado el tema del exilio obsesivamente y desde un ángulo inverso al generalmente tomado para hablar del exilio. El proyecto intelectual, personal, político de esta artista se conjuga simultáneamente y a través de distintos medios artísticos. En diversas instalaciones y grabados narra lo que significa el exilio para los que se quedan en la isla y que viven la sensación de abandono como crisis política y personal. Para la artista, el exilio –y el deseo de exilio de tantos– vuelve cada vez menos viable el proyecto político cubano revolucionario precisamente porque implica no sólo el abandono de seres queridos en la isla, sino también el abandono del *compromiso* por mejorar la situación *desde dentro*. El exilio, entonces, *produce* el naufragio del proyecto socialista en Cuba. Para la artista la idea de *quedarse* en la isla es una radical opción.

Nacida en 1969, Sandra Ramos fue ganadora del Premio Nacional de Arte Cubano en 1997. Ha seguido una trayectoria similar a los de su generación: ha estudiado y vivido fuera de Cuba (en Inglaterra, Italia, Japón) y aunque vive en La Habana, expone sus obras en Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, México, Tokio, etc. Su obsesión con la pérdida que acarrea el exilio de tantos y el trauma para el pueblo cubano entre ambas orillas marca toda su producción artística como narrativa personal (porque ella sufrió el

abandono de su primer esposo además de haber sido afectada por el exilio de parientes y amigos) y política (ya que sitúa su vivencia personal dentro de una consistente crítica política). Cuando la visité en su casa en La Habana hace unos años había una instalación titulada *Los ojos de Dios* en una esquina de la sala. Dominaba el espacio y consistía de una pantalla de TV donde se veían ir y venir las olas del mar. A modo de una Casandra moderna, me dijo que *Los ojos de Dios* “es lo último que ve una persona al tratar de salir de Cuba”. Para esta artista, tan determinada a quedarse en Cuba, el exilio de tantos los envuelve a todos en el trauma de la partida, la pérdida, la muerte. La existencia insular de la mujer/isla/Cuba la llena de desesperación y el exilio es criticado como el repetitivo naufragio no sólo de los exiliados sino también de los ideales de la Revolución. Nadie está a salvo ni se salva de este naufragio personal y político.

Ramos ha llegado a adquirir una posición de mucho prestigio en la isla porque como tantos otros artistas de la “generación del noventa” tuvo que llenar el vacío dejado por el éxodo de la previa generación de artistas que se exilió en masa en los años ochenta durante la terrible crisis económica y concomitante represión y censura en Cuba que siguió a la caída del muro de Berlín, la interrupción de ayuda económica de la Unión Soviética y la creciente rigidez del embargo estadounidense. Un empleado de una ONG de Canarias que había viajado a Cuba con ayuda humanitaria en más de treinta ocasiones, me contó que en los años que siguieron a la caída del muro de Berlín, la gente en La Habana que él vio caminar por las calles estaba tan desnutrida que “parecían esqueletos”. Yo misma pude constatar lo terrible que había sido esta época cuando una guardia en un museo en La Habana señaló una clase de niñas que asistía al museo y me preguntó qué edad yo pensaba que tenían. Mirando a las estudiantes, las comparé con mis hijos y le dije: “unos ocho o diez años”. Me contestó: “No, son adolescentes de catorce y quince años”.

A esos años terribles les siguió el “período especial” durante el cual Fidel tuvo que “abrir” la isla selectivamente al mercado libre y al dólar para conseguir importantes divisas. Se permitió que los artistas vivieran en Cuba pero viajaran al exterior para exponer y vender sus obras. Por primera vez desde 1959, algunos podían ganar en dólares y vivir bastante cómodamente en la isla. Las excelentes condiciones de trabajo establecidas en los años noventa por el gobierno cubano no sólo ayudaron a los artistas cubanos sino que también atrajeron artistas de toda América Latina y se creó un ambiente artístico e intelectual muy dinámico. La problemática economía “doble” que se creó –y que ha llevado a que los cubanos vivan ahora en un mundo aberrante donde los que trabajan en la industria del turismo y los que tienen acceso al dólar ganan en un día lo que un profesional cubano gana en un mes– irónicamente permitió que artistas cubanos logaran cierta independencia del régimen que nunca habían tenido hasta ese entonces. Durante este “período especial” que continúa hasta hoy en día, la censura aún existe, pero los artistas logran establecer los límites de lo posible en consulta con los censores. Gerardo Mosquera escribe al respecto: “La generación de los noventa constituye una evolución del arte cubano en la época post-utópica. Se ha señalado su cinismo, su mayor interés en los aspectos formales del arte, su tapado discurso para escapar de la censura” [“The generation of the 90s constitutes an evolution in Cuban art in post-utopian times....Its cynicism has been pointed out, its greater interest in formal aspects, and its veiled discourse to avoid censorship”]. Y concluye: “Todo esto debe ser considerado en términos relativos porque

los artistas siguen siendo no conformistas e interesados en la libre expresión artística. Algunas de las obras más críticas han sido producidas en la última década” [“All this must be taken in relative terms, because the artists remain non-conformist and interested in free artistic investigation. Some of the critical works of greatest impact have been made in the past decade”] (13).

En 1994 dos grandes eventos culturales alteraron radicalmente el ambiente artístico en la capital cubana: se celebró la Quinta Bienal de La Habana y se fundó un espacio artístico extra-oficial conocido como Espacio Aglutinador. Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez lo fundaron en reacción a la clausura abrupta del gobierno de la exposición de Suárez, *El frente Bauhaus*, debido a que Suárez había escrito bajo algunas de sus pinturas la frase: “todas las instituciones son una mierda”. Esta crítica tocó a los censores demasiado de cerca. Parecía repetir la muy controversial exposición *El objeto esculturado*, de 1990, que también fue censurada cuando el artista Ángel Delgado, en una suerte de *performance* espontáneo, y a modo de protestar años de represión y censura, defecó sobre el diario oficial *Granma*. La creación de Espacio Aglutinador creó un espacio extra-oficial de experimentación e innovación de enorme impacto. Unos meses después de su fundación se celebró la Quinta Bienal de La Habana con una impresionante colección de arte cubano y latinoamericano. Los dos espacios, sin embargo, fueron regidos por normas y principios diametralmente opuestos: mientras que las obras expuestas en Espacio Aglutinador se resistían a la fácil apropiación del trabajo artístico, la Quinta Bienal “simuló la integración, disfrazando la sospecha con la transparencia” [“feigned integration, disguising suspicion with transparency”] (Mosquera 13). El arte cubano de los años noventa debe ser situado entre estos dos polos y la obra de Sandra Ramos es un perfecto ejemplo de la difícil y tenue negociación que ahora existe en Cuba entre la censura, la libre creación artística y la crítica.

La instalación *Migraciones II* de 1994 consiste de una serie de maletas y baúles abiertos y vacíos en cuyo interior la artista ha pintado diferentes escenas de su visión de las consecuencias y del trauma del exilio. En la primera maleta de la serie, Ramos se representa a sí misma parada bajo el firmamento con una bolsa pintada con unos labios rojos en una mano y un bolso con la bandera cubana en la otra (Figura 1). En la segunda maleta un esqueleto rubio sostenido por dos salvavidas está partiendo las aguas (Figura 2). En la tercera maleta una pareja está nadando bajo las estrellas hacia la bandera estadounidense (ella agarrada de las espaldas de él como en un abrazo) (Figura 3). En la cuarta maleta la artista se representa a sí misma echada en el fondo como una Alicia en el País de las Maravillas y a la vez en la forma de la isla de Cuba de donde despegan y aterrizan aviones. La parte superior de la maleta representa una escena nocturna de una ciudad norteamericana dominada por anuncios publicitarios en que sobresale uno enorme de Coca-Cola (Figura 4). En otra maleta aparece un muchacho echado en un bote en el mar, soñando con un paraíso de cosas flotando en el espacio (radios, automóviles, y otros objetos de consumo) entre los cuales flota también una bandera cubana (Figura 5). En una de las últimas maletas de la serie, varios ahogados en el fondo del mar (rodeados de desechos) se aferran a un esqueleto sonriente (Figura 6). En otra serie, *Criaturas de isla*, expuesta un año más tarde, se repiten los mismos temas: en una maleta nadan dos personas en direcciones contrarias: el que parece estar nadando hacia Estados Unidos está rodeado



Migraciones II Instalación. Detalle.
Maleta pintada (54 x 69 x 65 cm).
Migrations II Installation. Detail. Painted
suitcase. 1994.



Figura 1

de tiburones (Figura 7). En otra maleta de esa misma serie, hay un muñeco vestido con la bandera cubana tirado en el fondo (Figura 8). La obsesión de Ramos tanto con la pérdida que significa el exilio constante (y los planes de exiliarse) de tantos, y lo que esto significa para los que se quedan atrás, también se repite con muchas variaciones en sus grabados



Migraciones II Instalación. Detalle.
Maleta pintada (43 x 56 x 43 cm).
Migrations II Installation. Detail. Painted
suitcase. 1994.



Figura 2



Migraciones II. Instalación. Detalle. Maleta pintada (50 x 64 x 33 cm).
Migrations II. Installation. Detail. Painted suitcase. 1994.
Col. Arizona State University Museum, USA



Figura 3

y pinturas. Dos de ellas muy representativas de su postura son “Y cuando todos se han ido, llega la soledad” (1993), donde la artista se representa a sí misma como una Alicia en el País de las Maravillas despidiéndose de gente en un avión listo para despegar (Figura 9) y otra, hecha unos años más tarde, representa irónicamente a la última persona que queda aún en la isla. Otra instalación expresa elocuentemente la postura de la artista con el título:



Migraciones II. Instalación. Detalle. Maleta pintada (50 x 64 x 34 cm).
Migrations II. Installation. Detail. Painted suitcase. 1994.
Col. Artes Escénicas, Santo Domingo



Figura 4



Migraciones II. Instalación. Detalle. Maleta pintada (70 x 73 x 45 cm).
Migrations II. Installation. Detail. Painted suitcase. 1994. Col. Felix Balk Gal. 20 x 20. Holanda



Figura 5

“La vida no cabe en una maleta” (1995). En algunas de éstas las maletas son a la vez féretros o maletas/aviones/espejismos (Figuras 10 y 11).



Migraciones II. Instalación. Detalle. Maleta pintada (70 x 73 x 45 cm).
Migrations II. Installation. Detail. Painted suitcase. 1994. Col. Felix Balk Gal. 20 x 20.



Figura 6



Criaturas de isla V. Instalación. Detalle. Óleo, muñeca, plumas y objetos sobre maleta [36 x 47 x 23 cm]. Island Creatures V. Installation. Detail. Oil, puppet, feathers and objects on suitcase. 1996. Col. Carlos J. Gómez USA

Figura 7



Criaturas de isla. Instalación. Detalle. Óleo, espejo, arena y muñeca sobre maleta [42 x 38 x 31 cm]. Island Creature VI. Installation. Detail. Oil, mirror, sand and doll on suitcase. 1996. Col. Luis Caballero USA

Figura 8



Figura 9
 El mundo dentro de una maleta. Manuel Mendive. (Cubano, 1970). Óleo sobre lienzo. Colección de la autora. (Foto: Silvia Spitta)

En conjunto, estas instalaciones me hicieron pensar en las maneras en que vamos “anclando” nuestros recuerdos a los objetos que nos rodean y a los lugares donde vivimos a lo largo de nuestras vidas.³ Las ciudades se vuelven “nuestras” precisamente porque a lo largo de nuestras vidas vamos ligando nuestros recuerdos con ciertos lugares y espacios. Cada esquina, cada parque, cada sala de concierto es un palimpsesto de memorias sucesivas con un valor muy personal y privado a la vez que contingente e inconsciente. De igual manera, nuestros hogares y los objetos que vamos acumulando en ellos no sólo anclan nuestra identidad a un lugar sino que también son una de las maneras más eficaces que tenemos a nuestra disposición de indicar a los demás cómo nos identificamos y en qué lugar social queremos que nos sitúen. Como lo señala ya con el título del grabado que aparece en la figura 11, “La vida no cabe en una maleta”, para Ramos el exilio implica la pérdida de todo: el país natal, las relaciones familiares, las cosas que lo rodeaban a uno, la memoria de lo que se ha sido, los lugares a los que uno ha ido asociando vivencias y recuerdos, la dificultad de llegar a ser otro en país extraño y extranjero y, a la vez, la imposibilidad del retorno. En palabras de Lourdes Casal, cubano-americana que jugó un papel fundamental en los años setenta en la creación del primer “puente” entre Cuba y Estados Unidos al establecer la brigada Antonio Maceo (a través de la cual cincuenta y cinco exiliados cubanos volvieron a la isla siendo recibidos como los hijos pródigos de la

³ Para una elaboración más detallada de la conexión entre la memoria y los objetos con los que nos rodeamos véase Spitta.



La vida no cabe en una maleta IV. Instalación. Detalle. Óleo, caracoles y pedrería sobre maleta de madera (35 x 80 cm). Life Does Not Fit Into a Suitcase IV. Installation. Detail. Oil, snails and jewelry on wood suitcase. 1996. Col. Tatyana Pimentel, Mexico D.F.

Figura 10

Revolución) (Behar 9), el exilio la marca a una irremediablemente y para siempre. Describe este duro proceso de desconexión entre la que es y la que fue en el epígrafe de este ensayo y en sus poemas “Para Ana Veldford” y “Definición” respectivamente:



La vida no cabe en una maleta III. Instalación. Detalle. Óleo, plumas y pedrería sobre maleta de madera (40 x 80 cm). Life Does Not Fit Into a Suitcase III. Installation. Oil, feathers and jewelry on wood suitcase. 1995.

Figura 11

Pero Nueva York no fue la ciudad de mi infancia,
 no fue aquí que adquirí las primeras certidumbres,
 no está aquí el rincón de mi primera caída,
 ni el silbido lacerante que marcaba las noches.
 Por eso siempre permaneceré al margen,
 una extraña entre las piedras,
 aún bajo el sol amable de este día de verano,
 como ya para siempre permaneceré extranjera,
 aún cuando regrese a la ciudad de mi infancia,
 cargo esta marginalidad inmune a todos los retornos,
 demasiado habanera para ser newyorkina,
 demasiado newyorkina para ser,
 —aún volver a ser—
 cualquier otra cosa. (61)

Exilio
 es vivir donde no existe casa alguna
 en la que hayamos sido niños;
 donde no hay ratas en los patios
 ni almidonadas solteronas
 tejiendo tras las celosías.

Estar
 quizás ya sin remedio
 en donde no es posible
 que al cruzar la calle nos asalte
 el recuerdo de cómo, exactamente,
 en una tarde patines y escapadas
 aquel auto se abalanzó sobre la tienda
 dejando su perfil en la columna,
 en que todavía permanece
 a pesar de innumerables lechadas
 y demasiados años. (31)

Para Ramos, este mismo proceso de desconexión la lleva a darle los siguientes títulos a algunas de sus pinturas: “Quizás hasta deba partirme en dos”, “Ahogarse en lágrimas” y “Rostros que desaparecen para siempre”. Además de desconectar el ser/estar del pasado del ser/estar en el presente, el exilio en el particular caso cubano implica también una travesía marítima muchas veces traumática de ruptura y desolación. Además de tratar de representar el trauma del exilio, Ramos implícitamente critica con sus instalaciones el hecho de que la globalización, que le ha abierto las compuertas a olas migratorias masivas globalmente, está ocasionando la desestabilización del papel del ciudadano en las políticas nacionales. Cada día menos y menos gente participa en las elecciones de sus países o en las elecciones de los países a los que ha emigrado. Quizás aún peor, la internet ahora permite a muchos trabajar en cualquier parte, con la consecuencia de que se están creando comunidades cada vez más “vacías” de ciudadanos comprometidos con la localidad donde trabajan. Paralelamente, cada día hay más industrias no comprometidas ni con la localidad

donde se establecen ni con la gente que vive allí. De ahí que en el paraíso del consumo con el que Ramos representa su crítica del materialismo se encuentre siempre una bandera cubana flotando entre los diversos objetos de consumo culpados por atraer a tantos cubanos a exiliarse. Es decir: con el desarraigo que implica el exilio, la nacionalidad se transforma en un fetiche más del consumo.

Al contrario de la ruta del migrante que generalmente es circular (abandono de una comunidad, viaje al exterior, remitiencia de dinero a la comunidad de origen, y retorno periódico; véase Sassen) el exiliado generalmente sigue una trayectoria unidireccional: sabe, en el momento de salir de su país, que no podrá regresar jamás. El exilio se vuelve doblemente traumático no sólo por ser una travesía muchas veces peligrosa (como la de los balseros) sino también por el hecho de ser un viaje sin regreso, como el de la muerte. A pesar de que muchos migrantes tampoco, en efecto, pueden volver a sus comunidades por falta de dinero, el mero hecho de saber que podrían volver le da a su vida un matiz muy diferente al del exiliado que vive y sufre la unidireccionalidad como fatalidad. En tales circunstancias, no es de sorprender que a las narrativas del exilio las caracterice el patetismo de la nostalgia, el estridentismo político, el melodrama sentimentalista, y que las de la migración sean tan diferentes, aunque las experiencias en Estados Unidos de ambos grupos se asemejen de muchas maneras. El mar que separa Cuba de Miami se vuelve una terrible y traumática circunstancia, mientras que la frontera Estados Unidos-México, a pesar de su reciente militarización, es concebida como una barrera de mucha porosidad (no hay más que ver las millas de túneles construidos por el narcotráfico descubiertas el mes pasado para entender esto). Gracias a la recuperación de la idea de Aztlán por el Movimiento Chicano en los años sesenta, la migración mexicana hacia los Estados Unidos es concebida como una migración no sólo circular sino milenaria. De manera parecida, gracias a los vuelos diarios de la “guagua aérea” (véase Sánchez) que conecta San Juan a Nueva York los puertorriqueños en Estados Unidos imaginan una identidad “en el aire” caracterizada como un constante ir y venir entre dos lugares y dos modos de ser (Sandoval Sánchez). En contraste, para la diáspora cubana en Estados Unidos la balsa es una frágil embarcación y el trauma marca la identidad diáspórica cubana.

En un reciente artículo del *New York Times*, el dramaturgo cubano Eduardo Machado describe su experiencia como un joven de la generación Peter Pan en términos que hacen eco de las observaciones actuales de muchos teóricos del trauma como Brison, Caruth, Hirsch, Kacandes y Bal. En las reflexiones que hace sobre su propia aventura personal, declara: “Creo que abandonar la cultura de uno es una cosa de gran trascendencia... La enajenación que nosotros sufrimos cuando llegamos acá fue tan extrema que afectó gran parte del resto de nuestras vidas. La gente caribeña es caribeña y ese es otro modo de vida. *Hay que volverse otro para navegar la vida acá. Se paga un gran precio.*” [“I think giving up your culture is a big deal... The alienation we experienced when we got here was so extreme and colored so much of the rest of my life. Caribbean people are Caribbean people and it’s a whole other way of life. *You have to be someone else to navigate life here. It’s a big price to pay*”] (énfasis mío). En efecto, la generación Peter Pan fue una de las generaciones más traumatizadas por el exilio. Denominada “Peter Pan” por la juventud de los exiliados, fue un puente aéreo creado por el gobierno estadounidense por medio del

cual llegaron solos catorce mil niños cubanos a Estados Unidos. Fueron mandados fuera de Cuba por padres que temían (influenciados por una campaña de la CIA) que el gobierno cubano estuviera doctrinando con ideales comunistas a sus hijos en las escuelas públicas. Machado, quien siempre resintió la separación de su familia, comenta con amarga ironía: “Nos estaban enseñando marxismo en las escuelas... pero nuestros padres trataron eso como si nos estuvieran metiendo en cámaras de gas” [“They were teaching us Marxism in school... But my parents treated it like they were gassing us”]. Lamentablemente, en muchos casos, estos niños no sólo sufrieron maltrato a manos de las familias que los habían acogido, sino que también perdieron a sus familias de origen y un modo de vida y formas de relacionarse con el mundo muy caribeñas que nunca lograron reproducir aquí.

Los teóricos del trauma, generalmente especializados en tratar a los veteranos de guerras, a las víctimas de violaciones, a los niños abusados y a los supervivientes del holocausto constatan una y otra vez que la persona que ha sufrido un trauma lo expresa casi siempre de la misma manera: asemejan el trauma al sentimiento de profunda pérdida/escisión del ser que eran antes del evento traumático. Viven esta escisión como una muerte. Como lo expresa un sobreviviente de un campo de concentración nazi: “Uno puede estar vivo después del Sorbivor sin haber sobrevivido al Sorbivor” [“One can be alive after Sorbivor without having survived Sorbivor”]. Jonathan Shay, un terapeuta que trata a los veteranos de la guerra de Vietnam, señala que muchos de sus pacientes le dicen casi lo mismo: “Morí en Vietnam” [“I died in Vietnam”]. Por su parte, Mígael Scherer quien trata a víctimas de abuso sexual, escribe que una de sus pacientes le dijo: “Yo siempre extrañaré cómo yo era antes” [“I will always miss myself as I was”]. Mi colega Susan Brison, de quien tomé estas citas y que sobrevivió una violación sexual brutal, aclara: “Tomo estos comentarios seriamente y no como meras maneras de hablar, en parte porque yo también, después de sobrevivir un ataque casi fatal de violación sexual, no podía encontrar en mí el ser que yo había sido” [“I take these comments seriously, as more than mere *façons de parler*, in part because, after enduring a near-fatal murder attempt and sexual assault, I could no longer find in myself the self I once was”]. Brison teoriza esta pérdida de uno mismo como una ruptura en la narrativa que nos hacemos de nosotros mismos, y nos recuerda que el filósofo John Locke identificaba al ser como una serie continua de recuerdos, una suerte de narrativa del pasado de uno mismo donde la persona A (en el momento 1) es idéntica a la persona B (en el momento 2) porque B recuerda haber tenido las experiencias de A. Brison, al reflexionar sobre el intenso proceso de reaprendizaje que tuvo que seguir para tratar de volver a encontrarse a sí misma, concluye afirmando el poder que tiene la memoria para volver a reconstruir –a través de la narrativa que conecta a A con B– al ser que se era en el pasado (39). Hace hincapié también en el hecho de que para muchas víctimas del trauma es necesario dar testimonio una y otra vez del evento a modo de terapia. El libro de Brison es un ejemplo de tales testimonios y del uso de la crítica filosófica y literaria mismas como narraciones terapéuticas del trauma.

Es interesante notar los paralelismos que hay entre narrativas del trauma como las que acabo de citar y las narrativas de los cubano-americanos sobre el exilio. El poemario de Lourdes Casal *Palabras juntan revolución* es otra manera de articular esas experiencias tal como lo des/escribe Casal misma en el poema “De la escritura como tabla de salvación”:

he naufragado en un universo de palabras,
 pero sólo la palabra salva;
 arma única que he aprendido a empuñar
 contra la soledad . (98)

Además de Casal, pocos han expresado esta ruptura entre lo que se era en el pasado y lo que se es en el exilio como Octavio Armand cuando escribe “Ya no fui lo que soy” (epígrafe de Pérez-Firmat, 7). Es decir, el hecho de dejar atrás un país, una comunidad, una familia, un pasado, y, lo que es más, dejarlo todo con sólo una maleta en la mano (y a veces ni eso) en un viaje sin posibilidades de retorno implica la pérdida no sólo de todo lo que se deja atrás sino también de uno mismo. El famoso guion con el que se registra esta pérdida, guion que a la vez junta y separa al cubano del americano, es también un símbolo de la frágil balsa en la que se hace el viaje. A pesar del hecho de que los cubanos exiliados han logrado recrear comunidades cubanas dinámicas en Estados Unidos como lo es la “Little Havana” de Miami, con sus festivales, comidas, ritos y ritmos, objetos y ambiente caribeños, la narrativa del exilio, la separación entre una orilla y otra, siempre los devuelve hacia la narrativa del trauma. De ahí la profunda nostalgia que envuelve a la comunidad cubano-americana señalada por Behar en el epígrafe, el sueño (siempre presente) del regreso a Cuba, la incapacidad de establecerse en el presente lugar de residencia como un lugar permanente y el no saber estar en ningún lado. En palabras de Gustavo Pérez-Firmat: “Después de cuarenta años de exilio, durante los cuales se ha desvanecido poco a poco la esperanza del regreso, he aprendido a saber no-estar, y a estar sin saber” (11). A diferencia de esto, los migrantes logran “asentarse” con más facilidad –a pesar de sentir nostalgia por sus países de origen y de sufrir bajo múltiples formas de discriminación en la sociedad norteamericana– porque cuando llegan a Estados Unidos han llegado a la “tierra prometida”. De las veintisiete obras de teatro que ha escrito Machado, veinte tienen que ver con Cuba, y Pérez-Firmat observa que aunque llegó a Estados Unidos de niño él hace lo mismo: “En mis libros y mis poemas nombro a Cuba obsesivamente, y sin embargo me cuesta trabajo, me da miedo, escribir ‘mi país’” (11). Es interesante notar que sólo hace poco –gracias a la intensa labor de construir “puentes” reales e imaginarios hacia Cuba– se ha permitido a muchos exiliados visitar la isla, y a partir de allí muchos cubano-americanos están finalmente considerando hacerse ciudadanos norteamericanos. Es decir, en el momento en que la isla se volvió finalmente accesible al exiliado y el exilio dejó de ser un viaje sin retorno, éstos adoptan posturas parecidas a las de los demás inmigrantes a Estados Unidos. (El capítulo de lo que sigue gracias al régimen beligerante de la administración Bush, que empieza a volver a destruir los puentes creados, está aún por escribirse).

Si para Machado y muchos otros el exilio significó no llegar nunca a la tierra prometida sino más bien transformar la niñez pasada en Cuba en un paraíso perdido (y así parte de lo que Pérez-Firmat denominó Generación 1.5), para Ramos el exilio no debe pensarse sólo de un lado: también implica a los que se quedan en la isla. Los que se quedan atrás tienen que bregar con seres queridos que de repente se han vuelto irrecuperables. Las discontinuidades implícitas en el ser se multiplican infinitamente. Así se registra la obsesión de Ramos de representar maletas y baúles vacíos, y su insistencia en representarse

a sí misma como una Alicia en el País de las Maravillas despidiéndose una y otra vez, quedándose atrás sola como vimos en el grabado “Y cuando todos se han ido llega la soledad”. Ramos vive obsesionada con el exilio desde un ángulo reverso que funciona como un importante lente correctivo a la visión del exilio propagada con fines ideológicos anti-castristas en Estados Unidos.

Si nos fijamos detenidamente en las obras de Ramos, las maletas y los baúles vacíos de las instalaciones *Migraciones II*, *Criaturas de isla* y *La vida no cabe en una maleta* están todas significativamente vacías, factor que refleja el hecho de que cuando la gente se va, deja la isla sin nada y sólo lleva auestas su nostalgia por lo que ha dejado atrás. Ella misma aparece siempre como una Alicia en el País de las Maravillas que es un *collage* de su propia imagen con la representación de Alicia por Tenniel (ilustrador del libro de Lewis Carroll) y de un grabado en madera de la cabeza de una reina holandesa del siglo XIX que le impresionó. Con esta Alicia en el País de las Maravillas Ramos simboliza, en sus propias palabras:

- 1- la inocencia de los sueños utópicos de la infancia
- 2- la ruptura de esta inocencia a través del paso de la niñez a la adultez y de la confrontación con el contexto
- 3- el distanciamiento entre el ser (personaje real) y el contexto (surreal) que lo rodea.
- 4- la madurez de Alicia “niña” frente a la inmadurez y locura de los adultos que sustentan el poder (reyes y reinas)

Todo esto por supuesto en mi obra está muy vinculado a la realidad social de Cuba, en esos momentos, pleno período especial y el momento quizás más difícil y absurdamente surrealista que se ha vivido en nuestro país.

(Sandra Ramos, correo electrónico, 30 de agosto de 2003).

La creación de un personaje, el de “Alicia en el País de las Maravillas”, le permite registrar su extrañamiento con las distorsiones del sistema político cubano en los últimos años a modo de cita intertextual y *ars poetica* a través de los cuales simultáneamente crítica y defiende ese sistema. En el grabado “La nueva ideología”, de 1995, figura prominentemente el dólar como forma de cegar a la gente.

El compromiso de Ramos y su postura hacia la Revolución cubana es ambigua como lo es para muchos de los artistas comprometidos de su generación, pues mientras critica la situación política en Cuba que la lleva a ella a vivir en el surrealismo de un “país de las maravillas” y que lleva a muchos otros al exilio y/o al alcoholismo (que bien constituye una forma de exilio interior), a la vez aboga por el quedarse como radical opción de cambio desde dentro. Nomás hay que recordar que en México es *vox populi* que si no ha habido otra revolución después de la de 1910 es porque la emigración a Estados Unidos sirve como importante válvula de escape para los marginados. Por decirlo de otra manera: el exilio para Ramos es el proceso que está *produciendo* la desestabilización del sistema. Si en el mundo contemporáneo la migración y el exilio se han vuelto válvulas de escape que permiten a sistemas políticos obsoletos, corruptos, y represivos seguir en pie, para Ramos existe como alternativa radical el impulso de quedarse y mejorar las cosas desde dentro.

En su instalación *Máquina para ahogar las penas* (1999), por ejemplo, una pipa de cerveza, un televisor y un barril en el que se proyecta un video vienen acompañados de la siguiente explicación:

Esta instalación reflejará otro fenómeno característico de la vida cotidiana contemporánea cubana: el alcohol y la música como elementos de evasión del pueblo ante las dificultades de la vida cotidiana. En este caso la cerveza y el mar se igualan....Enfatizando la relación poética entre ambos elementos, la pieza funcionará también como *performance*, pues será necesaria la participación de los espectadores (bebedores), que podrán emborracharse con el alcohol devenido mar que contiene la pipa.

Otra instalación, "Buzos" (1999), que consiste de un contenedor de basura, un vídeo y un televisor, representa

un hecho común en la vida contemporánea de nuestra ciudad: la reaparición del "buzo", individuos que se dedican a "bucear", a buscar cosas útiles, o comida en los latones de basura...Los llamados "buzos" son individuos marginados. La mayoría son niños o viejos, que viven en una precaria situación económica. Ellos son reflejos de las contradicciones inherentes a nuestra sociedad, que pretende autodefinirse con una ciudad igualitaria.

Otras instalaciones aluden a la incertidumbre de la vida en general y la de los cubanos en particular (el avión, los trenes y la religión, todos como formas de evasión de la realidad). La vídeo-instalación "Promesas" "pretende reflexionar sobre la subsistencia de modos de vida y patrones culturales de fuerte carácter primitivo y marginal", tales como la de los pagadores de promesas a San Lázaro, una práctica religiosa que ha logrado



Figura 12

sobrevivir “y mantenerse como tradición incluso en un país cuya ideología oficial ha sido el socialismo....El pagador de promesas es un individuo que se resiste, es un marginal, es la materialización de lo otro” (Ramos). Aparte de lamentar el retorno de formas marginales de subsistencia en la isla, y la doble economía aberrante a partir de la década de los noventa, la artista se autorrepresenta no sólo como la Alicia en el País de los Espejos, la Alicia que cree en la posibilidad de salvación, la Alicia que se suicida cada día en su afán por apoyar un proceso muchas veces indefendible (Figura 12), sino también la Alicia visionaria que crítica la falta de fe en la Revolución y que hasta rezonga a los que se van como gente que lo abandona todo por no creer en nada (Figura 13).

El tener que caminar sobre el agua al ser una mujer-isla rodeada de agua por todas partes (representado en su grabado titulado “La maldita circunstancia del agua por todas partes”), la obsesión de Ramos con el agua, el mar, los espejos y los espejismos (reales y políticos) apuntan a otra gran diferencia que hay entre la narrativa cubana del exilio en Estados Unidos y la posibilidad de otras narrativas del exilio formuladas *desde* la isla y desde la perspectiva de los que hacen lo imposible por quedarse. La posición de Ramos es tan importante porque complica la visión mitificadora, nostálgica y sentimentalista que subyace en el discurso del exilio en Estados Unidos cuyo único fin fue hasta hace poco – en particular hasta la creación de los puentes a Cuba) el de influenciar otra intervención estadounidense en América Latina. Como Lourdes Casal, Ruth Behar, Dolores Prida, y

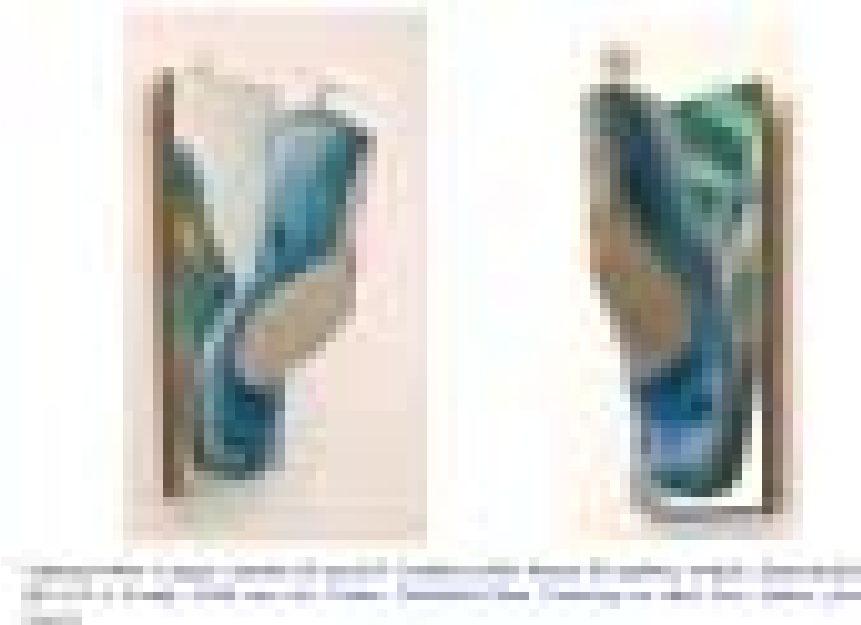


Figura 13

muchos otros de la nueva generación, hay otras opciones que se deben considerar. Además de esto, la importancia de la intervención de Ramos radica en el hecho de que ella nos ofrece las claves para entender el trauma del exilio (las personas, los objetos, las vivencias dejadas atrás) visto desde ambos lados. El exiliado, en otras palabras, jamás existe independientemente de los que deja atrás, y el mar, que es una maldita circunstancia, simultáneamente es una gran posibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Behar, Ruth, ed. *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- Brison, Susan. "Trauma Narrative and the Remaking of the Self". *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer, eds. Hanover: University Press of New England, 1999. 39-54.
- _____. *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Casal, Lourdes. *Palabras juntan revolución*. La Habana: Casa de las Américas, 1981.
- Caruth, Cathy, ed. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1997.
- Lazarus, Emma. "The New Colossus". <http://www.endex.com/gf/buildings/liberty/liberty.html>
- Machado, Eduardo. "A Return to Cuba, A Search for Himself". *New York Times* (21 oct. 2001).
- Maratos, Daniel C. y Marnesba D. Hill. *Escritores de la diáspora cubana: manual bibliográfico*. Metuchen: Scarecrow Press, 1986.
- Mosquera, Gerardo. "New Cuban Art Y2K". *Art Cuba: The New Generation*. Holly Block, ed. New York: Harry N. Abrams, 2001.
- Pérez-Firmat, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Ediciones Universal, 2000.
- Ramos, Sandra. *Obra Plástica, 1989-1999*. DVD promocional de la artista.
- Sánchez, Luis Rafael. *La guagua aérea*. 2 ed. San Juan: Editorial Cultural, 1994.
- Sandoval Sánchez, Alberto. "Puerto Rican Identity Up in the Air: Air Migration, Its Cultural Representations, and Me 'Cruzando el Charco'". *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*. Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 189-208.
- Sassen, Saskia. *Guests and Aliens*. New York: The New Press, 1999.
- _____. *Losing Control? Sovereignty in an Age of Globalization*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Spitta, Silvia, "Un altar a la presencia: Los objetos hallados, la fotografía, la memoria y la identidad latina en Estados Unidos". Alberto Sandoval-Sánchez y Frances Aparicio, eds. *Revista Iberoamericana* LXXI/212 (julio-septiembre 2005) (en prensa).