

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Rodríguez Coronel, Rogelio. El rastro chino en la literatura cubana. Editorial UH, 2019. 208pp.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/41m7k5ft>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 9(7)

ISSN

2154-1353

Author

Mateo Palmer, Margarita

Publication Date

2021

DOI

10.5070/T49755864

Copyright Information

Copyright 2021 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

Rodríguez Coronel, Rogelio. *El rastro chino en la literatura cubana*. Editorial UH, 2019. 208pp.

MARGARITA MATEO PALMER
ACADEMIA CUBANA DE LA LENGUA

No con una mirada pasatista hacia los orígenes fantasiosos de las tierras del Gran Khan, sino con un picante y gozoso reguetón donde la corneta china—instrumento de particular sonoridad de la conga santiaguera—adquiere un relieve protagónico a través de la música misma y de una letra que incita a bailar, a perrear “al swing de la cornetica”—y a realizar con ella otras acciones que sería indecoroso citar aquí—se adentra Rogelio Rodríguez Coronel en su búsqueda de la presencia china en la literatura cubana. Su postura, desde luego, lo lleva necesariamente a mirar atrás, pero no hacia aquel pasado remoto de los orígenes, más europeos que caribeños, sino al que comienza con la introducción de los culíes en la isla en 1847 y se refuerza con la llegada de los chinos californianos desde 1860. Es claramente a partir de la segunda mitad del siglo XIX que queda delimitado, con fosforescentes cintas amarillas, el período temporal de su estudio o lo que también pudiera denominarse “la escena del crimen”, siguiendo una tradición popularizada por la serie radial *Chang Li Po* de Félix B. Caignet en 1936—y más tarde por el primer largometraje cubano con sonido, *La serpiente roja* (1937). Esta inclinación de asociar el misterio, el rastreo, la búsqueda de soluciones a los enigmas con la cultura china vinculada con el paciente y parsimonioso detective asiático, hallará continuidad en textos como “El caso Baldomero” de Virgilio Piñera y, más recientemente, con *La cola de la serpiente* (2011) de Leonardo Padura. La referencia al cartel del notable caricaturista Conrado W. Massaguer que promocionó el filme resume algunas de las claves en torno a las que girará *El rastro chino en la literatura cubana*.

En el libro de Rodríguez Coronel se trata de una gran escena del crimen centrada en la literatura escrita, que, de entrada, propone al lector algunos acertijos que deberá resolver por sí mismo. Como una especie de enigma se presenta su estructura, que ofrece interesantes indicios. Se trata de siete capítulos sin título, solo enumerados, mas encabezados—y he aquí la clave, muy al margen, del arcano que propone—por un proverbio chino que les sirve de referencia. Es tarea del lector llenar el vacío de los títulos ausentes de cada capítulo a partir de los mensajes—sugeridos y cifrados—que insinúan las citas. Así, por ejemplo, en el capítulo final, el

proverbio “Antes de ser un dragón hay que sufrir como una hormiga” sintetiza una trayectoria social y cultural, marcada por la dolorosa inserción en un contexto donde predominaron la discriminación y el desprecio a sus tradiciones, aunque finalmente esa experiencia condujera a una afirmación de lo propio, a un empoderamiento y una fuerza reconocida en la matriz cultural receptora, con la cual se llega a dialogar estrechamente.

Ya en “El lado oscuro” y “Marginalidad y literatura en textos cubanos de origen yoruba”, recogidos en *Crítica al paso*,¹ Rodríguez Coronel se había adentrado en los procesos literarios transculturales de lo africano y lo español en Cuba, tomando en cuenta el peso de la oralidad en las culturas ágrafas que llegaron a la isla. Su propuesta de caracterización de los avatares de ese toma y daca—esbozada en esos trabajos muy atentos a los datos demográficos, los sistemas de conocimiento y las creencias de las diversas culturas involucradas—es un importante antecedente para la búsqueda del rastro chino en la literatura cubana, y también, podría decirse, una especie de caso ya cerrado por el detective. Ahora, su interés es otro: el intento de comprensión de esos mismos procesos, pero en relación con una cultura atávica, muy distinta de la africana, que irrumpe en la isla de modo diferente y mucho más cercano en el tiempo.

Con el estudio de las estampas de Ramón Meza “El mercader chino” (1887) y “El carbonero” (1889) comienza esta indagación por la literatura escrita del siglo XIX. Si bien las visiones fijadas por el autor de *Mi tío el empleado* ofrecen interesantes aristas de ese otro exótico y ajeno que ha aparecido de pronto en el paisaje citadino, es en *Carmela* (1887) donde por primera vez surge como personaje un chino californiano en la ficción insular. Debe recordarse, como anota el autor, que fue “en la capital cubana donde los chinos conformaron su más antigua y estable comunidad en el Nuevo Mundo” (26), aunque a veces, para algunos creadores, como sucede con Julián del Casal “la cultura china no era aquella que tenía a pocas cuadras de su casa, sino la maravilla rara” (71) llegada desde otras regiones, lo cual, desde luego, no implica subestimar el notable valor que tienen los motivos de la cultura asiática en la obra del autor de *Nieve*.

Un tópico de fuerte arraigo en la cultura cubana, el chino de la charada y algunos de sus bichos —vapor, pavo real, jicotea, cangrejo— hace su aparición tempranamente en *Carmela*. En un pasaje se describe cómo en una pared se había clavado, “pintado torpemente, con chinesco estilo, un gran muñeco que, a manera de llagas, tenía repartidas por todo el cuerpo hasta treinta y seis figuras” (57). Sobre el juego de la charada el estudioso realiza un original y valiosísimo análisis

basado en las críticas aparecidas en la prensa de la época o en textos como *La prostitución en la Ciudad de La Habana* (1888) de Benjamín de Céspedes.

Otro rasgo temático de particular importancia en la novela es la muerte del personaje Cipriano Assam, quien se degüella a sí mismo con una navaja barbera. Ramón Meza remite aquí a un problema que marcó la inserción inicial del chino en Cuba: la tendencia al suicidio. Como estudia Juan Pérez de la Riva, debido a este motivo se elevaron los índices de esa tasa en la isla en la década del cincuenta del siglo XIX. Valorada de muy diversas maneras –ejemplo de ello son las opiniones de José Antonio Saco citadas de *La estadística criminal de Cuba* (1862)–, no puede desconocerse, sin embargo, el papel que desempeñaron en ese atentado contra la vida propia, los prejuicios raciales, la xenofobia y el rechazo al otro desconocido.

El análisis de los cuentos de Alfonso Hernández Catá marcados por la confrontación cultural Oriente-Occidente permite ahondar en los conflictos de los inmigrantes asiáticos en la isla. En el clásico “Los chinos” (1923) advierte Rodríguez Coronel cómo, en buena medida, la impronta renovadora del cuento está vinculada principalmente con la peculiar atmósfera creada por el narrador.

Uno de los más complejos y valiosos capítulos de *El rastro chino en la literatura cubana* es el dedicado a la poesía, donde se estudia la obra de Martí, Casal, Regino Pedroso, Guillén, *et al.*, que está presidido por la siguiente sentencia: “Un pájaro no canta porque tiene una respuesta. Canta porque tiene una canción”. Este proverbio se convierte en guía, brevísima expresión de la poética o estrategia del investigador, a la vez que traza algunas de las coordenadas que guiarán su búsqueda en la obra de los autores seleccionados, es decir, en esa suerte de señas presentes en lo que ya hemos denominado la escena del crimen.

La penetrante visión sobre la obra de Regino Pedroso ofrecida por el autor de *Lecturas sucesivas* se convierte en el centro imantado de este capítulo. Con tino y perspicacia ha seleccionado Rodríguez Coronel uno de los indicios que le permiten seguir su ruta principal, hallada no ya en el conocidísimo “Salutación a un camarada culí”, ni en “Hermano negro” o en los poemas escritos después de viajar al país de sus ancestros, sino justamente en textos que el mismo autor de *Nosotros* dejó a la sombra, marginados, en 1975 cuando compiló su *Obra poética*. Se trata de *Traducciones de un poeta chino de hoy* (1930), donde el fino olfato del investigador encuentra una pista clave en las palabras preliminares del poeta.

Tanto en “El heredero” como en “Conceptos del nuevo estudiante” los sujetos líricos, dos jóvenes de la China de la década del treinta, expresan distintos tópicos relacionados con los

cambios revolucionarios de su época. Mas esa labor de traducción tiene su máximo exponente en *El ciruelo de Yuan Pei Fu. Poemas chinos* (1955), presentado como una traducción de los papeles dejados por un ancestro que vivió en la dinastía Ching. Aquí el sujeto lírico limitará sus funciones a llevar al castellano el supuesto poemario que recoge los diálogos entre un Maestro y su discípulo. Este texto de Pedroso, catalogado muchas veces de extraño, exótico o extravagante, es considerado por Rodríguez Coronel como “uno de los libros capitales de la poesía cubana, el exponente mayor de una interculturalidad poética, de una verdadera transcodificación estética” (74). Así, enfilará sus pasos en esa dirección –el diálogo entre códigos creadores diferentes–, no solo al llevar a cabo el análisis de los textos poéticos mostrando sus fuentes, apuntando *juegos* intertextuales, descubriendo inéditas resonancias sino para lanzarse él mismo a través del riguroso estudio de varios poemas en una labor de traslación en el campo de la poetología que le permite hallar soterradas confluencias –no solo en el nivel tropológico, sino en el plano más inasible de las texturas del verso y las estrofas–, entre concepciones, regulaciones y modos diferentes del quehacer poético.

La traducción es un tema que ya había interesado al autor de *El rastro chino en la literatura cubana* en relación con la herencia africana en la isla. Su acercamiento a la figura de Lydia Cabrera privilegia el calificativo de “traductora” que le atribuye Ortiz, quien también hace referencia a una segunda traducción que tiene lugar durante el proceso de recuperación de aquel legado. Por otra parte, su preocupación por el problema de la lengua, asociado a una anécdota de Orula, también anticipa de algún modo la incursión en los puntos de contacto entre la poesía china y la escrita en lengua castellana, así como el modo en que se puede verificar esta transcodificación estética que involucra nociones tan importantes como el ritmo, el tono, la sonoridad de las palabras, la cadencia, la eufonía, etc.

Sin perder la pista de su rastro –y este es, a mi juicio, otro de los valores del libro– el investigador va ajustando su discurso a las características de su objeto de estudio. Singular ejemplo de esta adecuación –casi podría decirse que poscrítica– es la llevada a cabo en el capítulo VI (“Donde va más hondo el río hace menos ruido”), en el cual confluyen Carlos Felipe con su pieza teatral *El chino* (1947), la obra de Lezama Lima y la de Severo Sarduy.

Particularmente revelador es el análisis realizado sobre el personaje del chino Luis en la renovadora dramaturgia del autor de *Réquiem por Yarini*, no solo a partir de su descripción física –“Un asiático de aspecto bonachón, simpático, bajo de estatura, de vientre amplio” (114)–, sino de las peculiares funciones que desempeña en el texto dramático: “Es el chino quien fija las

fronteras entre realidad e ilusión y de él dependen los destinos de los personajes principales” (115). Resalta el estudioso la ruptura que representa este personaje en relación con la imagen del chino fijada por el teatro vernáculo. La visión del papel asignado al inmigrante asiático se enriquece con el original análisis del peculiar vestuario y de los rasgos que adopta su ubicación escenográfica (situado en un punto central y elevado del escenario, iluminado con una luz roja).

En relación con el jocosamente denominado Buda de Trocadero, Rodríguez Coronel vuelve a perfilar su rastro cuando afirma que su obra “es una fuente de enigmas que cautivan o irritan al lector. El sortilegio surge cuando la integración de fuentes disímiles da a la luz un resultado exclusivo, irreductible.” (117) Más adelante comenta lo que considera el principio fundamental de la narratividad lezamiana: “el enigma como centro germinal de planos paralelos o divergentes que posibilitan su aparente autorreferencialidad, y la capacidad reveladora, a través del símbolo o la alegoría, de substratos más profundos de la existencia.” (120) Delimitada esta coordenada central—enigma, acertijo, digamos que labor hermenéutica asociada a lo mitológico, los símbolos y aun al esoterismo—se adentra el investigador, lupa y linterna en mano, por los inquietantes y oscuros entresijos de la obra lezamiana. Uno de los pasajes que selecciona para su estudio, sobre el cual se han ofrecido muy diferentes interpretaciones, es cuando durante el juego de yaquis (un entretenimiento de habilidades de origen chino) aparece dibujada en las losas del piso la imagen del Coronel, convocada por la figura (cortazarianamente hablando) dibujada por el círculo de jugadores y el recuerdo del ausente. A partir del número de yakis recogidos por cada uno de ellos, en particular Rialta y Cemí, se establecen asociaciones con los hexagramas del *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, considerado por el autor de *Paradiso* como uno de los libros que compendia un mayor caudal de sabiduría ancestral. Ya en “Las eras imaginarias: los egipcios”, Lezama, como bien señala Rodríguez Coronel, “establece una sinonimia entre el *Tarot* y el *I Ching*, ambos “formas conjeturales para arrancarle al misterio una fórmula que había que descifrar” (121). Siguiendo esa idea, Magali Fernández Bonilla, en los años setenta del siglo pasado, estableció una identificación entre los números de los capítulos de *Paradiso* y los Arcanos Mayores del Tarot. En su acercamiento a este pasaje a través de su mirada china, Rodríguez Coronel está poniendo en juego diferentes saberes universales recogidos en los libros orales o escritos para establecer un número de posibilidades en este momento de confluencia de lo telúrico y lo estelar.

Otras importantes pistas son seguidas en la novela: la profunda significación de la asociación de Fronesis con el *li* del confucianismo, la deconstrucción de la tríada pitagórica en

términos de yin y yang o las artes culinarias del orgulloso Luis Leng, si bien de esta peculiarísima escena del crimen que es *Paradiso* ha logrado escapar astutamente Apresurado Lento, Buñuelo de Oro o Bandeja Saltamontes.

Una impronta jubilosa está presente en estas páginas aun cuando el autor se adentre en procesos dolorosos y traumáticos, en historias de desarraigo, pérdidas y renunciaciones. Mas se impone una vocación lúdica, imaginativa, semejante a un juego de azar que parece llegar desde la misma herencia legada por esa cultura milenaria, atávica, afincada en la tierra como un árbol de enormes raíces, “fuerte y frondoso” que “vive de lo que tiene debajo”. (182)

Se trata, en fin, de un exhaustivo, casi enciclopédico recorrido sobre la presencia china en Cuba que, si bien tiene como centro la literatura escrita de la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad, incorpora valiosas informaciones y realiza un fructífero diálogo con otras expresiones del arte y la cultura. El aporte que representa este estudio a la dinámica de los choques y convergencias interculturales que van modelando la nación es indiscutible. Años de estudio, indagación, búsqueda de referentes, de detenidas reflexiones sobre textos de diversos períodos, de miradas atentas a los ritmos y gestos de la tradición están resumidos en *El rastro chino en la cultura cubana* que, dicho sea de paso, ofrece también interesantes valoraciones sobre los escritores estudiados, más allá del objeto principal de la investigación. Así sucede, por ejemplo, con la obra de Lezama Lima o en relación con el análisis de Severo Sarduy y el neobarroco.

Una nueva escena del crimen surge después de la lectura del libro—un camerino del teatro Shanghaia parece—junto a las plumas de una garza disecada, el arma homicida: la pulsera de jade azul con mariposas que encubren el artero dispositivo que lanzó dos navajitas muy afiladas cuando Flor de Loto cerró la joya en su muñeca. “Regalo del General a Cenizas de Rosa”, afirmó convencido Mario Conde después de sentir un típico cosquilleo premonitorio, su corazonada. Observó entonces, entre una bañera de mármol rojo montada en cuatro garras de bronce y un enorme falo de pórfido, la imagen del chino de la charada, mapa de símbolos (bichos) escritos sobre un cuerpo—subrayado el ocho con su calavera— y oyó nítidamente la voz de Chan Li Po susurrando en su oído: “Paciencia, mucha paciencia”.

Ahora, en una transmutación alucinante, la escena del crimen se convierte en un enorme tablero de damas chinas, que no son chinas sino alemanas, con sus bolas de cristal, esplendentes y coloridas, saltando dentro de una enorme estrella dibujada sobre pequeños círculos, y en una dinámica incesante de metamorfosis y mutaciones las canicas se convierten en yakis y la estrella

en un tablero de Orula—cada tirada un reto diferente, cada letra un destino—como parte de un juego universal —bien conocido por el autor de este libro— donde azar y sabiduría se dan la mano.

Notas

¹ Rogelio Rodríguez Coronel: *Crítica al paso*. La Habana, Letras Cubanas, 1998.