

VIDAS EN VILO
LA CULTURA CUBANOAMERICANA

GUSTAVO PÉREZ FIRMAT

De la primera edición:

© Editorial Colibrí

De la presente edición, 2014:

© Antonio José Ponte

© Editorial Hypermedia

Editorial Hypermedia

Tel: +34 91 220 3472

www.editorialhypermedia.com

hypermedia@editorialhypermedia.com

Sede social: Infanta Mercedes 27, 28020, Madrid

Corrección y edición digital: Gelsys M. García Lorenzo

Diseño de colección y portada: Roger Sospedra Alfonso

ISBN: 978-1502926111

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

EDITORIAL HYPERMEDIA

Infanta Mercedes 27. 28020 — Madrid
www.editorialhypermedia.com
hypermedia@editorialhypermedia.com
+34 91 220 34 72

GUSTAVO PÉREZ FIRMAT nació en Cuba y muy joven llegó a Miami, graduándose del Miami Dade College y la Universidad de Miami. Recibió su doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Michigan e impartió clases en la Duke University (1978-1999). En la actualidad es profesor de humanidades en la Universidad de Columbia.

Autor de numerosos libros de poesías, crítica literaria y cultural, ha publicado, entre otros, *Next year in Cuba* (Doubleday 1995, 2000) y su versión en español *El año que viene estamos en Cuba* (Arte Público, 1997), *Life in the Hyphen* (Texas, 1994), que recibió el Premio Eugene M. Kayden University Press National Book Award (1994) y la versión en español *Vidas en vilo* (Colibrí, 2000), *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (Universal, 2000), y *Tongue Ties* (Palgrave, 2003).

En 2010 la Yale University Press, New Haven & London publicó *The Havana Havit*, un libro en el que Pérez Firmat «hace un catálogo de las formas en que Cuba ha influido en el gusto y la cultura estadounidense» y sugiere que La Habana «alguna vez tuvo un lugar de honor en el imaginario americano».

En 1997 la *Newsweek Magazine* lo seleccionó entre los «100 Americanos a seguir en el próximo siglo» y la *Hispanic Business Magazine* lo eligió como uno de los «100 hispanos más influyentes».

A Mary Anne,
por nuestra vida en vilo

Índice

Prefacio a la edición de Hypermedia

Introducción. En vilo *veritas*

Cosas del aire

¿Ricky o Ricardo?

Nilingüe

El hombre que amó a Lucy

El oficio de escritor

Qué rico el mambo

Los espejos del Versailles

El sonido de Miami

Oxímoros en la costa

Añorado desencuentro

Soñar con Jeannie

Monólogo de la lengua

El quinquenio feliz

Saber de ausencia

La generación del ñó

El sino cubanoamericano

Ay, mi Cuba

No hay que volver. Que la aventura es esa.

Eugenio Florit

Prefacio a la edición de Hypermedia

Soy quien fui, alguna vez, hace años, para siempre: un cubano de Miami, parte de lo que se ha dado en llamar el «exilio histórico», que ha tenido la buena suerte y la mala fortuna de vivir casi toda su vida en un país libre, pero que no es el suyo, y de escribir en dos idiomas, ninguno de los cuales en propiedad le pertenece. De esta coyuntura nace este libro. *Vidas en vilo* narra la historia de la cultura –incluyendo dentro del concepto tanto los *malls* como los museos, las boutiques así como las bibliotecas– de cubanos como yo, nacidos en Cuba pero formados en Estados Unidos. Es una cultura que, por una parte, asume las vivencias del exiliado, mas por otra, intenta superar el pasadismo del exiliado mediante la apropiación de maneras de sentir y pensar propias de la cultura norteamericana, entre ellas el idioma inglés.

La cultura cubanoamericana surge de un ímpetu traslaticio, de una vocación de traducción. De ahí la paradoja que la constituye: es a la vez nostálgica y actualista; resiste la asimilación pero acepta la extranjería; mira con igual intensidad al pasado y al presente. El título de la versión en inglés del libro, *Life on the Hyphen*, alude al *hyphen*, el guion o la rayita que se emplea en Estados Unidos como indicador de hibridez étnica. Un cubanoamericano, en inglés, es un *Cuban-American*; la rayita que une y separa los dos gentilicios, ese puente que también es pantano, marca el lugar de contacto y contagio entre las dos culturas. Invisible en español, la rayita no pierde su potencia hibridizante; *Vidas en vilo* está escrito desde, hacia y sobre esa rayita. Sin ser un libro de intención política, quisiera testimoniar la constancia y continuidad del quehacer vital y cultural de los cubanoamericanos, antes y después de 1959, rescatando y estudiando el acervo de cultura –alta, baja y media– engendrado por el encuentro o encontronazo de lo cubano con lo norteamericano.

Ya que la cultura cubanoamericana tal como aquí se concibe es un fenómeno tan «histórico» como el exilio de los cubanos que arribaron a este país durante las primeras décadas de la dictadura castrista, he querido preservar la integridad de la versión original de *Vidas en vilo*, que data del 2000. No obstante, en varios lugares he puesto al día la información o eliminado material que ha perdido vigencia, y también

EDITORIAL HYPERMEDIA

Infanta Mercedes 27. 28020 — Madrid
www.editorialhypermedia.com
hypermedia@editorialhypermedia.com
+34 91 220 34 72

he añadido un capítulo («Saber de ausencia») y la viñeta que lo acompaña («El quinquenio feliz»).

El acoplamiento de lo cubano y americano que me ocupa en este libro tiene un marco temporal: tiene su base en los años 40 y 50, alcanza su apogeo a partir de la década de los 60 y empieza a declinar con el nuevo milenio. La declinación –o tal vez solo reconfiguración– coincide con dos cambios en la comunidad cubana de Estados Unidos: la extinción de la primera generación de exiliados y el arribo de nuevas generaciones de cubanos que, según nos aseguran los sociólogos, no se consideran integrantes de un «exilio» sino de una «emigración», y por lo tanto muestran actitudes e intereses que la distinguen de la comunidad que fundó y pobló lo que fuera la capital del exilio.

Quiero agradecer a Pablo Díaz y a Ladislao Aguado la oportunidad de brindarle una nueva vida electrónica a este libro, y a Mary Anne Pérez Firmat, quien no sabrá leerlo, el haberme dado la motivación para escribirlo.

Chapel Hill, Carolina del Norte

diciembre de 2014

Introducción

En vilo *veritas*

Hace algunos años la revista *People* dedicó su portada a Gloria Estefan, la conocida cantante cubanoamericana¹. Por supuesto que no era la primera vez, ni ha sido la última, que la imagen de Estefan aparecía en la primera plana de una publicación norteamericana; de hecho, su popularidad a lo largo ya de casi treinta años ofrece una idea del relevante papel que los cubanoamericanos están desempeñando en el inexorable proceso de hispanización de Estados Unidos. Por mucho que algunos norteamericanos se empeñen en negarlo, lo cierto es que, tarde o temprano, para bien o para mal, se verán –como en uno de los *hits* de la Estefan– «poseídos por el ritmo». Hoy por hoy, cuando las canciones de Gloria Estefan, del Buena Vista Social Club y del rapero cubanoamericano Pitbull se escuchan por todas partes, cuando hasta el dulce de leche se ha convertido en un popular sabor de helados, es difícil evadir la impronta cubana en la cultura de masas estadounidense.

Pero esta impronta no es una adquisición reciente. En la portada de *People*, Estefan aparece junto a dos dálmatas que se llaman «Lucy» y «Ricky» –nombres que aluden a los protagonistas de la popular serie televisiva de la década de los cincuenta, *I Love Lucy*. No es casualidad. Si Gloria Estefan es una de las figuras latinas más célebres de los Estados Unidos –un «boom latino unipersonal», como dijera el *New York Times*²– no cabe duda de que Ricky Ricardo, el personaje interpretado por el actor cubano Desiderio «Desi» Arnaz, es su antepasado más destacado. Además, el primer gran éxito del Miami Sound Machine, la agrupación en la cual Estefan inició su carrera, fue la canción «Conga», de 1986, cuyo estridente estribillo decía: «*Come on shake your body, baby, do the conga, / I know you can't control yourself any longer*». [Vamos, mueve el esqueleto y baila la conga/ sé que no te puedes resistir ni un minuto más.]

Pues bien, la persona que encabezó la primera conga bailada en suelo norteamericano no fue otra que Arnaz, quien realizó esta proeza en 1937 en un club nocturno de Miami Beach³. Más tarde, al referirse a este singular acontecimiento, Walter Winchell afirmó, con una frase llena de malicia, que tal ritmo debería llamarse una «*Desi*

EDITORIAL HYPERMEDIA

Infanta Mercedes 27. 28020 — Madrid
www.editorialhypermedia.com
hypermedia@editorialhypermedia.com
+34 91 220 34 72

Chain» ('cadena Desi'), aludiendo a la frase que nombra el encadenamiento de cuerpos en una orgía, la *daisy chain*.

La fotografía de *People* ilustra las dos corrientes que confluyen en la cultura cubanoamericana: tradición y traducción. Como obra de tradición, nos recuerda que Gloria Estefan solo constituye el más reciente eslabón de una larga cadena de artistas cubanoamericanos que han «congueado» en los Estados Unidos. Como obra de traducción, hace patente los ajustes que son necesarios para conseguir que el sustantivo español, «conga», rime con el adverbio inglés, «*longer*». En este sentido la fotografía revela que toda cultura –y muy en particular una cultura desalojada de su ámbito de origen– siempre se ve obligada a conciliar los conflictivos reclamos de la tradición y la traducción.

Derivada de la misma raíz que «traer», la palabra «tradición» designa convergencia y continuidad, la concurrencia de elementos a partir de afinidades subyacentes o intereses compartidos. En cambio, la «traducción» no es un mecanismo de convergencia sino de distanciamiento. En su sentido primitivo, traducir es apartar, desviar; de ahí el viejo (e intraducible) axioma *Traduttore, traditore*, que nos enseña que mudar es transmutar, que cualquier traslación lingüística o cultural entraña una alteración del original. En la retórica clásica, el término *traductio* –de donde viene, por supuesto, la palabra «traducción»– se utilizaba para designar la repetición de una misma palabra con diferentes sentidos; en inglés *traduction* es nada menos que vilipendio o calumnia. Traducción/*traductio*/*traduction*: la equívoca equivalencia de estos vocablos demuestra cuán difícil es traducir sin traicionar, aunque la traición sea, a su vez, el rescate de un significado anterior.

Este libro reflexiona sobre el acoplamiento de la tradición y la traducción en la cultura cubanoamericana, un conjunto de logros y prácticas basado en la tradición de la traducción no menos que en la traslación de la tradición. Si bien Arnaz y Estefan son las dos figuras más conocidas de esta tradición traslaticia, lo cierto es que la presencia cubana en Estados Unidos se remonta varios siglos; pero una cosa es ser cubano en Estados Unidos y otra distinta es ser cubanoamericano. Trazar los contornos de esto último, un fenómeno reciente, es el proyecto de este libro. De ahí que me limite a la

segunda mitad del siglo xx, el período en que la cultura cubanoamericana ha alcanzado una configuración propia, que la distingue de la cultura cubana de la isla tanto como de la norteamericana.

Arnaz y Estefan se asemejan también en que ambos salieron de Cuba cuando eran aún muy jóvenes. Nacidos en Cuba pero *made in the USA*, pertenecen a esa generación intermedia de emigrados cuya niñez o adolescencia transcurre en el extranjero, pero que llega a la madurez en Estados Unidos. Debido a que este grupo se ubica en el intervalo entre la primera y la segunda generación de emigrados, el sociólogo cubano Rubén Rumbaut le ha dado el nombre de «generación 1,5». Si a la primera generación pertenecen aquellos que nacieron y se formaron en un país extranjero, y si a la segunda pertenecen los hijos de la primera generación que nacieron en el nuevo país, la generación 1,5 comprende a esos individuos, como Arnaz y Estefan, que nacieron «allá» pero se criaron «aquí», y que al no integrarse plenamente a ninguno de sus dos países, se sienten marginales respecto a ambos⁴.

Una de las tesis de este libro es que la cultura cubanoamericana es en gran medida un logro del grupo 1,5, la generación del medio, pues su ubicación la hace más proclive a los convenios y las transacciones propios de una cultura híbrida. No cabe duda de que vivir en vilo, de que sentirse suspendido entre países e idiomas, no es únicamente un atributo generacional. Puede ser también una disposición, un talante, un talento que trasciende patrones cronológicos. Bien visto, la «generación» es más bien un «contingente» que agrupa a personas que comparten una misma sensibilidad. Pero para los integrantes de la generación del medio, el vilo no es una elección sino un destino; justo o injusto, el «medio» es nuestro medio: en vilo *veritas*.

Discrepo de Rumbaut, sin embargo, cuando subraya las consecuencias desfavorables de la ubicación intermedia. Si bien es verdad que la generación del medio es marginal con relación a ambos países, el natal y el adoptivo, lo contrario es igualmente cierto: solo esta generación no es marginal respecto a ninguno de los dos. A diferencia de sus compatriotas de mayor y menor edad, los de la generación 1,5 se mueven libremente dentro de dos culturas, la vieja y la nueva. Aunque no se sientan totalmente cómodos en ninguna, son capaces de valerse de los recursos que ambas pueden ofrecerles. El

hecho de ser o sentirse incompletos –más de uno pero menos de dos– es algo que discutiré más adelante; ahora me limitaré a destacar las oportunidades de creación y recreación que semejante existencia fraccionada brinda al individuo que la padece o la disfruta. Uncidos a la tradición, pero abocados a la traslación, la generación del medio comparte la nostalgia de sus padres y el desprendimiento de sus hijos. Para este grupo, volver es irse, pero irse es regresar. La cultura cubanoamericana, lo que me da por llamar la «Cuba del Norte», se despliega en ese intervalo, en ese vacío, en ese vilo donde partida y retorno se confunden.

* * *

Una comunidad de emigrados, sobre todo si su expatriación ha sido involuntaria, atraviesa varias fases en su proceso de adaptación. Al principio el emigrado intenta negar su desplazamiento, buscando recrear en el destierro los símbolos y tópicos de su país de origen. Esta primera fase se define por la tarea de sustitución que ha engendrado las pequeñas Italias y los pequeños Haitíes y las pequeñas Habanas que salpican el paisaje urbano de Estados Unidos. Estos barrios son «pequeños» en más de un sentido, pues el calificativo señala no solo que ocupan un área menor que sus respectivos modelos, sino que se han visto reducidos en un sentido más importante que el tamaño o la población. Lo realmente «pequeño» en La Pequeña Habana es su status como copia deficiente de la capital de la isla. Porque a pesar de la magnitud del esfuerzo, la empresa de sustitución nunca triunfa. En Miami ha habido establecimientos de exiliados cuyos letreros aseguran: «El mismo de Cuba» o «Aquí desde el 1953». Tales afirmaciones ignoran discontinuidades personales, históricas y geográficas. La reencarnación miamense de un restaurante llamado El Carmelo no tiene mucho en común con sus homónimo habanero; no es el mismo lugar, no es la misma clientela, ni siquiera son los mismos platos.

Pero el ansia de sustitución del recién llegado lo anima a ignorar la evidencia de sus sentidos, incluido el paladar. Resistiéndose a aceptar la realidad del destierro, aspira a trasladar los lugares, las costumbres y el idioma de su tierra natal. Nadie emigra sin posesiones; incluso aquellos cubanos que llegaron a Estados Unidos sin más que una

muda de ropa trajeron todo tipo de equipaje. Willy Chirino, el popular cantante y compositor de Miami, dice en una canción que al salir de Cuba trajo consigo a Benny Moré, al Trío Matamoros, a Miguelito Cuní, un colibrí, una palma, un bohío, y un libro de José Martí. Hasta logró «relocalizar» a Pinar del Río, su provincia natal, en un vecindario de Miami. No importa que varias de las figuras que menciona nunca abandonaran la isla, pues el exiliado se empeña en hacer caso omiso de rupturas históricas.

Durante la fase sustitutiva, la tendencia del emigrado es afirmar, contra viento y marea, la posesión de su país de origen: *mi* pueblo, *mis* palmas, *mi* tierra –como si hubiera tal cosa como un exilio sin destierro. Es por ello que en La Pequeña Habana a veces parece que el tiempo se ha detenido, fenómeno que guarda relación con lo que Lisandro Pérez ha denominado «totalidad institucional»⁵. Según Pérez, un «enclave étnico» como La Pequeña Habana satisface todas las necesidades de sus residentes. En Miami todavía es posible vivir sin tener que acudir más allá de la comunidad de exiliados. Se llega al mundo asistido por un obstetra cubano y se le dice adiós en los salones de una funeraria cubana, y entre parto y partida no hay razón para salirse del reparto. A mi juicio, este esfuerzo por recrear la «Cuba de ayer» en las costas de la Florida es a la vez admirable y desgarrador. Admirable porque intenta alzarse por encima de la historia y de la geografía; desgarrador porque está destinado al fracaso. Por deliberado y persistente que sea, el simulacro de posesión no puede sostenerse indefinidamente. Llega un momento –después de meses, años o quizás décadas– en que el emigrado deja de creer en la ficción de un exilio sin destierro. Diversos acontecimientos le obligan a recuperar el sentido de la realidad: tiene que enterrar a sus padres o parientes en suelo extraño; sus hijos dejan de hablar español y comienzan a traer a la casa amigos (o lo que es más serio, cónyuges) que no son cubanos; la vieja estación de radio, otrora «cubanísima», cambia de onda. El «enclave» va dejando de estar en clave.

Cuando acontecimientos semejantes se hacen habituales, el simulacro de posesión bascula. No importa que La Pequeña Habana se haya extendido hasta los límites de la ciudad de Miami o que las copias reminiscentes sigan proliferando; ya nada le puede

ocultar al exiliado que no está «allí», y lo que es igual, que ha dejado de ser «el mismo». Esa es la lección de la fotografía «This isn't Havana» ('Esto no es La Habana'), de Arturo Cuenca, donde la frase en inglés se superpone a una imagen del restaurante La Esquina de Tejas, en La Pequeña Habana, construido en imitación del de la isla. Difuminada, la leyenda le recuerda al exiliado que ya no se encuentra en su esquinita habanera –aunque tampoco le dice dónde está, pues «esto» no tiene nombre. El que Tejas sea además un estado norteamericano subraya la equívoca ubicación de esta esquina. Si el cuadro «Ceci n'est pas une pipe», de René Magritte, señala que la copia nunca es idéntica al modelo, «This isn't Havana» –cuyo título alude al de Magritte– explica que no se puede residir en un lugar y vivir en otro.

[En el original, aparece aquí la imagen «This Isn't Havana» de Arturo Cuenca.]

La recreación de La Habana en Miami es un formidable acto de imaginación. Pero dejarse llevar por la imaginación, ese sitio donde tan bien se está, es un juego peligroso. Cuando la realidad finalmente se impone, la reacción del exiliado es el desconcierto, la desorientación. Si La Esquina de Tejas no está en La Habana, ¿dónde está? ¿Cómo se llama «esto»? Y ¿dónde estamos nosotros? No quiero decir que el exiliado literalmente no sepa dónde se encuentra, sino que emocionalmente se ha acostumbrado a nutrirse de sucedáneos. Entra a un restaurante en la Calle Ocho y ve que tiene el mismo nombre que uno de La Habana, que en las paredes hay fotos iluminadas del Valle de Viñales y sobre el mostrador una bandera cubana. Sabe que está en Miami, pero se siente como si estuviera en su patria.

A medida que se prolonga el exilio tales experiencias se hacen menos frecuentes. Poco a poco la conciencia de desposesión socava la ficción de pertenencia. En su uso más común, un «desposeído» es alguien que se ha visto privado de sus riquezas o posesiones; pero como «desposesión» proviene de la raíz *sedere*, 'estar sentado', un desposeído estrictamente es alguien que carece de un lugar donde sentarse o asentarse. Esta es la sensación que define la segunda fase, en la cual la nostalgia cede paso al extrañamiento, la enajenación. Ya no hace falta el cuadro de Cuenca como recordatorio, pues al pasar por La Esquina de Tejas el exiliado cree ver una señal lumínica que le dice, en español, «Esto no es La Habana». Si en el momento inicial se

dejaba embargar por la ilusión de que seguía allá, ahora se convence de que no está en ninguna parte. Entonces Miami deja de ser la «ciudad mágica» para convertirse en un pueblo fantasma, un espejismo.

Felizmente el tiempo pasa, y poco a poco el espejismo va cobrando cuerpo y contornos. Un buen día el exiliado se da cuenta de que ese espejismo es su hogar. Allí nacen, viven y mueren sus compatriotas, parientes y amigos. Allí se enamora, estudia una carrera, cría hijos, goza y padece. Ya Miami no es tierra de nadie: es suya, tuya, nuestra. Ya Miami no es «un pueblo de campo»; ahora es «la capital del exilio». Allí puede asentarse. La desposesión ha dado paso a la reposición, al establecimiento de un nuevo vínculo entre persona y lugar. De ahí el lema publicitario, *Miami is for me* ('Miami es para mí') –donde el pronombre que designa al hablante parece estar incluido dentro del topónimo.

Durante muchos años ha existido en Miami un grupo musical cubano llamado Clouds ('Nubes'); en 1984 el grupo cambió el nombre por el de Clouds of Miami ('Nubes de Miami'). El locativo marca el paso de la desposesión a la reposición. Si al principio el nombre del grupo creaba la impresión de un vaporoso desarraigo, el locativo los baja de las nubes para situarlos en un escenario concreto. La portada del primer álbum del grupo tras el cambio onomástico mostraba cúmulos de nubes sobre el horizonte miamense. La sensación de estar en el aire, de vivir en vilo, nunca desaparece del todo, pero llega el día en que adquiere un nombre y una dirección.

Estos tres momentos o etapas tienden a sucederse, pues bosquejan el lento proceso mediante el cual un individuo o una comunidad acepta la realidad de su destierro. En Miami se han correspondido, en líneas generales, con las cuatro décadas transcurridas desde 1959: la de los sesenta fue la década de la nostalgia y la sustitución; durante los setenta, cuando se hizo evidente que el añorado regreso a Cuba se estaba demorando, predominó la desposesión; y en los ochenta y noventa, con la llegada a la madurez de la joven generación de cubanoamericanos, la segunda fase cedió ante una nueva sensación de arraigo. Tal sucesión temporal, sin embargo, enmascara el hecho crucial de que estas actitudes se entremezclan y alternan entre sí. En primer lugar, no todos los cubanos llegamos al exilio al mismo tiempo o con la misma edad; además,

tanto los individuos como las comunidades transitan una y otra vez entre una y otra etapa. Es posible que todas las actitudes ya estén presentes desde el primer instante en que se pisa suelo extraño; incluso entonces los sentimientos de nostalgia y desorientación se ven mitigados por el alivio de la llegada. (El primer álbum de Clouds se titulaba *¡Llegamos!*)

A lo largo de este libro haré referencia a las tres etapas, pero voy a fijarme sobre todo en la última. Me interesa destacar los gestos locativos, el surgimiento entre los cubanos residentes en Estados Unidos de un sentido de ubicación dentro (aunque no totalmente dentro) y fuera (aunque no totalmente fuera) de la cultura norteamericana. Me propongo dibujar un mapa cultural de la Cuba del Norte, esa híbrida patria cuya capital es Miami. No ignoro que esta cartografía imaginaria está marcada por el deseo de superar mi propia nostalgia y desorientación. Tampoco se me escapa que ningún proyecto como este me va a permitir trascender mi condición de exiliado. Por eso no distingo entre el cubano exiliado y el cubanoamericano. Dentro de todo exiliado hay un cubanoamericano en ciernes; y dentro de todo cubanoamericano hay un exiliado que se niega a desaparecer.

Al mismo tiempo, para añadirle relieve al mapa, también me he dedicado a estudiar algunas expresiones culturales anteriores al éxodo masivo ocasionado por el castrismo, pues la presencia cubana en este país no se limita a La Pequeña Habana. Los primeros tres capítulos del libro, por tanto, están dedicados a figuras de la época precastrista. El protagonista del primer capítulo es Ricky Ricardo. Por sorprendente que pueda parecer, este personaje televisivo fue durante medio siglo el hispano de más impacto dentro de Estados Unidos. Son muchas ya las generaciones de norteamericanos que han aprendido cómo se comportan los cubanos, cómo expresan rabia o alegría, cómo quieren o malquieren a sus esposas, observando a Ricky amar a Lucy. A través del análisis de uno de los *sitcoms* más populares en la historia de la televisión norteamericana, quisiera sugerir que Ricky Ricardo encarna la vocación de traslación, el gusto por la otredad que define una de las tendencias más significativas de la Cuba del Norte. Amar a Lucy es entregarse a lo desconocido bajo la forma de una americana que representa, en última instancia, lo americano. Algo parecido se

desprende de la carrera de Desi Arnaz durante los años que precedieron y sucedieron a *I Love Lucy*, tema que trato en el segundo capítulo. Arnaz, cuyo padre fue alcalde de Santiago de Cuba durante la época de Machado, no solo fue un actor de televisión y hábil empresario; fue también el autor de *A Book* (1976), una de las primeras autobiografías escritas por un cubanoamericano. Basta con leer *A Book* y repasar las notas y documentos que dejara después de su muerte para comprender que la imagen que se tiene de Arnaz –un despreocupado conguero que vivía a costa de su esposa– está muy lejos de la realidad. En el tercer capítulo reconstruyo la biografía del mambo para hacer patente su receptividad a lo heterogéneo. Concebido en Cuba pero elaborado fuera de la isla, el mambo también pertenece a la generación del medio, lo cual no quiere decir que haya sido creado por un miembro de esa generación, sino que su hibridez musical lo relaciona con otras creaciones de esta generación. Igual que la cultura cubanoamericana, el mambo es una música de aceptación y resistencia, que renuncia tanto al regreso como a la asimilación.

En el capítulo 4 el escenario cambia a La Pequeña Habana. El último episodio de *I Love Lucy* (que para entonces se llamaba *The Lucille Ball-Desi Arnaz Show*) salió al aire en abril de 1960, un año antes de que se produjera el fracaso de la invasión de Playa Girón. Estos dos acontecimientos marcan un hito en la historia contemporánea de los cubanos en Estados Unidos. Aun cuando las reposiciones del programa siguen siendo populares hasta el día de hoy, difícilmente es concebible un personaje como Ricky Ricardo durante la época del castrismo. En los episodios de *I Love Lucy* no hay el más mínimo rastro de la turbulenta vida política de la isla durante los años cincuenta, pues la Cuba del programa siempre fue aquel paraíso tropical de los musicales con tema latino –los llamados *maraca musicals*– de los años cuarenta. Pero después de 1959, la imagen cinematográfica de los cubanos cambia: el estereotipo del *Latin lover*, el seductor latino del que Ricky Ricardo es un ejemplo tardío, fue reemplazado por el del guerrillero (Omar Shariff en el papel de Che Guevara) y, más tarde, por el del «marimbero» o narcotraficante (Al Pacino en *Scarface*).

El tema del cuarto capítulo, por lo tanto, es el «sonido de Miami», la expresión musical de la generación del medio. Aquí he intentado narrar la historia de La Pequeña Habana

a partir de las letras de algunas sus canciones. Prestaré especial atención a Hansel y Raúl, Willy Chirino y Gloria Estefan, compositores e intérpretes cuyo trabajo discográfico ilustra cómo algunos cubanoamericanos han resuelto las tensiones y contradicciones de la ubicación entre culturas.

En el capítulo siguiente me fijo en dos escritores cubanoamericanos, el novelista Oscar Hijuelos y el poeta José Kozer, cuya obra se sitúa en las fronteras de la generación 1,5. Nacido en Nueva York en 1950 y de padres cubanos, Hijuelos nunca fue un exiliado; su punto de vista, que se acerca al de la segunda generación, es el de un norteamericano angloparlante en el que confluyen dos culturas, pero sin compenetrarse. De ahí que sus novelas se puedan leer como una intrincada y conmovedora despedida a la patria de sus padres. Por el contrario, José Kozer, nacido en la Habana en 1940, le da la espalda a la cultura norteamericana. Aunque Kozer solo tiene veinte años cuando llega al exilio en 1960, su prolongada estadía en Estados Unidos apenas figura en sus poemas. No obstante, esta ausencia marca su obra de tal manera que Kozer ha terminado siendo un escritor cubanoamericano a pesar de sí mismo. Lo mismo podría decirse de Orlando González Esteva, que a pesar de haber salido de Cuba cuando era casi un niño, escribe solo en español. El capítulo siete se detiene en uno de los géneros que González Esteva ha cultivado con más asiduidad, el haiku.

A modo de complemento y contraste, el último capítulo está dedicado a la obra de escritores cubanoamericanos que al igual que Hijuelos, se expresan en inglés, pero que, como Kozer, no abandonan los módulos de la literatura de exilio. Como veremos, lo característico de la obra de este grupo –Roberto Fernández, Ricardo Pau-Llosa, Virgil Suárez, Pablo Medina– es la tensión entre el vehículo expresivo y la carga afectiva. Añorar a Cuba en inglés es «extrañarla», o sea, convertirla en un país extraño. Al acercarse a lo cubano, estos escritores ejecutan otra de esas traslaciones alteradoras que remedan y enajenan a la vez⁶.

Entre estos ocho capítulos he intercalado viñetas o entreactos cuya intención es, por una parte, extender las argumentaciones de los capítulos, y, por otra, recalcar que la cultura cubanoamericana no existe solo en museos y bibliotecas, sino también, y quizá

fundamentalmente, en tiendas, restaurantes y discotecas. Al conformarse de una mezcla de *kitsch* y *cachet*, de mal gusto y buen tino, la cultura cubanoamericana honra más al consumidor que al creador; o, mejor dicho, trata el consumo como un acto de creación. De ahí que se exprese no solo a través de novelas y poemas, sino también en la moda y la cocina, en las joyas y los jacuzzis, en las consignas publicitarias y la música popular. Una vez un amigo me decía: «¿Qué ha hecho el cubano en Miami? Hemos hecho Kendall, pero eso no es cultura.» A mi juicio, Kendall sí es cultura. «Mr. Trapus» (una boutique), «Cachi Bachi» (una casa de antigüedades), «Love Juices» (un puesto de batidos): encarnan en sus nombres vuelos de imaginación que, en otras circunstancias, bien pudieran haber aflorado en un lienzo o un poema. El consumismo de tantos exiliados los escuda contra la desposesión; en el fondo el tan criticado materialismo de Miami es una labor espiritual (tal vez como todos los materialismos). Una canción de Chirino dice: «Yo tengo lo que tengo, nadie me lo regaló». Al hacer hincapié en lo que tiene, el cantante revela todo lo que le falta. Pero el cubano resuelve: si no hay casabe, *Wonderbread will do*; a falta de «camellos», abordamos los *beamers*.

En un conocido ensayo, Fernando Ortiz comparó a Cuba a un ajiaco, ese guiso que acepta los más disímiles ingredientes⁷. La Cuba del Norte también es un ajiaco, aun cuando en algunos restaurantes de Miami a este plato se le llame *tropical soup*. El tránsito de lo cubano a lo cubanoamericano, del ajiaco a la *tropical soup*, y del español hablado en Cuba al inglés hablado en Miami, no conlleva la negación de una supuesta «esencia» o «raíz». La residencia precede a la esencia, y la esencia no es más que aroma. Es por ello que los desmanes puristas de algunos cubanos (dentro de la isla y fuera de ella) no convencen. En Cuba ni los tabacos son puros. La disposición y la desposesión hibridizantes de la generación del medio son herencia criolla. El vilómano *one-and-a-halfer* que se tambalea en la cuerda floja entre lo cubano y lo norteamericano, no ha dejado de ser cubano, aunque ya sea otra cosa. Del mismo modo, el escritor cubanoamericano que se entrega a evocar en inglés una vida que no ha vivido, no ha dejado de ser cubano, pero también es otra cosa. Todo raíz, siembra en vilo. El guion de *Cuban-American* no es un signo de restar sino de sumar; con igual propiedad podríamos llamarnos «*Cuban+American*». *Vidas en vilo* también pudiera

haber sido el título de un libro sobre la condición cubana.

Hace algunos años conocí a un hispanoamericano que me preguntó de dónde yo era. Le respondí que cubano. «Pero, ¿cubano de dónde?» insistió. «Cubano de North Carolina», le dije, y se quedó tan contento. Para este señor –nicaragüense de Coral Gables– Cuba no es un país sino un pueblo, una comunidad dispersa por todo el planeta. Ya Jorge Mañach había escrito que Cuba era «una patria sin nación»⁸. Igual podríamos decir que es un pueblo sin país. Del mismo modo que existen cubanos de Matanzas o de Camagüey, hay cubanos de Madrid, Estocolmo, Nueva York, Los Ángeles, Miami, Ciudad México. Si la isla tiene un «interior», también tiene un «exterior». Tal vez, como han propuesto Rafael Rojas e Iván de la Nuez, para llegar a una caracterización más adecuada de la cultura cubana haya que acudir a criterios que no den por sentado la integridad territorial de una nación⁹. De ser así, lo cubanoamericano no sería más (pero tampoco menos) que una de las múltiples moradas de nuestra desnacionalizada nacionalidad.

El tono de urgencia de las páginas a continuación se debe a mi convicción de que algunas de las manifestaciones culturales que aquí estudio están en trance de desaparición. A nivel de comunidad, las tres fases del proceso evolutivo que he descrito pueden desembocar en una cuarta, potenciada en la segunda generación y en sus epígonos, cuyos vínculos con Cuba son tenues. Existen indicaciones suficientes que los cubanoamericanos más jóvenes, los hijos y nietos del exilio histórico, se resisten a olvidar la cultura de sus padres y abuelos. El éxito de la revista miamense *Generation Ñ*, redactada en inglés y dirigida a los *Cuban-Americans* que se criaron «con Santa Bárbara y Captain Kirk», así parece demostrarlo¹⁰. No obstante, La Pequeña Habana ya no es lo que era. Con la gradual extinción de la primera generación de exiliados, Miami ha cambiado.

[En la edición en papel, aparece aquí una imagen de la *Generation Ñ*.]

No cabe duda de que nos acercamos a los últimos días de La Pequeña Habana. El fenómeno es complejo y se debe no solo a la evolución natural de la comunidad cubana, sino también al asentamiento en la ciudad de un gran número de latinoamericanos de otras nacionalidades. Actualmente Miami es una ciudad más

hispana que nunca, pero menos cubana que antes. Hace unos años Hansel y Raúl, otros cantantes miamenses, grabaron una canción que decía, «Supongo, supongo, supongo que a ti también te gusta el son». En el «Miami de ayer» no había que suponer, porque todos (todos los hispanos, se entiende) vivíamos al compás del mismo son. En ese Miami la Calle Ocho no era todavía un museo para sociólogos avisados y turistas desprevenidos, sino una bullente y bulliciosa galería de restaurantes, bodegas, florerías, funerarias, gasolineras, mueblerías y lotes de carros. «*Little Havana*» era todavía una pequeña Habana.

Así pues, escribo desde la convicción que las formas de hablar, escribir y vivir que estudio en los capítulos que siguen están sufriendo una profunda transformación. Si bien existe una manera «cubana» de asumir la cultura de Estados Unidos, y si bien esa manera precedió a la generación 1,5 y continuará más allá de ella, la configuración cultural que registro y comento bien podría haber adquirido su forma definitiva durante las últimas décadas. El objetivo que persigo no es aplazar o negar esta transformación, sino enfrentarla. En los primeros años del exilio, los cubanos de Miami solían agrupar a sus compatriotas en dos grupos, los que serían autorizados a regresar a una Cuba libre y los que no. De los que pertenecían al segundo grupo se decía: «ese no tiene regreso». La idea que motivaba estos juicios era excluir de la Cuba del futuro a los batistianos acérrimos o a los fidelistas arrepentidos. Mucho ha llovido desde aquellos buenos y malos tiempos, pero los cubanos exiliados seguimos frente a la misma interrogante: ¿tenemos regreso? En mi caso particular, y por mucho que a veces quiera negarlo, la respuesta ha de ser negativa –no tengo regreso. Me aventuro a afirmar que a la gran mayoría de mis congéneres le sucederá lo mismo. Precisamente por eso he tratado de entender y preservar un modo de vida que, bien lo sé, es ya nuestro único destino.

Cosas del aire

Hace unos años una estación de radio de Miami emitió el siguiente anuncio: «Piedmont Airlines quiere limpiar el aire sobre sus bajas tarifas». ¿Limpiar el aire? El anónimo cantor de la agencia publicitaria se equivoca varias veces: primero, pensó que la expresión en inglés es clean the air (error motivado, tal vez, por el «poner en limpio» del castellano); a paso seguido decidió que el modismo inglés se podía traducir literalmente; y entonces acabó de tergiversar la consigna al traducir la preposición about como «sobre», que en el contexto se acerca demasiado al sentido de «encima de». El resultado es que esta compañía de aviación se propone «limpiar el aire», que es algo así como mopear el cielo. Lo curioso es la consistencia aérea de los errores, felices como hélices; se trata de un anuncio sobre una aerolínea que sale al aire por la radio, a través de lo que en inglés se llama las airwaves. Este clean-air act, pirueta en el abismo entre los dos idiomas, tiene algo de poesía –un poema que se queda en el aire, en vilo, incapaz de aterrizar ni en el español ni en el inglés.

Otra comedia de errores lingüísticos nos hace tocar tierra. Hay o hubo en Miami una cadena de pizzerías llamada Casino's. Para darse a conocer al público latino tanto como al norteamericano, Casino's preparó un anuncio bilingüe. Cito la primera frase del texto en español: «Su primera mirada, su primer olor, su primer gusto le dirá que usted descubrió La Pizza Ultima». Al leer esta frase plagada de anglicismos, me pareció que «La Pizza Ultima» debía ser una traducción indigesta de the ultimate pizza, 'la pizza suprema'. Pasé al texto en inglés: «Your first sight, your first smell, your first taste will tell you that you've discovered La Pizza Ultima».

¿Quién se tragó mi ultimate pizza? La misma frase que, en español, sabe a anglicismo se paladea, en inglés, como una cita del español. Así, la frase en inglés presupone una frase en español que presupone otra en inglés que no existe. «La Pizza Ultima» no es digerible en ninguno de los dos idiomas. Con tan original receta, el autor de la campaña publicitaria –quién lo duda– se la comió. Si hay bárbaros del ritmo, también hay bárbaros del barbarismo. A limpiar el aire con la pizza última. Bon voyage, y buen provecho.

Uno

¿Ricky o Ricardo?

Poco antes de su muerte, Desi Arnaz dijo que quería ser recordado como «el “yo” en *Yo quiero a Lucy*» («*the “I” in I Love Lucy*»), así vinculando su fama póstuma a su participación en el programa televisivo. Pero no queda nada claro quién es ese «yo». Por una parte, ya que el programa explotaba las semejanzas entre los artistas y sus papeles, el pronombre designa tanto a Arnaz como al personaje que lo hizo famoso, Ricky Ricardo. Por otra, como en inglés *to love* puede significar «gustar» así como «querer», casi desde el debut de la serie millones de televidentes se adueñaron del «yo» de Arnaz por identificación con sus sentimientos. La genialidad del título estaba en su concisa y explícita descripción tanto del tema del programa como del afecto del público por su protagonista, Lucy.

La prehistoria del título es bien conocida: la cadena de televisión CBS quería que Lucille Ball hiciera una versión televisiva de su popular programa de radio, *My Favorite Husband* ('Mi esposo favorito'), en el que encabezaba el reparto junto a Richard Denning. La actriz estuvo de acuerdo, a condición de que Desi Arnaz asumiera el papel de su esposo. Al principio la compañía se negó, pues el programa trataba de una típica pareja norteamericana, un ama de casa y su marido, un banquero de Minneápolis. Finalmente Ball y CBS llegaron a un acuerdo, pero no antes de cambiar la trama del programa para que encajara mejor con la personalidad y las aptitudes de Arnaz. Desi sería un músico y cantante cubano empeñado en abrirse camino en Nueva York; su inquieta mujer, una artista frustrada que recurriría a cualquier ardid con tal de participar en las actuaciones de su marido.

El título del programa, sin embargo, seguía sin resolver. Para destacar el papel de su marido, Lucille Ball quiso llamarlo *The Desi Arnaz-Lucille Ball Show*, pero de nuevo tropezó con la oposición de la compañía, porque era ella, y no Arnaz, el gancho del serial. En 1951 Arnaz era conocido fundamentalmente como el director de una orquesta de música latina, mientras que Lucille Ball era una actriz con un largo y medianamente exitoso historial en el cine. Después de largos debates, alguien tuvo la

EDITORIAL HYPERMEDIA

Infanta Mercedes 27. 28020 — Madrid
www.editorialhypermedia.com
hypermedia@editorialhypermedia.com
+34 91 220 34 72

ocurrencia de ponerle al programa *I Love Lucy*, título que tiene la ventaja de situar a Desi a la cabeza del título sin mencionar su nombre, de manera que el centro de atención continuaría siendo su famosa mujer¹¹.

Jack Gould, el crítico de televisión para el *New York Times* durante los años cincuenta, lo explicaba del siguiente modo: «*I Love Lucy* es probablemente el título más engañoso que pudiera imaginarse. Por primera vez, todos los sondeos coinciden: millones de personas quieren a Lucy»¹². Dada la popularidad del personaje de Lucy Ricardo, era fácil dar ese salto del programa al espectador, pues tanto para Gould como para muchos otros críticos el «yo» del título no aludía a Arnaz sino al televidente. Durante los años de más popularidad de la serie, la tienda Marshall Field's de Chicago decidió cerrar los lunes por la noche, porque la mayoría de sus clientes se quedaba en casa para ver el episodio de esa semana. Un cartel en la tienda decía: «Nosotros también queremos a Lucy, así que cerramos los lunes por la noche». El club de admiradores de Lucy se llamaba, claro está, «Nosotros queremos a Lucy». Debemos recordar, además, que el emblema de la CBS es un gigantesco ojo, imagen que fue estrenada en septiembre de 1951, un mes antes de que debutara la serie. La homonimia entre el «yo» («I») del televidente y el «ojo» («eye») de la CBS subraya que el título no se refiere ni a Ricky ni a Desi, sino más bien a la mirada del espectador, cuyo símbolo iconográfico es el «ojo» de la CBS¹³.

Pero si los televidentes somos ese «yo» –eye tanto como I– Arnaz tiende a difuminarse. Invisible por la confusión entre el actor y el personaje, así como por la forma en que su identidad se disipa en la mirada del espectador, Desi desaparece. De ahí que casi toda la atención dedicada a la serie se haya centrado en Lucy, cuya identidad no sufre atenuaciones. Poco importa si su apellido es Ball o Arnaz, Lucy es siempre Lucy. No obstante, yo quisiera tomar el título en serio: Arnaz es el sujeto, el «yo» del programa. Es más, su trasunto televisivo desempeña un papel crucial dentro la cultura cubanoamericana. Ricky Ricardo no es solo el blanco de las intrigas de su esposa, o un ejemplo más del estereotipo del *Latin lover*. Vividor en vilo, ofrece una primera muestra de los gestos de aceptación y resistencia con que los cubanoamericanos se han enfrentado al *American way of life*. Entre «Ricky» y

«Ricardo» se abre una brecha por donde transitan los residentes de la Cuba del Norte, titubeantes entre la anglofilia y la hispanización.

I Love Lucy salió al aire el 15 de octubre de 1951 y se mantuvo en pantalla durante nueve temporadas. Durante las seis primeras se rodaron 180 episodios de media hora. Durante las tres últimas los episodios se alargaron a una hora y salían al aire una vez al mes. El último episodio se rodó el 2 de marzo de 1960, casualmente el día en que Desi Arnaz cumplía 43 años y, menos casualmente, un día antes de que Lucille Ball le pidiera el divorcio¹⁴. En la primera emisión de la serie, *I Love Lucy* se hizo merecedora de más de doscientos premios, fue postulada muchas veces para los Emmy y consiguió ganar cinco de ellos. Desde entonces, el programa ha sido transmitido en setenta y siete países y traducido a más de veinte lenguas. En los Estados Unidos los episodios de *I Love Lucy* nunca han desaparecido de las pantallas de televisión. Según Bart Andrews, el historiador del programa, en Washington D.C., hasta 1974, los episodios de la serie se habían emitido un total de 2.904 veces¹⁵.

Los artículos y comentarios sobre Lucy y Ricky y sus vecinos, Fred y Ethel, se cuentan en los cientos¹⁶. En febrero de 1991 la CBS llevó a la televisión una película basada en el tormentoso matrimonio de Desi y Lucy; dos años después, Lucie Arnaz, la hija de la pareja, hizo un documental con películas caseras de la pareja. Una de las escenas más citadas de la novela de Oscar Hijuelos, *The Mambo Kings Play Songs of Love* ('Los reyes del mambo tocan canciones de amor'), narra la actuación de los protagonistas, César y Néstor Castillo, en un episodio *I Love Lucy* donde hacen el papel de primos de Ricky. El rapero cubano Mellow Man Ace, que gusta de llamarse a sí mismo «el Ricky Ricardo del rap», compuso una canción en honor a Desi Arnaz titulada «Babalú Bad Boy», y le puso a su hijo el nombre de Desi. Incluso se han llegado a hacer películas porno inspiradas en la serie, con títulos como *Lucy Has a Ball* y *Lucy Makes It Big*¹⁷.

El éxito de *I Love Lucy* se ha atribuido a su retrato de los altibajos de una típica pareja norteamericana de clase media. En 1952 un artículo lo expresaba así:

«Lo que cautiva de Lucy y Ricky es que son el reflejo de cada matrimonio de los Estados Unidos. No el reflejo exacto que brinda un espejo normal, ni el de la fantasía que puede ofrecer un espejo mágico, sino el reflejo distorsionado, exagerado, de una

casa de espejos en un parque de atracciones, y que hace de cualquier pequeño incidente, de cualquier debilidad, es decir, de la idiosincrasia de la vida matrimonial, un fenómeno infinitamente divertido»¹⁸.

Algunos años después una anónima antropóloga británica afirmaba en las páginas del *New York Times*: «Lucy y Ricky y sus amigos Ethel y Fred representan a la típica pareja norteamericana de clase media en un típico ambiente norteamericano de clase media»¹⁹. Pero lo cierto es que Ricky y Lucy distan de ser la típica pareja norteamericana, sobre todo si se tiene en consideración que el programa salió al aire durante los años cincuenta, una época que tendía a la uniformidad social. No deja de sorprender que el programa televisivo más popular de esos años se centrara en el matrimonio «intercultural» de una caprichosa pelirroja de Nueva York y un congucero cubano con un precario dominio de la lengua inglesa. La «típica» pareja de la época de Eisenhower no podía haber sido menos típica.

Casi todos los episodios de *I Love Lucy* giran en torno a algún tipo de competencia entre Lucy y su marido. A pesar de las connotaciones románticas del título, casi siempre los dos protagonistas se comportan más como adversarios que como amantes. Los bandos están bien definidos: en uno, Lucy y Ethel; en el otro, Ricky y Fred. Muchas veces las desavenencias nacen del insalvable abismo que existe entre esposo y esposa, o entre hombre y mujer. Otras veces, la tensión surge del choque entre culturas. Ricky no solo es hombre y marido, sino cubano. Lucy no solo es mujer y esposa, sino norteamericana. Los episodios sobre la «batalla de los sexos» (*the battle of the sexes*) se complementan con aquellos que versan sobre «la batalla de los acentos».

Esta última frase ocurre en el episodio «Lucy Hires an English Tutor» ('Lucy contrata a un maestro de inglés'), emitido durante la segunda temporada, cuyo tema son los esfuerzos de Lucy por mejorar el deficiente inglés de su marido. La primera escena muestra a Lucy, embarazada, tejiendo algo para el futuro bebé. Ricky entra con un «batido de papaya» en el que ella comenzará a mojar un pepinillo. Se ponen a conversar sobre el futuro hijo; él quiere un niño y ella una niña. Según Lucy, todo hombre quiere tener un varón para «poder verse a sí mismo enredándose por ahí», a

lo que Ricky replica que toda mujer desea tener una hembra para poderle enseñar «cómo cazar a un hombre». De pronto Ricky dice que su hijo irá a la universidad donde él estudió, «Havana U», y se lanza a interpretar el himno a su alma mater: «Havana U, la mejor eres tú», lo que sirve para desatar una discusión sobre lo mal que pronuncia Ricky el inglés. Después de tratar de decir palabras como *bough*, *rough*, *through* y *cough*, que a pesar de la semejanza en ortografía, tienen pronunciaci3nes muy distintas, Ricky concluye que el inglés es una «lengua loca» y que su hijo deberá hablar espa3ol. Lucy replica que va a contratar un maestro de inglés para ellos y para sus vecinos, los Mertz, ya que quiere que todo el que converse con su hijo hable «un inglés perfecto».

En la escena siguiente regresamos a la sala, ahora con el profesor de inglés, Mr. Livermore (Hans Conried), un estirado pedante con una pronunciaci3n demasiado precisa y una hist3rica aversi3n hacia los coloquialismos. Después de algunas divertidas escenas en las que Mr. Livermore intenta mejorar el inglés de Ricky, las clases llegan a un final inesperado. En lugar de cambiar el acento y la dicci3n de su alumno, al profesor se le ha «pegado» la manera de hablar de Ricky. El episodio termina cuando Mr. Livermore se pone a cantar «Babalú» –con acento cubano. Resignada, Lucy concluye: «Fue una batalla de los acentos, y Mr. Livermore ha perdido». En lugar de insistir en la «americanizaci3n» de su marido, Lucy abandona su plan. La raz3n es que, tal y como se puede observar en muchos episodios, Lucy ama a Ricky precisamente porque no es americano. Cuando ella lo llama su *Cuban dreamboat* ('ensueño cubano') no hay ni rastro de ironía en la frase.

Otro episodio que gira en torno a diferencias culturales es «Ricky Minds the Baby» ('Ricky cuida al beb3'), que culmina en una larga escena durante la cual Ricky le cuenta a su hijo, en espa3ol, la historia de «La caperucita roja». La escena sobresale por su extensi3n, su lenguaje y su ubicaci3n. A pesar de que ocurre en el apartamento –el dominio de Lucy–, Ricky es el protagonista. Escuchando detrás de la puerta con Fred y Ethel, Lucy queda por esta vez relegada al papel de espectadora. Adem3s, al hacer el cuento, Ricky se vale del recurso favorito de su esposa, la impostura, pues mientras narra asume con destreza la identidad de los diferentes personajes.

Generalmente los monólogos en español de Ricky son o canciones o diatribas. Combinando elementos de ambas, el cuento para dormir a su hijo mezcla la rutina de una canción con la espontaneidad de una diatriba.

No cabe duda de que en *I Love Lucy* el retrato de lo cubano suele ser caricaturesco y condescendiente. El marcado acento de Ricky y su constante abuso del idioma inglés eran una fuente inagotable de humorismo. Lucy solo tenía que imitar la mala pronunciación de su marido –*dunt* por *don't* y *wunt* por *won't*– para que el público automáticamente respondiera con una carcajada. No obstante, episodios como «Lucy Hires an English Tutor» y «Ricky Minds the Baby» no solo sacan a relucir las discrepancias culturales de la pareja, sino que las resuelven a favor de Ricky. En estos episodios el conflicto entre Lucy y Ricky gira alrededor de lo que hoy se conoce como «etnicidad», vocablo que en 1953 todavía no era de uso común²⁰. Ricky insiste que la educación de su hijo incorpore su «identidad étnica», pero Lucy no está de acuerdo. Ella no quiere que el pequeño Ricky hable español, y mucho menos que vaya a estudiar a la Universidad de La Habana. Le dice a su marido: «¿Para qué ir a Cuba a estudiar cuando hay universidades tan buenas en los Estados Unidos?» Pero cuando las clases de inglés fracasan, Lucy cede. Desde luego, eso no significa que su hijo vaya a ser cubano, pero sí que la cultura y el idioma de su padre formarán parte de su crianza. Si bien no será un ABC (*American-Born Cuban*, 'un cubano nacido en los Estados Unidos') será un CBA (*Cuban-bred American*, 'un americano criado como cubano').

¿Qué habría sucedido si Lucy hubiera ganado la «batalla»? ¿Si Mr. Livermore hubiera logrado mejorar el inglés de Ricky? Tal resultado es inconcebible, dada la importancia en el programa del peculiar «sonido» de Ricky. Hace un momento señalaba que Ricky Ricardo padece de un complejo de invisibilidad; otro factor que contribuye a ello es que su impronta no es visual, sino auditiva. Esto no implica que su físico no sea importante, pues es evidente que sí lo es; pero la predilección de los guionistas por la comedia de tipo *slapstick*, con su repertorio de recursos visuales –los disfraces, las maromas, los *props* o *utillería*– tiende a opacar la importancia de la voz de Ricky en la serie. Pero sin su voz, el programa tendría otra «apariencia», otro cariz. Si el encanto

de Lucy yace en sus payasadas, el de Ricky está en la manera que usa y abusa sus dos idiomas. Lucy se disfraza de foca o se esconde debajo de la cama; Ricky exclama «¡ay, ay, ay, ay!» o canta «Granada». Identificamos a Lucy con su amplio repertorio de muecas, a las que los guionistas hasta le habían puesto nombres: «araña», «frustración», «diéresis»²¹. Pero lo que más recordamos de Ricky es el inconfundible sonido de su voz oscilando entre la exasperación y la ternura.

Uno de los momentos más conmovedores de toda la serie tiene lugar en el episodio «Lucy Is Enceinte» ('Lucy está embarazada'), cuando Lucy le informa a Ricky que van a tener un hijo. El hecho de que por esos años los Arnaz, igual que los Ricardo, también llevaban mucho tiempo tratando de tener un hijo realza la emotividad de la escena. Embargado por la emoción, Ricky se pone a cantar «We're Having a Baby» ('Vamos a tener un bebé'), canción que Arnaz compuso con motivo del nacimiento de su hijo, Desi Jr. Hacia el final de la canción, Ricky y Lucy improvisan este breve intercambio:

Ricky: Apuesto a que será igualito a ti.

Lucy: Apuesto a que tendrá tu acento.

Lucy y Ricky comprenden los atributos que los singularizan; ella es su cara, él es su voz.

Un elemento clave en la impronta oral de Ricky es la costumbre que tiene de desahogarse en español cuando Lucy lo enoja con sus ardides: «¡Dios-mío-pero-qué-cosas-tiene-la-mujer-esta!». Puesto que el propósito de estas «descargas» es expresar el mal genio «latino» de Ricky, en ese sentido no importa lo que dice. Pero resulta interesante que Ricky no siempre habla incoherentemente. Si prestamos atención, si somos todo oídos además de solo ojos, nos damos cuenta de que, en español, Ricky se permite decir cosas que nunca diría en inglés: declara que está harto de Lucy; amenaza con abandonarla; maldice –«Mira que jode la mujer esta». En 1955 Lucy y Desi montaron una parodia para el show de Bob Hope en la que interpretaban a los mismos personajes de la serie televisiva. En el curso del sketch el personaje de Hope insulta a Ricky llamándole *wetback* ('espalda mojada'). Ricky le responde: «Mira qué cosas tiene el narizón, sinvergüenza, zoquete este, carajo»²².

EDITORIAL HYPERMEDIA

Infanta Mercedes 27. 28020 — Madrid
www.editorialhypermedia.com
hypermedia@editorialhypermedia.com
+34 91 220 34 72

Las «descargas» de Ricky, más allá de su valor humorístico, le dan la oportunidad de decir lo interdicho. Por supuesto, durante esa época era inadmisibile que alguien soltara palabrotas ante la cámara, o que el esposo de la «pareja típica» amenazara abandonar a su esposa. A pesar de que los escritores y actores del programa eran extremadamente cautelosos a la hora de referirse a temas delicados (los episodios relacionados con el embarazo de Lucy, por ejemplo, fueron aprobados por un rabino, un sacerdote y un ministro protestante), cuando se trataba de lo que Ricky decía en español se mostraban menos cuidadosos. Inverosímilmente, suponían que nadie entendería las palabras de Ricky, a pesar de que entre los televidentes del programa había millares de hispanos; pero en los cincuenta el estadounidense «latino» era tan invisible como Ricky mismo. Hoy en día Ricky no le podría decir a Lucy, tal y como hace en más de un episodio, «Eres la mujer más estúpida que he conocido en mi vida». Asimismo, es poco probable que el antojo de la embarazada Lucy sea mojar pepinillos en un batido de papaya, cuando «papaya» es un vulgarismo cubano para referirse a los genitales femeninos.

Otro episodio que se aprovecha del biculturalismo de la pareja es «Home Movies» ('Películas caseras'). Ricky está preparando un programa piloto para televisión titulado *Ricky Ricardo Presents Tropical Rhythms* ('Ricky Ricardo presenta ritmos tropicales'), cuyo rodaje tiene lugar en su club nocturno, el Tropicana. Al enterarse, Lucy decide hacer su propio programa, un «drama musical del Oeste» rodado en su totalidad en la sala de los Ricardo. Cuando llega el productor de televisión para ver el trabajo de Ricky, ella ha intercalado en el musical de su esposo su propia película, de manera que cuando Ricky está cantando «Vaya con Dios» se ve interrumpido por la interpretación que Lucy hace de «I'm an Old Cowhand from the Rio Grande» ('Soy un vaquero del Río Grande'). Ricky enfurece y prorrumpe en una de las diatribas que son su especialidad. El productor, sin embargo, piensa que el contrapunto anglo-hispano es brillante y califica a Ricky de «genio». Desde luego, el genio es Lucy, pues ha sido ella quien ha mezclado los dos filmes.

El montaje de Lucy, que ofrece otro ejemplo de su inclinación por los *gags* visuales, muestra que las diferencias entre Lucy y Ricky a menudo se expresan como la

yuxtaposición de dos espacios, el club nocturno de Ricky –donde este rueda su programa– y el apartamento de la pareja –donde Lucy hace lo mismo con el suyo. Esta disposición de espacios ya era evidente en el desenlace de «Lucy Hires an English Tutor», donde la prueba definitiva de la «cubanización» de Mr. Livermore es su interpretación de «Babalú» en medio de la sala. Cuando Livermore canta «Babalú», el club nocturno invade el apartamento: Ricky gana y Lucy pierde.

Pero a veces sucede lo contrario. El apartamento del matrimonio, donde Lucy presenta sus mejores escenificaciones, con frecuencia eclipsa cualquier cosa que esté ocurriendo en el Tropicana. Cuando le preguntan a Lucy por su experiencia en el mundo del espectáculo, ella responde que acaba de terminar una temporada de once años en los Ricardo, «un circo de tres pistas» («Lucy Tells the Truth»). La sala de los Ricardo es, sin duda, un escenario, una tarima donde tienen lugar representaciones que en muchos aspectos superan los shows del Tropicana. Es más, Lucy no anda tan desorientada cuando compara su casa con un circo, pues el apartamento sí cuenta con tres ruedos: la cocina, la sala y el dormitorio. Hay un momento en ese episodio en que Lucy le dice a Ricky: «Tienes miedo de que me robe el show». Esa frase resume el nudo argumental de la serie –los desmedidos esfuerzos de Lucy por entrometerse en las actuaciones de su marido. En términos de espacio, meterse en escena significa, o bien ocupar el escenario del Tropicana, o bien convertir la sala en un escenario. De ahí que en el episodio piloto se presentaran solo dos sets: el club y la sala, metáfora visual de las diferencias entre Lucy y Ricky.

Las salas son un componente básico en las *sitcoms* norteamericanas, desde la modesta sala de Alice y Ralph Kramden en *The Honeymooners* hasta la elegancia yuppie de la del show de Bill Cosby. Pero ninguna ha presenciado tantas maravillas como las que suceden en la sala del apartamento 3-B. No es exacto describirla como «una típica sala de clase media, ubicada en el centro de la casa y sin nada de particular»²³. Semejante descripción pudiera ajustarse a la mayoría de las salas, pero no a la de los Ricardo. Las salas han de ser cómodas, tranquilas; son lugares «de estar», pues es allí donde nos refugiamos de la actividad y el barullo del mundo. La sala de Lucy y Ricky, sin duda, posee esa cualidad; allí es donde Lucy y Ricky se

retiran cuando él regresa del trabajo o cuando ella termina las labores domésticas. Muchos episodios y escenas comienzan cuando Ricky cruza la puerta, se quita el abrigo, se afloja el nudo de la corbata, anuncia «Lucy, I'm home» ('Lucy, estoy en casa') y se tira en el sofá con el periódico en la mano.

Pero su tranquilidad dura muy poco. Tan pronto como Ricky abre el periódico, Lucy sale de la cocina arrastrando una gigantesca barra de pan, o se aparece disfrazada de Superman, o empieza a dar gritos desde el dormitorio. La sala es un espacio espectacular, en todos los sentidos de la palabra. Los Ricardo y los Mertz pueden estar sentados en el sofá, tomando café y conversando, pero momentos después la sala se ha convertido en un pueblo del Oeste (como sucede en el episodio «Home Movies») o en un aula (como en «Lucy Hires an English Tutor») o en un pedacito de Cuba (como en «Be a Pal»). Por su imprevisibilidad, la sala de los Ricardo se asemeja al mundo patas arriba del carnaval²⁴. Recordemos, por ejemplo, el famoso episodio donde Lucy y Ricky se intercambian los papeles: Lucy y Ethel salen a buscar trabajo, mientras que Ricky y Fred, con delantales, cocinan y hacen la limpieza («Job Switching»). En la sala, Lucy es ama de casa, esposa y de madre; pero también hace de rumbera, campesina, bailarina, payaso de circo, mujer barbuda, vampiresa, Tallulah Bankhead, Vivien Leigh y Carmen Miranda. En un episodio incluso llega a asumir la identidad de un perro que se desliza bajo la mesa de comer, se pelea con otro perro por un pedazo de carne y termina por lamer la mano de Ricky. Más circo que santuario, la sala expone tanto a Ricky como a Lucy a todo tipo de riesgos y aventuras.

Las constantes «apuestas» entre los dos protagonistas contribuyen a esa atmósfera carnavalesca. Ricky apuesta con Lucy a que ella no podrá decir la verdad, o Lucy apuesta con Ricky a que él no será capaz de ahorrar, o los hombres apuestan con las mujeres a que ellos hacen las tareas domésticas con mayor eficiencia. Esos retos constantes crean un ambiente competitivo que también nos recuerda las justas y contiendas del carnaval. David Marc tiene razón cuando afirma que *I Love Lucy* y otras comedias de los años cincuenta se oponen a lo que él ha llamado «*role restlessness*», la inquietud con los papeles que nos asigna la sociedad, pues al final de cada episodio Lucy y Ricky vuelven a sus respectivos lugares: Lucy a su apartamento y Ricky a su

club²⁵. Pero no podemos pasar por alto el desorden y la confusión que reinan en el interin.

Una de las cosas más impresionantes de la serie es la ingeniosidad de los guionistas para encontrarle nuevos usos a tan rutinaria habitación. A pesar de que con los años se introducen pequeños cambios en el decorado, el mobiliario de la sala siempre fue el mismo: un sofá y dos sillas, una mesa de centro, el escritorio con su teléfono, el televisor, un piano, la chimenea, un armario para los abrigos y una mesa de comedor que misteriosamente aparece en el centro de la habitación si la situación así lo requería. Pero más importantes que los muebles son las puertas: la principal y la que da a la cocina, situadas a la derecha del espectador, y frente a ellas la del dormitorio. Las puertas situadas a la derecha conducen al mundo exterior; la de la calle representa para Ricky el camino hacia la fama; la de la cocina lleva a Lucy al lugar donde cada mañana se encuentra con Ethel para tomar un café y tramar su próximo ardid. También conduce a la puerta del fondo, que es el otro camino para entrar al apartamento, muy utilizado por Ethel. La cocina y la sala se comunican, además, a través de una pequeña ventana, la cual subraya la continuidad entre esos dos espacios. De vez en cuando Lucy y Ricky pelean por el dominio del apartamento, como cuando Ricky le dice a Lucy: «Vamos a llevar esta casa como se hace en Cuba, donde el hombre manda y la mujer obedece» («Equal Rights»). Pero generalmente el apartamento es territorio de Lucy. Ella le responde: «¿Ah, sí? No sé cómo tratan ustedes a las mujeres en Cuba, pero estamos en los Estados Unidos».

Hacia la izquierda del espectador se encuentra la puerta del dormitorio de los Ricardo, un espacio con características especiales. Si las puertas de la calle y la cocina sirven para relacionar a los personajes con el mundo exterior, la del dormitorio los aísla. Debido a las restricciones que imperaban durante los cincuenta, los guionistas tenían que tener cuidado a la hora de utilizar el dormitorio, por lo que las escenas que aquí transcurren son a la vez anodinas y tensas. El dormitorio es un lugar peligroso, sobre todo en un programa cuyo título habla de amor. El mobiliario, compuesto por camas gemelas, cómodas con espejo, tocador y sillón de lectura, se renovaba también de vez en cuando, aunque sin sufrir ninguna alteración significativa. El único cambio digno de

mención tuvo que ver con las camas. En los primeros episodios, las camas gemelas están juntas, separadas únicamente por la división que marcaban las frazadas individuales cuidadosamente remetidas bajo el colchón. Las camas contiguas de Lucy y Ricky eran únicas en la televisión de los cincuenta, cuyas reglas de decoro exigían que los cónyuges durmieran cada uno en su cama. El que Lucy y Ricky estuvieran casados en la vida real ayudó a suavizar semejante restricción, pero durante la segunda temporada del programa, mientras Lucy se encontraba encinta, las camas se separaron, y permanecieron alejadas hasta el final de la serie. La combinación del embarazo de Lucy y la contigüidad de las camas era una referencia demasiado evidente a la vida íntima de la pareja.

Volvamos a la sala. Al estar ubicada entre lo público y lo privado, es un espacio ambiguo. En tanto que extensión del mundo, la sala es visitada constantemente por personas ajenas al hogar: vecinos, vendedores, periodistas, las amigas de Lucy, las admiradoras de Ricky. La falta de privacidad de la sala es tal que en una ocasión Ricky y Lucy se ven obligados a celebrar su aniversario dentro del closet para huir de Fred, Ethel y otras visitas («Sentimental Anniversary»). En otros momentos, sin embargo, la sala se convierte en un anexo del dormitorio. Con frecuencia vemos a Lucy y Ricky sentados en el sofá, besándose y acariciándose. En el episodio «Don Juan and the Starlets» ('Don Juan y las estrellas'), cuando la pareja comienza a abrazarse en el sofá, Fred le dice a Ethel: «Vámonos, que ya empezaron los tortolitos otra vez». Situada entre la calle y la cama, la sala funciona como un margen interior, central y excéntrico a la vez. Al ser una zona fronteriza, es el terreno apropiado para las contiendas entre Lucy y Ricky.

¿Se siente Ricky cómodo en su casa? «*Lucy, I'm home*» es una frase que repitió incontables veces durante los nueve años que permaneció la serie en pantalla. Pero, ¿era el apartamento de veras su hogar? ¿No le deparaba demasiadas sorpresas? En cierta ocasión, Ricky regresa del trabajo para encontrarse con que han desaparecido todos los muebles; en otra, entra para verse en el medio de una pelea de almohadas entre Lucy, Fred y Ethel; otra vez abre la puerta y descubre que Lucy ha convertido el apartamento en un parque de atracciones, de modo que para llegar al sofá tiene que

deslizarse por una canal. Afortunadamente, Ricky tiene otro hogar: el club nocturno, donde pasa buena parte de sus días y sus noches. El «club», como normalmente lo llama, es un espacio menos imprevisible y riesgoso que el apartamento. El inmutable decorado –dos o tres palmas, la orquesta de Ricky y algunas mesas ocupadas por clientes– crea una estabilidad interrumpida solamente en aquellos momentos en que Lucy se las arregla para entrometerse. A diferencia del mobiliario casero, el decorado del club no se presta a manipulaciones, razón por la cual los intentos de Lucy fracasan. Las numerosas ocasiones en que Ricky hace referencia a sus ensayos refuerzan el aura de previsibilidad del club. A diferencia del apartamento, el club no permite improvisaciones ni descocados ardidés. Una y otra vez vemos a Ricky dándoles instrucciones a los músicos, limitando el tiempo de descanso, exigiendo un ensayo más. Allí nadie disputa su autoridad; hasta llega un momento en que compra el local y le pone de nombre su apodo: Club Babalú²⁶.

Al ser una extensión de Ricky, el club tiene una identidad «cubana» o «latina». Es el único lugar donde encontramos a otros personajes cubanos, como Marco Rizo, el pianista acompañante de Desi Arnaz que aparece con cierta frecuencia en los episodios. Otros miembros de la orquesta también son cubanos y Ricky a veces se dirige a ellos en español. En el club el español es un idioma «normal», que no se usa solo para expresar furia o exasperación. Cuando está en su casa, cada vez que Ricky recurre al español habla solo; no importa si le está reprochando algo a Lucy o si le está contando «La caperucita roja» a su hijo –nadie lo entiende. Pero en el Tropicana el español no resulta anómalo ni incoherente. Cuando Ricky canta en español, no hay discordancia alguna entre sus palabras y el entorno. Nadie se burla de su pronunciación o le corrige su gramática o se queja si acude al español.

Estas dos localidades, el club y la sala, perfilan las dos caras del personaje de Ricky. En el club él es un apuesto galán, talentoso y emprendedor, siempre en dominio de sus facultades y en control de su espectáculo. En la casa es un atribulado marido que apenas se entera de las artimañas de su esposa. Estas dos facetas de su identidad, estrella y esposo, se corresponden con su redundante nombre: Ricardo es el *Latin lover*; Ricky, el marido atribulado. Reflexionemos un momento sobre este nombre. Al

igual que el montaje de Lucy, el nombre de Ricky es un texto bilingüe que encierra tanto el original como su traducción, pues «Ricky» es, en inglés, la forma familiar de «Ricardo». Pero se trata de una traslación traicionera, ya que «Ricardo» no solo ha sido traducido al inglés, sino que se ha transformado en diminutivo; no se traduce a «Richard», ni siquiera a «Rick», sino a «Ricky», un apodo infantil (de la misma manera que «Desiderio» se transformó en «Desi»)²⁷. De los dos nombres, Ricky y Ricardo, el norteamericano va primero; Ricardo, poco frecuente como apellido en español y nombre propio de uno de los más famosos *Latin lovers* de Hollywood, Ricardo Montalbán, se convierte en apellido. Es como si Ricky hubiera desplazado a Ricardo a segundo lugar y de ese modo el «verdadero» apellido se hubiera suprimido. Ricky Ricardo es nombre de huérfano, pues no identifica a los padres del poseedor. Pero lo único que hay que saber sobre los antecedentes de Ricky es que es hispano, y Ricardo cumple con este propósito. «Ricardo» significa que el sujeto es hispano; «Ricky» que el sujeto hispano, el «yo» de «Yo quiero a Lucy», se ha aculturado. Ricardo es el hombre cubano; Ricky es el marido norteamericano; Ricky Ricardo es hombre y marido cubanoamericano.

De este modo, su nombre nos pone sobre la pista de la escisión que define «el yo étnico»²⁸. Es fácil burlarse de los elementos estereotipados que encontramos en Ricky, cuya interpretación del «Babalú» afro cubano, como la del propio Arnaz, termina siempre con un «olé» ni africano ni cubano. Pero cada vez que Ricky prorrumpe a hablar en español, o pronuncia *wunt* por *won't* o *esplein* por *explain*, sus palabras, aparte del valor cómico que pudieran tener, nos revelan el riesgo y la recompensa de querer a Lucy.

Riesgos y recompensas que ni Ricky ni Lucy ignoraban. El episodio más esclarecedor en este sentido es «Be a Pal» ('Seamos amigos'), el segundo en salir al aire, cuyo tema es el miedo de Lucy de que Ricky se haya aburrido de ella. Para reavivar el interés de su marido, Lucy ensaya varias artimañas: primero lo despierta una mañana vestida con un ajustado traje de lentejuelas, pero Ricky no se da ni cuenta; luego prueba a jugar una partida de póker con Ricky y sus amigos, pero este plan también fracasa cuando ella gana; finalmente, aconsejada por Ethel, decide que la única

manera de atraer la atención de Ricky es mimándolo, «tratándolo como si fuera un bebé y rodeándolo de cosas que le recuerden su niñez». La escena siguiente tiene lugar en la sala, convertida ahora en una especie de rastro donde se exhiben toda clase de objetos de la iconografía cubana, o que Lucy cree pertenecen a la iconografía cubana: un burro, un gallinero, unos plátanos, algunas palmas y dos individuos vestidos con sarape y sombrero mexicano. Como la madre de Ricky había sido una «cantante y bailarina famosa», Lucy se disfraza de Carmen Miranda. Cuando Ricky atraviesa la puerta al final de una larga jornada de ensayos, Lucy le da la bienvenida poniéndose a cantar «Mamá yo quiero» –en portugués²⁹. Al instante, cinco niños salen corriendo del dormitorio (Ricky supuestamente tenía cinco hermanos: Pedro, Pablo, Chucho, Jacinto y José)³⁰. Completamente desconcertado, él pregunta qué está sucediendo, y ella le responde: «Pensaba que te estabas cansando de mí y que yo te gustaría más si te recordaba a Cuba». La respuesta de Ricky es antológica: «Lucy, cariño, si hubiera querido una vida cubana, me habría quedado en La Habana». Si Lucy quiere a Ricky porque él es cubano, él la quiere a ella precisamente porque no lo es. Cuando Ricky se entrega a Lucy, se desprende de su patria, de su idioma y, claro está, de su madre.

[En la edición en papel, aparece aquí una instantánea de *I Love Lucy*, «Be a Pal».]

La canción que Lucy canta, «Mamá yo quiero», expresa un deseo regresivo, y en ese sentido el título en inglés, «I Want My Mama» ('Quiero a mi mamá')³¹, no está mal traducido, pues el chupete que pide el niño, en tanto que sucedáneo del seno materno, satisface la necesidad de alimento y calor maternas. Lucy cree que su marido quiere verse protegido de la misma forma en que una madre protege a un hijo; pero a Ricky no le tienta ni el regreso ni la regresión. Al brindarle a Ricky la oportunidad de volver tanto a la madre como a su tierra natal, el «cuadro» de Lucy aúna lo psicológico con lo cultural. Mas la aceptación por parte de Ricky de la americanía de Lucy –que se corresponde con la aceptación por parte de Lucy de la cubanía de su marido– conlleva el rechazo de imaginarios viajes de retorno. Cuando Lucy se disfraza, hace realidad la fantasía de todos los niños: casarse con una muchacha idéntica a la mujer que desposó papá. Con su traje de bahiana y sombrero

de frutas, Miranda es la Madre Naturaleza, una Medusa cómica que hipnotiza con el exuberante cantoneo de sus caderas³².

Ricky permanece incólume antes tales encantos. El mismo título de la serie constituye una suerte de respuesta a la canción. La frase en portugués –«Mamãe Eu Quero»– articula una pulsión regresiva, mientras que el título en inglés –*I Love Lucy*– expresa una elección consciente. Amar a Lucy es una cosa; quejarse a la madre es otra. Al emular a la Sra. Ricardo, Lucy transforma la sala en un ámbito exclusivamente femenino. La única figura «masculina» en la escena, además de Ricky, es Ethel disfrazada de charro. (Fred, que pudiera haber servido para cualquier efecto cómico – ¡vestirlo de torero!– no interviene.) El error de Lucy es no saber que para Ricky la sala del apartamento 3-B puede ser cualquier cosa menos matriz. Ahí yace su riesgo y su atractivo. Más que matriz es encrucijada. Cuando Lucy ve que Ricky no responde a sus ademanes maternos, ella intenta hablarle en español. El contesta con la más americana de las réplicas: «*Lucy, have you gone off your rocker?*» ('Lucy, ¿has perdido los estribos?').

Claro está, el distanciamiento de lo materno por parte de Ricky no es absoluto. Cada vez que hace alarde de su origen cubano, lo cual ocurre a menudo, la referencia materna es inevitable. En el episodio sobre «La caperucita roja», cuando Lucy le pregunta dónde había aprendido el cuento, Ricky le responde que su madre solía contárselo cuando era pequeño. Así pues, al repetirle a su hijo la historia que había aprendido de su madre, Ricky mismo se transforma en su mamá. Y tal vez no es casualidad que la trama de «La caperucita roja» también gire en torno a tretas de suplantación y travestismo. Del igual modo, Ricky, un lobo domesticado, hábilmente repite las palabras que aprendió de su madre.

No hay ver muchos episodios de la serie para advertir que uno de los temas explícitos del programa es la fascinación de Ricky por lo americano y, en particular, por las americanas, esos «cachos de hembra» (*'glorious hunks of stuff'*) como Lucy por los que se le cae la baba, pero que, en última instancia, no lo comprenden. Visto con los ojos de Ricky, o, lo que es lo mismo, a través del «yo» del título, *I Love Lucy* narra la atracción de Ricky hacia una cultura que, por mucho que la conozca, nunca será la

suya. Las camas gemelas del dormitorio, divididas por la más tenue de fronteras, pueden tomarse como una metáfora de la distancia que separa a Lucy de Ricky, y a Ricky de Ricardo.

Recordemos cómo terminan los episodios: Lucy y Ricky hacen las paces, se abrazan y se besan. Después del beso, aparece un corazón sobre unas arrugadas sábanas de seda, y, finalmente, un corazón con la inscripción «*I Love Lucy*». En su sentido estrictamente literal, la frase resulta bastante sugestiva, pues es en la cama, sobre esas arrugadas sábanas, donde Ricky de veras ama a Lucy. En sus memorias Arnaz afirma: «Creo que el público podía imaginar a Lucy y a Ricky acostándose juntos y disfrutándolo»³³. Fred podía imaginarlo también, pues los llama «tortolitos» que están siempre «en eso». El emblema de la serie, un corazón dibujado sobre unas sábanas de seda, demuestra que Desi y Fred tienen razón. En este sentido existe una gran diferencia entre *My Favorite Husband*, el título del programa radiofónico de Lucille Ball que sirvió de precursor a la serie, y *I Love Lucy*. Aquel define al protagonista como esposo; este no lo define como esposo, ni como padre, ni como artista, sino solo como *lover*, 'amante'.

Este trasfondo erótico nuevamente pone en tela de juicio la «tipicidad» del programa, pues las demás comedias televisivas de esos años nunca aludían a la vida íntima de los matrimonios. La presentación del programa *The Honeymooners*, de Jackie Gleason, muestra un estallido de fuegos artificiales seguido por un paisaje urbano donde la luna que asciende en el horizonte enmarca, primero, la cara de Jackie Gleason, luego su nombre y el título del programa, y por último los nombres del resto del reparto. Si bien la primera imagen de los fuegos artificiales concuerda con las connotaciones eróticas del título (*honeymoon*, 'luna de miel'), esa referencia desaparece al instante, pues el horizonte define un espacio social en vez de íntimo, situándonos ya no en un dormitorio, y mucho menos en unas sábanas, sino entre rascacielos. Luego, con la luna como fondo al rostro de Gleason, el programa desvía la atención del televidente de la pareja de recién casados a una de las estrellas, Gleason. De manera casi imperceptible, la metáfora inicial ha cambiado: de la «luna de miel» se ha pasado al «hombre en la luna». Este retruécano visual obliga al espectador a ajustar sus

expectativas; se da cuenta entonces de que el título, *The Honeymooners*, es una broma, pues el conflictivo matrimonio de Ralph y Alice es todo menos una eterna luna de miel.

Otro ejemplo es el programa *Make Room for Daddy* ('Háganle lugar a papá'), inspirado directamente en *I Love Lucy*. Como los Ricardo, los Williams viven en un apartamento de Nueva York; igual que Ricky, Danny Williams, el esposo, está en la farándula. Ricky es la atracción estelar en el Tropicana; Danny lo es en el Club Copa. Además, así como Ricky es un calco de Desi, también Danny es el trasunto ficticio de Danny Thomas. Si bien Ricky es cubano, Danny es libanés, y sus idiosincrasias son motivo de chistes continuos³⁴. La diferencia fundamental entre los dos programas radica en que, ya desde el título, *Make Room for Daddy* subraya el papel de Danny como hombre de familia. «Danny» y «Daddy» son la misma persona, y casi la misma palabra. La escena que da comienzo a cada episodio lo deja claro: Danny entra en la casa al mismo tiempo que su esposa sale de un cuarto y sus dos hijos del otro. Los cuatro se encuentran en el centro de la sala, se abrazan y se sientan todos juntos en el sofá. Los episodios de *Make Room for Daddy* comienzan y terminan con toda la familia reunida en la sala; los de *I Love Lucy*, con Lucy y Ricky solos en la cama.

I Love Lucy no es un programa «de familia», porque la idea de familia apenas figura en los argumentos. A efectos prácticos, Lucy y Ricky no tienen hijos. El tema musical de la serie dice así: «*I love Lucy and she loves me./ We're as happy as two can be*». [Yo quiero a Lucy y ella me quiere a mí./ Somos tan felices como solo dos pueden serlo.] La letra se cantó solamente una vez, al final de la segunda temporada, en el episodio «*Lucy's Last Birthday*» ('El último cumpleaños de Lucy'). Lo raro es que la letra habla de la pareja como si no tuvieran hijos, como si fueran «solo dos», a pesar de que el pequeño Ricky acababa de nacer dos episodios antes. Incluso después de nacido el bebé, los Ricardo siguieron comportándose esencialmente como una pareja sin hijos. El pequeño Ricky no se convirtió en un personaje relevante hasta la sexta temporada, la última con formato de media hora. A lo largo de toda la serie se hacen referencias a la familia cubana de Ricky; su madre los visita una vez (con nefastas consecuencias) y la madre de Lucy, la Sra. McGillicuddy, aparece ocasionalmente. No

obstante, en la gran mayoría de episodios la única compañía de Lucy y Ricky son Fred y Ethel, otro matrimonio sin hijos que, al parecer, tiene aún menos familia que los Ricardo.

La madre de Lucy hace su debut en un episodio titulado «California Here We Come» ('Nos vamos a California'). A primera vista, el *we* ('nosotros') del título parece referirse a la familia Ricardo, que ya en ese momento incluía al pequeño Ricky. Pero cuando la pareja emprende el viaje hacia California por carretera, van acompañados, no por el hijo y la abuela (que viajan en tren), sino por los Mertz. El «nosotros» se refiere, como siempre, a Lucy, Ricky, Fred y Ethel. Y si bien el programa retrata a Lucy y Ricky como padres cariñosos y atentos, apenas si tienen alguna escena con el bebé, que debe ser uno de los niños más desatendidos en toda la historia de la televisión norteamericana.

Desde el inicio de cada episodio de *I Love Lucy*, la atención del televidente se concentra en el apasionado y conflictivo matrimonio de los Ricardo, que refleja la igualmente apasionada y conflictiva relación de Lucille Ball y Desi Arnaz. Al amar a Lucy, Ricky pierde y gana. Pierde su identidad originaria en tanto que hijo de su madre; gana un «yo» renovado, conformado a partir de su pasado y su presente. Esa identidad híbrida no es, desde luego, un logro fácil o estable, ya que no siempre le resulta fácil a Ricardo entender a Ricky, ni a Ricky entender a Ricardo. El «yo» de Ricky Ricardo, tal vez como el de todo sujeto bicultural, es una identidad en trance, en tránsito. Las esporádicas apariciones del pequeño Ricky en la serie prueban que, a pesar de las historietas que su padre le cuenta a la hora de dormir, el único hombre híbrido es el papá, pues el pequeño Ricky no podría hablar inglés con acento cubano por más que lo intentara. Y aun cuando existe continuidad de padre a hijo, existe también una saludable distancia entre ellos. Cuando el niño crece lo suficiente como para aprender música, sigue los pasos de su padre al elegir la percusión; pero en lugar de la tumbadora, se decide por la batería americana. (Lo mismo sucedió con el hijo de Desi, que comenzó su carrera en el mundo del espectáculo como batería de un grupo de rock.)

El único que se encuentra suspendido entre idiomas y culturas es Ricky. Como los integrantes de la generación del medio, Ricky es demasiado joven para ser solo

cubano y demasiado viejo para ser solo norteamericano; pero no para ser cubanoamericano, para hallarse y perderse en los brazos de Lucy. Su vida en vilo no empieza en la calle, en la casa o en la clase; empieza en la cama, sobre esas lustrosas sábanas que se han convertido en una de las imágenes más perdurables de la cultura norteamericana. En cierta ocasión, Desi Arnaz señaló: «La historia se hace de noche». Yo sé –*I know*– que estaba pensando en Lucy.

Nilingüe

El argot miamense incluye un vocablo exclusivo de la capital del sol y del solecismo: «nilingüe». Si bilingüe es la persona que habla dos idiomas, nilingüe es aquella que no habla ninguno: «ni español, ni inglés». Un buen ejemplo de nilingüismo es Ricky Ricardo, cuyo inglés macarrónico compite con su defectuoso español –«falta» por «culpa», «introducir» por «presentar», «parientes» por «padres». Si bien a veces Ricky Ricardo incurre en el anglicismo deliberadamente (a fin de que el espectador angloparlante pueda entender lo que dice), en otras ocasiones son meros errores. Cosa curiosa: con el paso de los años, el español de Ricky fue empeorando, pero su inglés no mejoraba. Lo mismo le sucedió a Desi Arnaz, quien en la puerta de su camerino tenía un cartel que decía: «English is broken here» ('Aquí se rompe el inglés'). En 1983, Arnaz fue elegido «rey» de Open House Eight, el festival hispano que se celebra en Miami cada primavera. Ya para entonces su manejo de las dos lenguas era tan precario como su salud; pronunciaba el inglés como un cubano y el español como un «gringo». Al igual que Ricky Ricardo, era «nilingüe».

En español se dice que conocer una lengua es «dominarla». Pero mi lengua materna se equivoca: el hablante no domina su idioma, el idioma lo domina a él. En inglés sucede lo contrario: cuando una persona habla bien un idioma, digamos el español, se dice que es Spanish-dominant, una expresión que pone a la lengua y no al hablante en primer plano. Al invertir la relación de primacía, el inglés se acerca más a la verdad. Lo raro es que en Ricky Ricardo, así como en su creador, ningún idioma logró alcanzar esa preponderancia. En la atribulada lengua de Arnaz se libraba una «batalla de acentos» que acabó por derrotarlo.

Huérfano de dos idiomas, el deslenguado nilingüe confunde el idioma materno con el idioma alterno. Su desempeño lingüístico está marcado por un doble acento, por una fluidez sin cauce. En cierta ocasión T. W. Adorno afirmó: «Solo aquel que no se siente cómodo con un idioma es capaz de utilizarlo como instrumento». De ser así, Ricky Ricardo es un multi-instrumentalista, desposeído poseedor de dos idiomas que lo dominan pero no lo entienden.