



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEL “HOMBRE NUEVO” AL PROFESOR CLAUDIO CAÑIZARES:  
BESTIALIZACIÓN DEL SUJETO ILUSTRADO SOCIALISTA DURANTE EL  
PERÍODO ESPECIAL EN *LAS BESTIAS* DE RONALDO MENÉNDEZ.

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:  
PATRICIA SÁNCHEZ ARAMBURU

ASESOR:  
DR. SERGIO UGALDE QUINTANA

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

La visión de los críticos ante Ronaldo Menéndez y <i>Las bestias</i> .....	3
Hipótesis y objetivos .....	6
Introducción.....	12
1. Antecedentes históricos: política cultural y social de Cuba a partir de la Revolución.....	15
1.1 El “hombre nuevo”, paradigma del sujeto socialista.....	18
1.2 Ruptura, división y polarización de los intelectuales cubanos .....	23
1.3 Quinquenio gris, debate sobre descolonización cultural y auge de la novela-testimonio .....	26
2. La crisis de los referentes culturales y la llegada del discurso posmoderno .....	32
2.1 La literatura cubana de finales de siglo .....	34
2.2 La ficción del Período especial.....	38
2.3 La novela negra en Latinoamérica y en Cuba .....	41
3. Análisis literario de <i>Las bestias</i> : la importancia del tiempo y el espacio histórico.....	43
3.1 Los personajes principales.....	49
3.2 Claudio Cañizares, una bestia ilustrada.....	51
3.3 Gordo-escritor-traficante de armas y otros objetos (yo), un narrador comprometido (con él mismo y su supervivencia) .....	53
3.4 Bill y Jack, unos asesinos que le temen a la sangre.....	57
3.5 La parodia del “exotismo cubano” .....	62
4. Ronaldo Menéndez y sus rasgos estilísticos.....	66
4.1 Intratextualidad e intertextualidad .....	69
4.2 La ecléctica inclusión de referencias culturales .....	73
4.2 Una lectura borgesiana de <i>Las bestias</i> .....	76
Conclusiones.....	81
Bibliografía.....	83

## La visión de los críticos ante Ronaldo Menéndez y *Las bestias*

El objetivo de este apartado es revisar lo que los críticos han escrito sobre el autor y su obra. Desde que comenzó a publicar sus primeros textos, se ubicó a Ronaldo Menéndez como parte de un grupo de autores que renovó las letras cubanas.

En su artículo de 1995, “La generación de los novísimos”, Francisco López Sacha menciona a Menéndez dentro del grupo de los novísimos al que califica de iconoclasta y renovador de la cuentística cubana (López Sacha, 1995, pág. 150).

En su prólogo de 1999 a la antología *Para el siglo que viene: (Post) novísimos narradores cubanos*, Salvador Redonet, quizá el crítico que con mayor profundidad analizó las aportaciones del grupo a la literatura cubana, enlistó las características que los diferenciaban de otras generaciones; encontró que dentro de sus temáticas aparecían de forma constante “el deterioro y la cosificación de las relaciones humanas; las relaciones no siempre placenteras con las instituciones; el predominio de lo periférico y no lo central; distintos matices de la sexualidad; el cuestionamiento de utopías y mitos lexicalizados y una diferente mirada hacia la violencia que toma máscaras parabólicas, metafóricas o mitológicas” (Redonet, 1999, pág. 11). Dentro de los recursos formales, señaló la atracción por el minirrelato, los textos fragmentarios, los juegos intertextuales y de un marcado desplazamiento de lo narrativo hacia lo discursivo. Redonet ubica a Menéndez dentro de los novísimos que se aventuraron a escribir relatos de mayor extensión, junto con Ramón de la Portilla, Waldo Pérez Cino y Ena Lucía Portela, y en los que se pueden hallar los rasgos que caracterizaron a la narrativa posmoderna finisecular cubana. Textos, en palabras de Redonet, que “son inexplicables sin el drama social de la nación en los años noventa”.

Recién iniciado el siglo XXI, Margarita Mateo Palmer hizo una revisión de la narrativa cubana durante la década oscura. Analizó textos en los que se evidencia la forma en que el hundimiento ideológico del socialismo marcó algunos de los rasgos literarios de los novísimos y mencionó a Menéndez como un autor que participó en la red de relaciones intertextuales que se establecieron entre distintos miembros del grupo (Mateo, 2002, pág. 54). Sin embargo, fue hasta el 2006 que Diony Durán trató de forma más exhaustiva un cuento de Ronaldo Menéndez, “Una ciudad, un pájaro y una guagua” (1997). En su artículo, Durán analizó el diálogo intertextual entre el cuento de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990), de Senel Paz, y el cuento de Menéndez. Señaló algunos de los temas de Paz

(ciudad, homosexualidad, cultura nacional, realización individual, marketing y diversas políticas de comportamiento entre micro y macroestructuras sociales) que Menéndez retomó pero desde una voz paródica, llena de ironía y sarcasmo. Entre las coincidencias en los dos textos, Duran destacó: la simulación de testimonialidad y veracidad, la presencia de intertextos e interdiscursos político-ideológicos y culturales de las épocas en las que se ubican las diégesis de los relatos y el desordenamiento de discursos literarios y discursos políticos-ideológicos precedentes para establecer una identidad literaria y una opinión social (Reinstädler, 2006, págs. 67-87).

En 2011, en “Touring Havana in the work of Ronaldo Menéndez”, Laura Redruello realizó un análisis de tres textos de Menéndez para comparar la forma en que cada uno de ellos retrató la ciudad de La Habana. Los textos revisados fueron dos cuentos, “Tocata y fuga en cuatro” y “La culpa”, del libro *Alguien se va lamiendo todo* (1990), “Una ciudad, un pájaro y una guagua” (1997), y la novela *Las bestias* (2006). Redruello reveló la dramática transformación que sufrió el tratamiento de la ciudad en la obra de Menéndez en el transcurso de una década. En los cuentos situados a mediados de los ochenta de *Alguien se va lamiendo todo*, las plazas y los parques de la ciudad son zonas alternativas que representaban espacios de ruptura con valores y modelos homogéneos, pero en ellos todavía se aprecia lugar para el diálogo, el intercambio de ideas o la confrontación de posturas ideológicas. En “Una ciudad, un pájaro y una guagua”, el impulso de conquistar espacios públicos y usarlo para explorar nuevas ideas es reemplazado por la búsqueda de dinero. Y en *Las bestias*, dos palabras que no se nombran en todo el texto (La Habana y Cuba) son el espacio geográfico e histórico de un conflicto social cuya única salida es la violencia. Un espacio de lucha donde el instinto animal reemplaza los valores humanos (Birkenmaier, 2011, pág. 240).

También en 2011, Magdalena López publicó un artículo donde analizó *Las bestias* junto con cuatro novelas cubanas que problematizan el discurso revolucionario y lo deconstruyen. A la novela de Menéndez, López la describió como un texto donde “horror y crimen alegorizan, en menor escala, el espacio nacional” (López, 2011, pág. 88) y propuso una lectura de la enfermedad del personaje principal. Para ella, Claudio Cañizares enfermó más que por una mordida de coatí, como lo informa el texto, por el shock cultural de visitar otro país y ver realidades diferentes a la cubana del Período especial.

En 2016, Rita De Maeseneer publicó el artículo “La (est)ética del hambre en el Período Especial”. En él, De Maeseneer exploró representaciones del hambre en la producción cultural cubana reciente que trata sobre el Período especial y encontró cuatro estrategias que han usado los artistas para tratar el tema: estereotipo, contraste, relegación, segundo plano y metonimia. A *Las bestias* la clasificó dentro el grupo de la metonimia por usar un estereotipo, la cría del puerco, como el punto de partida para toda una serie de reflexiones de índole ontológico (Maeseneer, 2016, pág. 365).

Como se puede observar, después de revisar los siete artículos que encontré sobre el autor, la crítica se ha enfocado en estudiar a Menéndez como parte de un grupo literario (López Sacha, Redonet, Mateo, López y De Maeseneer) y faltan más trabajos, como los de Durán y Redruello, que se dediquen exclusivamente al análisis de su obra.

No quiero concluir mi revisión de publicaciones sobre Ronaldo Menéndez y la obra sin mencionar que en el proyecto de enciclopedia en red del gobierno de Cuba, EcuRed, en la entrada del autor (consultada para esta tesis en octubre del 2017) dice al referirse a *Las bestias*: “Autor interesado en la trascendencia de su obra más allá del contexto caribeño y nacional, en esta novela y en la totalidad de sus cuentos destaca el énfasis en la exploración de la condición humana, sin que importe especialmente el ambiente en que se debaten los personajes”. Quizá la postura que en ocasiones han tomado y que siguen tomando, aunque en menor medida, algunas instituciones culturales cubanas de ocultar, limitar ideológicamente lecturas o censurar obras que incomodan por las situaciones que retratan a través del arte, como es el caso de *Las bestias*, haya sido un buen estímulo para arrancar este proyecto cuya hipótesis es demostrar que la novela es una obra de ficción que retrata de forma satírica una etapa histórica precisa y para interpretarla se debe comprender la forma en que representa el conflicto social y la bestialización que provocó la escasez alimentaria.

## Hipótesis y objetivos

Después de revisar el estado de la cuestión, parto de la hipótesis de que para analizar esta novela y proponer una interpretación global es necesario comprender el conflicto social que representa, tanto a nivel contenido como formal.

El objetivo general es demostrar que los aspectos histórico y literario están totalmente relacionados en la obra, y los objetivos particulares son:

- 1) Exponer los recursos estilísticos que el autor eligió para retratar el conflicto social.
- 2) Proponer una lectura inédita de *Las Bestias* a partir del diálogo intertextual con “El Sur” de Jorge Luis Borges.

En la interpretación que propongo, *Las bestias* es un testimonio crítico de la crisis que enfrentaron los sujetos socialistas en los años noventa cuando Cuba se quedó sin el sostén económico, político e ideológico de la Unión Soviética. Como marco teórico, usaré conceptos del sociólogo Pierre Bourdieu para reconstruir el espacio social en el que se produjo *Las bestias*, situar la toma de posición de su autor, Ronaldo Menéndez, en el campo literario cubano y explicar por qué el conflicto social que su novela retrata incomoda a un grupo dominante de la cultura oficial.

*Las bestias* es producto de una ruptura del autor con la Cuba revolucionaria, sus valores, sus símbolos y su literatura por lo que justamente es una obra histórica cuya interpretación requiere un profundo conocimiento del microcosmos literario y de las circunstancias del campo intelectual y artístico donde se gestó y al que intenta subvertir, sólo así se pueden captar sus méritos o sus defectos. Los conceptos de Pierre Bourdieu que usaré para realizar el análisis externo de la obra y cuyas definiciones extraje de *Razones prácticas sobre la teoría de la acción* (Bourdieu, 1997) son:

- Espacio social: estructura de posiciones diferenciadas que se definen por el lugar que ocupan las clases lógicas en la distribución de un capital particular (Bourdieu, 1997, pág. 24). En el espacio social se estructura la distribución de las formas de poder y de las especies de capital.

- Capital simbólico: es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital físico, económico, cultural, social) percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla (Bourdieu, 1997, pág. 172).
- Agente social: el capital simbólico es resultado de la existencia de agentes sociales constituidos en sus modos de pensamiento (Bourdieu, 1997, pág. 170).
- Campos: universos sociales relativamente autónomos donde unos profesionales de la producción simbólica se enfrentan en unas luchas cuya apuesta es la imposición de los principios legítimos de visión y de división del mundo natural y del mundo social (Bourdieu, 1997, pág. 79).
- Habitus: unidad de prácticas y bienes de un agente singular o de agentes, son principios generadores de prácticas distintas y distintivas (Bourdieu, 1997, pág. 16).
- Estado: fuerza que reivindica con éxito el monopolio del empleo legítimo de la violencia física y de la violencia simbólica en un territorio determinado. Está en condiciones de ejercer una violencia simbólica porque encarna a la vez en la objetividad bajo forma de estructuras y de mecanismos específicos, y en la “subjetividad”, o si se prefiere, en los cerebros, bajo forma de estructuras mentales de percepción y de pensamiento (Bourdieu, 1997, pág. 97). El Estado concentra los diferentes tipos de capital (económico, cultural, simbólico).
- Cultura dominante: cuando se inculca e impone universalmente (en los límites de su capacidad) una cultura y se constituye así en cultura nacional legítima. El sistema escolar, apoyado por la literatura, promueve estos valores y los fundamentos de la imagen (nacional) de uno mismo (Bourdieu, 1997, pág. 101).
- Doxa: es el punto de vista particular, el punto de vista de los dominantes, que se presenta y se impone como punto de vista universal; el punto de vista de quienes dominan dominando el Estado y que han constituido su punto de vista

en tanto que punto de vista universal estableciendo el Estado (Bourdieu, 1997, pág. 116).

- Sumisión: la sumisión del orden establecido es fruto del acuerdo entre las estructuras cognitivas de la historia colectiva (filogénesis) e individual (ontogénesis) que ha inscrito en los cuerpos y en las estructuras objetivas del mundo al que se aplican (Bourdieu, 1997, pág. 113).
- Microcosmos literario: estudia el microcosmos social en el que se producen las obras, las características sociales de los autores, los grupos sociales a los que se dirige la obra y las expectativas que se crean alrededor de las obras (Bourdieu, 1997, pág. 60).
- Estrategias de los productores: son las formas de arte (recursos estilísticos) que preconizan los autores, las alianzas que sellan y las escuelas que fundan. Cada autor al escribir una obra realiza una serie de tomas de posición en el campo literario (Bourdieu, 1997, pág. 60).

En el primer capítulo, explicaré los acontecimientos que definieron la política cultural y social de Cuba después de la Revolución; las luchas que se dieron en el campo intelectual y artístico y que definieron el discurso oficial hasta los años noventa y, finalmente, revisaré algunos aspectos que dieron identidad al microcosmos literario cubano de las últimas décadas, como su profunda propensión a lo testimonial y al debate político.

En el segundo capítulo, explicaré el contexto cultural en el que la novela se escribió, el de la crisis de los referentes revolucionarios y la llegada del discurso posmoderno a la isla, además abordaré algunos de los temas de la narrativa sobre la crisis de los noventa que el autor trató en la novela, como la vida cotidiana durante la época del hambre y la crisis psicológica que padecieron algunos cubanos después de que el sistema de valores y símbolos en el que fueron formados colapsó.

En el tercer capítulo, iniciaré el análisis literario de *Las bestias* con una exposición sobre la importancia del desarrollo del tiempo y el espacio histórico y la influencia que éstos tienen en las acciones de los personajes. Me apoyaré en una serie de conceptos que extraje

de *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*<sup>1</sup> (Beristáin, 1984), los cuales son:

- **Función poética:** combinación libre de estrategias de presentación del discurso (narración, descripción, diálogo, monólogo y los llamados estilos directos e indirectos). Se orienta hacia el mensaje mismo y en ella el referente, aunque presente, se hace ambiguo como consecuencia de que en el texto los signos contraen no solamente relaciones sintagmáticas<sup>2</sup> de contigüidad con otros signos sino relaciones paradigmáticas con un propósito estético (Beristáin, 1984, pág. 15).
- **Relato:** textos literarios que incluyen los dramas (obras de teatro) y las narraciones (novelas, mitos, leyendas, epopeyas y cuentos), son las obras que relatan historias por lo que contienen series de acciones ligadas temporal y causalmente y ejecutadas por personajes (Beristáin, 1984, pág. 16).
- **Realidad de referente:** son los datos que proceden de una cultura y de sus circunstancias empíricas (condiciones naturales, factores étnicos, influencias históricas) que actúan desde el exterior, y se utilizan para construir con ellos otra realidad que en alguna medida resulta verosímil pero no verdadera (Beristáin, 1984, pág. 17).
- **Discurso poético:** constituye un espacio en el que se produce una red de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. En él se aplican e interrelacionan un código lingüístico, un código retórico y un código ideológico que se manifiesta a través de los códigos anteriores con sus valores culturales que corresponden a un determinado contexto (Beristáin, 1984, pág. 20).

---

<sup>1</sup> En este libro, especialmente escrito para pasantes de la carrera de letras, Helena Beristáin reúne y explica una serie de principios fundamentales para el análisis literario de teóricos como Propp, Tomachevski, Jakobson, Barthes, Todorov, Bremond, Benveniste, Greimas, Grupo "M", Genette, Van Dijk y Segre. El desarrollo del concepto "realidad del referente" que presenta me ha sido particularmente útil para abordar la relación entre el texto literario de Menéndez y su contexto extralingüístico por lo que decidí incluirlo como parte del marco teórico de este trabajo.

<sup>2</sup> Las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas son las relaciones que se establecen en el proceso de codificación y decodificación entre las unidades lingüísticas. Las relaciones sintagmáticas son de carácter lineal e implican la capacidad de relación libre entre signos, mientras que las relaciones paradigmáticas son relaciones de sentido entre signos de la misma categoría.

- Significación: acto que une el significado con el significante para producir el signo narrativo, constituido tanto por la historia que se relata como por el discurso que la vehicula (Beristáin, 1984, pág. 20).
- Historia: hecho relatado o proceso de lo enunciado, cuyos protagonistas son los *dramatis personae* (Beristáin, 1984, pág. 24).
- Discurso: hecho discursivo o proceso de la enunciación, cuyos protagonistas son el narrador y el virtual lector (Beristáin, 1984, pág. 24).
- Diégesis: aquello que es verbalizado o narrado por el discurso, su estructura profunda, la transcripción verbal de una supuesta ocurrencia no verbal (Beristáin, 1984, pág. 25).
- Metadiégesis: una narración dentro de otra narración (Beristáin, 1984, pág. 28).
- Proceso de interpretación global de un texto: consiste en captar el significado, en conjunto, de una secuencia de proposiciones, lo que resulta posible debido a que la secuencia completa constituye una unidad semántica (Beristáin, 1984, pág. 35).
- Analepsis: retrospectión en el proceso discursivo (Beristáin, 1984, pág. 37).
- Prolepsis: anticipación en el proceso discursivo (Beristáin, 1984, pág. 37).
- Índices: unidades semánticas que remiten a una funcionalidad del ser o a un carácter, un sentimiento, una atmósfera psicológica. Tienden a describir, a definir, tanto a las personas como los objetos. La red de indicios permite caracterizar individualmente a cada personaje y definir la naturaleza de sus relaciones con los demás (Beristáin, 1984, pág. 39).
- Informaciones: sirven para identificar y situar los objetos y los seres en el tiempo y en el espacio, autentifican la realidad de referente (Beristáin, 1984, pág. 41).
- Doble temporalidad: en los relatos que son narraciones hay una doble temporalidad, una remite al proceso de enunciación y la otra al proceso de lo enunciado (Beristáin, 1984, pág. 92).

En el cuarto capítulo, expondré los procedimientos estilísticos (las estrategias de producción) que el autor seleccionó para tratar el conflicto social, como la intratextualidad, la intertextualidad, una ecléctica inclusión de referencias y la parodia. Finalmente, completaré mi análisis de la novela con una revisión del diálogo intertextual entre *Las bestias* y el cuento “El Sur” para proponer una lectura inédita.

## Introducción

Ronaldo Menéndez<sup>3</sup> publicó *Las bestias* en 2006 en Madrid. La novela posicionó el prestigio del autor fuera de Cuba por usar el género negro para realizar un sofisticado retrato de la decadencia de La Habana a finales del siglo XX.

El tópico de los hombres bestia<sup>4</sup> en la literatura cubana aparece desde sus orígenes, con el *Diario de navegación* de Cristóbal Colón. Se trata de una larga tradición que incluye desde las primeras descripciones de los “hombres de un solo ojo y de los hombres con hocicos de perros que comían a otros hombres”, hasta el testimonio de Esteban Montejo sobre las condiciones de “cochinaticos” en las que se vendían los esclavos negros en la Cuba colonial.

Por ello, con *Las bestias*, Menéndez se integra a una vieja tradición en la literatura cubana al mismo tiempo que innova con una novela que se distingue de otras obras sobre la crisis que azotó a la isla en los años noventa por la solidez de su propuesta artística y la complejidad del conflicto social que retrata.

Ronaldo Menéndez, al igual que la mayoría de los novísimos<sup>5</sup>, nació y se formó después del triunfo de la Revolución. Perteneció a uno de los grupos de jóvenes que irrumpió en la escena cultural de la isla con una forma de entender la función del arte en la sociedad totalmente alejada del discurso socialista y sus tomas de posición políticas. A la literatura

---

<sup>3</sup> Ronaldo Menéndez nació en La Habana en 1970. Entró en la escena literaria cubana a finales de los años ochenta. Se le asocia con dos grupos literarios, “El Establo” y los novísimos. A los 20 años ganó el Premio David de Literatura con el libro de cuentos *Alguien se va lamiendo todo* (1990) y, unos años más tarde, el Premio Casa de las Américas con *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997). Estudió Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de La Habana. En 1997 emigró a Perú y desde 2004 vive en Madrid. Como parte de una trilogía de novelas, publicó en la editorial Lengua de Trapo *Las bestias* (2006) y *Río Quibú* (2008). Hasta 2017, ha publicado 5 novelas, 4 libros de cuentos, 1 libro de viajes y 2 libros de técnicas narrativas.

<sup>4</sup> Trabajaré con el concepto de bestialización como el proceso por el que los sujetos pierden sus capacidades de reflexión, organización y acción. En el contexto de la crisis cubana de los noventa, los sujetos al perder su capital simbólico socialista también perdieron su lugar en un espacio social establecido. Dejaron de vivir bajo el amparo de un ideal de justicia social, y de los valores revolucionarios encarnados en “el hombre nuevo”, para comenzar a vivir con el único fin de sobrevivir.

<sup>5</sup> Los “novísimos” es una promoción literaria que se popularizó con la publicación en 1993 de una antología de cuentos, *Los últimos serán los primeros*, elaborada por Salvador Redonet. En la antología aparecieron textos de 37 escritores nacidos entre 1959 y 1972. Como explica Ivonne Sánchez Becerril, aunque el crítico cubano después decidió reorganizar generacionalmente al grupo y separarlos en “novísimos”, nacidos entre 1958-1972, y (post)novísimos, nacidos a partir de 1970, la división de generaciones o subgrupos ha resultado inoperante para la mayoría de la crítica. (ver Sánchez Becerril, “Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del período especial”, pág. 102)

cubana de fin de siglo se le describe como una “literatura que mantiene una relación conflictiva entre el sujeto y el símbolo nacional” (Timmer, 2010, pág. 1). Y es que si, como explica Timmer, es casi imposible analizar el *corpus* al margen del tema político, también es cierto que en estas obras los temas revolucionarios fueron sustituidos por otros donde se reflejaba más preocupación por la inmediatez de la experiencia individual. En particular, a la obra de Menéndez la caracteriza su propensión a desacralizar los símbolos revolucionarios. Sin lugar a dudas, los personajes de *Las bestias* problematizan el concepto de “cubanía” al mostrar que la crisis impactó de forma diferente en cada uno de los cubanos, dividiéndolos y confrontándolos por cuestiones de etnia, género, condición social, preferencia sexual, creencias religiosas, fidelidad o traición a la Revolución.

Los grupos literarios más relevantes de finales de siglo fueron “Seis del ochenta” (1984), “El Establo” (1987), “Diáspora(s)” (1986) y “Los novísimos” (1993). Menéndez se inició en “El Establo” y después apareció en la antología de cuentistas *Los últimos serán los primeros* (1993), donde el crítico Salvador Redonet Cook popularizó el uso del término de los novísimos.

El momento histórico en que comenzaron a publicar los novísimos es el del Período especial en tiempos de paz<sup>6</sup>, que es como se le conoce a la crisis económica que sufrió Cuba tras la caída de la Unión Soviética y que tuvo sus momentos más duros entre 1993 y 1994. Aunada a la crisis económica, se vivió una crisis social e ideológica. Fue también en esta época cuando comenzaron a circular entre artistas e intelectuales de la isla libros sobre la posmodernidad y el fracaso en Occidente de los grandes relatos (Palmer, 2002, pág. 53), los cuales nutrieron un nuevo discurso generacional que criticaba la brecha que existía entre la realidad oficial y la realidad en las calles. A través de su narrativa, los novísimos trataban de dar su propio testimonio de la realidad y denunciar todo lo que la prensa callaba. Sobre los efectos del nuevo discurso en la narrativa se puede decir que, a nivel general, implicó un aumento en el interés por contar las historias de los individuos en un contexto urbano de pobreza y marginación, al mismo tiempo que disminuyó el interés por los relatos que exaltaban el heroísmo de la colectividad y reflejaban el habitus socialista.

En las obras que tratan las complejidades psicológicas de los individuos destaca el lugar que ocuparon los instintos corporales en todas sus manifestaciones: el hambre, el

---

<sup>6</sup> Para agilizar la lectura, me referiré al período simplemente como Período especial.

erotismo con una fuerte tendencia homosexual, la violencia, las adicciones. Tampoco debe pasarse por alto la influencia que tuvieron sobre esta generación autores que habían quedado fuera del canon literario revolucionario, como José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas. Se sustituyeron los tonos morales por descripciones donde los sujetos eran incapaces, por medio de la razón o de la voluntad, de controlar sus deseos y necesidades más íntimos.

Al estudiar la narrativa de los novísimos es necesario destacar que una de sus grandes aportaciones a la literatura cubana fue su capacidad para liberar a los sujetos literarios de un deber ser político y permitir a los autores profundizar más en la naturaleza humana, inclusive en sus zonas más oscuras. Finalmente, espero que mi tesis sirva para que la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM acumule más trabajos que exploren la riqueza de la literatura reciente que escriben los cubanos, tanto los que viven en la isla como los que están fuera de ella.

## **1. Antecedentes históricos: política cultural y social de Cuba a partir de la Revolución**

Para Liliana Martínez Pérez, la Revolución cubana fue un conjunto de acontecimientos, iniciados en 1953 y concluidos en 1971, que implicaron conflictos armados, confrontaciones ideológicas y la destrucción de un viejo régimen político-jurídico institucional; y que puede dividirse en tres etapas: insurgencia (1953, 1956 a 1959 y 1961 a 1965); desmantelamiento del régimen republicano y sus vínculos de dependencia con Estados Unidos (1959-1960); y el establecimiento del modelo económico e ideológico guevarista (1965-1970) (Martínez Pérez, 2006, pág. 14). Las discusiones sobre el rol de la cultura en el nuevo orden no llegaron sino tres años después de que el Ejército Rebelde llegó al poder y se dieron como resultado de la confrontación entre distintos grupos que conformaban el campo intelectual y artístico de la isla y de los nuevos políticos.

La confrontación se mantuvo durante los años en los que el gobierno tardó en definir su línea ideológica<sup>7</sup> e implicó que cada grupo presentara sus propuestas para la construcción de una nueva cultura revolucionaria. La importancia social del arte, el rol de intelectuales y artistas en la construcción de un nuevo orden político, las relaciones entre estética e ideología, la libertad de creación, las diferentes definiciones de cultura, fueron temas que se discutieron y que, en definitiva, significaron un antes y un después en la literatura cubana.

A nivel internacional, la inesperada victoria del Ejército Rebelde irradió con su luz expansiva a la izquierda mundial pero especialmente a Latinoamérica, que de pronto tuvo un modelo de proyecto político que se proponía poner fin a siglos de explotación, desigualdad e injusticia social y a un proyecto cultural que buscaba acabar con las relaciones de subordinación con respecto a Europa y los Estados Unidos.

Resultado de las numerosas acciones del gobierno de Estados Unidos para derrocar al gobierno revolucionario, Cuba además se convirtió en un símbolo de la lucha antiimperialista y en un país estratégico donde se enfrentaron las dos potencias más poderosas de todo el siglo XX.

---

<sup>7</sup> Para esta tesis usaré el concepto de ideología de Pierre Bourdieu; ya que para el sociólogo francés “toda ideología presupone la interiorización de hábitos y esquemas de percepción y acción que son comunes a los miembros de un mismo grupo o clase y constituyen la condición de toda exteriorización discursiva o práctica” (ver más en Altamirano & Sarlo. (1980). *Conceptos de Sociología Literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 69).

Así describe Iván de la Nuez al magnetismo internacional que provocó la Revolución desde la primera visita de Sartre a La Habana en 1960:

Desde aquella lumbre iniciática, una nutrida tropa de filósofos, músicos, novelistas, poetas, cineastas y hasta teólogos han convertido a esa isla del Caribe en el destino particular de sus fantasías revolucionarias, la encarnación de su sueño redentor o la terapia ideal para colocar en otro sitio -pintoresco y lejano- su desasosiego con el malestar de la cultura en Occidente. Ni la Revolución bolchevique que ilusionó a John Reed, ni el México revolucionario por el que se fascinaron André Breton o Trotski, ni la China del comrade Mao, loada por John Lennon o Andy Warhol, alentaron semejante pasión durante tantas décadas (Nuez, 2006, pág. 5).

La relación entre los intelectuales internacionales de izquierda y el gobierno revolucionario cubano tuvo sus grandes y sonadas rupturas; sin embargo, al inicio de los años sesenta pasó por su época de esplendor. Es innegable que intelectuales y artistas de todo el mundo participaron en la construcción de la mitología revolucionaria y, como bien dice De la Nuez, han usado a la Revolución cubana a lo largo de varias décadas como arma para atacar al capitalismo y el imperialismo de Estados Unidos.

Las instituciones encargadas de la cultura fueron el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), de 1959, Casa de las Américas, de 1959, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), fundada en 1961 por Nicolás Guillén, y el Consejo Nacional de Cultura. Éste último fue el organismo rector de la política cultural de la Revolución desde 1961 hasta la creación del Ministerio de Cultura en 1976.

Uno de los hitos culturales del periodo se dio en 1959 con la fundación de la Imprenta Nacional (Romero, s.f), que posteriormente se convirtió en la Editora Nacional. No parece casual que el primer libro que se eligió para dar inicio a las publicaciones masivas, a los libros que en pocos años llegarían a las regiones más remotas y humildes de la isla para ser leídos gracias a la Campaña de Alfabetización<sup>8</sup>, fue *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alejo Carpentier fue la figura clave de la Editorial Nacional, donde se desempeñó como Director Ejecutivo de 1962 a 1966.

---

<sup>8</sup> Una efeméride relevante de la Revolución es el 22 de diciembre de 1961, día en que Cuba fue proclamado Territorio Libre de Analfabetismo.

El primer posicionamiento oficial sobre la política cultural se dio en medio de una polémica en 1961. La censura que hizo la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas del ICAIC al documental *PM*<sup>9</sup> de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal provocó que, por primera vez, el tema de la libertad creativa tuviera que ser tratado por las autoridades.

Fue en junio de ese mismo año que en la Biblioteca Nacional se dieron cita personalidades como Osvaldo Dorticós<sup>10</sup>, Armando Hart<sup>11</sup> y Fidel Castro para hablar sobre la ruta que deberían seguir las acciones culturales. El mensaje de clausura de las tres jornadas de trabajo estuvo a cargo de Fidel Castro, se conoce como “Palabras a los intelectuales”, y para Liliana Martínez Pérez fue la oportunidad que los políticos revolucionarios aprovecharon para expresar sus demandas a los intelectuales (Martínez Pérez, 2006, pág. 36) y presentar un nuevo código de relación entre el intelectual, el poder revolucionario y la sociedad. En su mensaje, Fidel Castro aseguró a los intelectuales cubanos que no existían motivos para temer por la falta de libertad de expresión, ya que los cambios que la Revolución implicaba para el ambiente cultural eran positivos y significaban una mejora en las condiciones de los artistas para crear y una mejora en las capacidades del pueblo para acercarse al arte.

¿Que el pueblo tiene un nivel bajo de cultura? ¿Que un porcentaje alto del pueblo no sabe leer ni escribir? También un porcentaje alto del pueblo pasa hambre, o al menos vive o vivía en condiciones duras, vivía en condiciones de miseria; una parte del pueblo carece de un gran número de bienes materiales que son para ellos indispensables, y nosotros tratamos de propiciar las condiciones para que todos esos bienes materiales lleguen al pueblo. De la misma manera debemos propiciar las condiciones para que todos esos bienes culturales lleguen al pueblo. No quiere decir eso que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones y que necesariamente tenga que sacrificar esa calidad. ¡No quiere decir eso! Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural que le permita acercarse también a los creadores” (Castro, 1961).

---

<sup>9</sup> *PM*, cuyo título es la abreviatura de *Pasado meridiano*, es una película que documenta la vida nocturna de La Habana. A pesar de su buena recepción entre los cinéfilos de la isla, la película fue censurada por el gobierno cubano lo que desencadenó una polémica que culminó con la ruptura de Guillermo y Sabá Cabrera Infante con las autoridades revolucionarias.

<sup>10</sup> Fue Presidente de la República (1959-1976), Ministro de Justicia (1980-1983), Vicepresidente del Consejo de Ministros (1976-1983) y Ministro Encargado de la Ponencia y Estudio de Leyes Revolucionarias (1959).

<sup>11</sup> Intelectual y político, desde el triunfo de la Revolución fue nombrado como Ministro de Educación hasta 1965.

Más que un asunto de “sofocar el espíritu creador” se trataba de lograr que todos gozaran de las mismas oportunidades para educarse y para valorar obras artísticas.

Ernesto Juan Castellanos afirma que, si en 1961 se definió la política cultural de la Revolución, fue en el año de 1963 cuando se definió la política social, y ésta fue una política que justificó la represión y el hostigamiento contra homosexuales, delincuentes, prostitutas, religiosos y jóvenes que no se adaptaban a los modelos de conducta promovidos por el gobierno<sup>12</sup>:

Con el fin de preservar incondicionalmente los valores culturales nacionales y fortalecer la sociedad de nuevo tipo, la Moral Comunista, el espíritu de sacrificio y la filosofía del “estudio, trabajo y fusil” en la juventud, la Revolución terminó por desplegar sus escudos de defensa ante la posible penetración cultural imperialista (Castellanos E. J., 2008, pág. 20).

Como se verá en el segundo capítulo, uno de los rasgos distintivos de la literatura cubana de finales de siglo será justamente la inclusión de estos temas y personalidades marginados por la política social de la Revolución. Por lo pronto, en los siguientes apartados daré un panorama general de la política cultural y social que se instauró a partir del triunfo de la Revolución y de su institucionalización y que sirven como marco histórico para explicar las luchas en el campo intelectual y artístico desde los años sesenta hasta los ochenta.

### **1.1 El “hombre nuevo”, paradigma del sujeto socialista**

Nacido en 1928, en Rosario, Argentina, Ernesto Guevara de la Serna ha pasado a la historia como un símbolo del revolucionario de izquierda gracias a su participación en la Revolución cubana y sus acciones guerrilleras en África y Bolivia.

Médico, estratega militar y escritor, el Che dejó por escrito su pensamiento y la historia de su vida en textos que forman parte de la tradición literaria y del imaginario colectivo cubano. Sirva de ejemplo la última carta que le escribió a Fidel Castro en 1965 y donde se lee por primera vez una de las frases más emblemáticas de toda la Revolución:

---

<sup>12</sup> Jóvenes con cabello largo, vestimentas occidentales y seguidores del rock fueron calificados como burgueses, vagos y hostigados por conductas contrarrevolucionarias.

Que en dondequiera que me pare sentiré la responsabilidad de ser revolucionario cubano, y como tal actuaré. Que no dejo a mis hijos y mi mujer nada material y no me apena: me alegra que así sea. Que no pido nada para ellos pues el Estado les dará lo suficiente para vivir y educarse. Tendría muchas cosas que decirte a ti y a nuestro pueblo, pero siento que son innecesarias, las palabras no pueden expresar lo que yo quisiera, y no vale la pena emborronar cuartillas. Hasta la victoria. Siempre, Patria o Muerte (Guevara, 1965)<sup>13</sup>.

Además de los diarios que escribió a lo largo de su vida, Guevara publicó artículos en revistas y periódicos, los cuales han sido recopilados, ordenados y editados hasta conformar un *corpus* en el que destacan cuatro libros: *Guerra de guerrillas*, *Che, el camino del fuego*, *Pasajes de la guerra revolucionaria* y *Diario de un combatiente*, además de dos documentos: “Mensaje a la Tricontinental” y “El socialismo y el hombre en Cuba”.

Al analizar su figura, Ricardo Piglia reflexionó sobre la sensibilidad artística de Guevara y sobre la influencia de su pasión literaria en sus ideas políticas y en la construcción de su propia biografía:

No estamos lejos de don Quijote, que busca en las ficciones que ha leído el modelo de la vida que quiere vivir. De hecho, Guevara cita a Cervantes en la carta de despedida a sus padres: “Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo” (Piglia, 2015, pág. 94).

Para describir el lugar que ocupa Guevara en la literatura reciente de Cuba quisiera revisar dos aspectos que forman parte del mito que se ha construido alrededor de él; en primer lugar, está su biografía, utilizada por los líderes de la Revolución como un modelo de principios a seguir en el que se han formado varias generaciones de cubanos, incluyendo Ronaldo Menéndez y, en segundo lugar, están su discurso y sus habilidades retóricas.

De su biografía se puede decir que, desde su juventud, mostró una marcada sensibilidad social al recorrer múltiples países del continente y visitar algunos de los lugares más marginados. Su experiencia en los leprosarios, sus recorridos por las minas de cobre y

---

<sup>13</sup> Al revisar el texto original, el cineasta Tristán Bauer detectó que durante la lectura pública que hizo Castro de la carta cometió un error y cambió la frase escrita originalmente, “Hasta la victoria. Siempre, Patria o Muerte” por “Hasta la victoria, siempre”.

la pobreza que vio en algunos poblados indígenas reforzaron sus ideas marxistas y sus aspiraciones de luchar para acabar con la injusticia social a través de la vía armada.

Ya para 1954, ante el golpe de estado contra el gobierno de Arbenz, Guevara se involucró en la resistencia para luego huir a México, país donde entabló relación con los hermanos Castro y donde decidió unirse al Ejército Rebelde que arribó a Cuba el 2 de diciembre de 1956, a bordo del mítico Yate Granma, para derrocar el gobierno de Fulgencio Batista.

En pleno ejercicio de sus tareas en la Sierra Maestra como Comandante, Guevara se dio tiempo para editar el periódico *El Cubano Libre*, en honor al primer periódico independiente publicado en la isla, y colaboró bajo el seudónimo de “francotirador”. En 1958 fue uno de los fundadores de Radio Rebelde. Después del triunfo de la Revolución, Guevara ocupó varios puestos en el gobierno, como jefe del Departamento de Industrialización del Instituto Nacional de la Reforma Agraria, presidente del Banco Nacional de Cuba, jefe militar de la región de Occidente y Ministro de Industrias.

En 1960 y ante el embargo comercial contra Cuba por parte de los Estados Unidos, Guevara integró una delegación cubana que recorrió varios países socialistas, China y Corea del Norte. También participó en conferencias internacionales y algunos de sus discursos, como el del 11 de diciembre de 1964 en el Consejo de la ONU en Nueva York, se volvieron célebres a nivel internacional por su tono enérgico y libertario.

Nuestros ojos libres se abren hoy a nuevos horizontes y son capaces de ver lo que ayer nuestra condición de esclavos coloniales nos impedía observar; que la «civilización occidental» esconde bajo su vistosa fachada un cuadro de hienas y chacales. Porque nada más que ese nombre merecen los que han ido a cumplir tan «humanitarias» tareas al Congo. Animal carnicero que se ceba en los pueblos inermes; eso es lo que hace el imperialismo con el hombre, eso es lo que distingue al «blanco» imperial (1964).

Es en estos años cuando la retórica del Che y sus tropos fueron uno de los cauces que confluyeron en la definición del estilo del discurso revolucionario, en el que abundan las referencias a la bestialización del hombre como consecuencia del imperialismo.

En el artículo “El pensamiento ético de Ernesto Che Guevara en la formación ideopolítica del estudiante universitario cubano”, Marisel Salles Fonseca explica que la ética y el pensamiento militar tuvieron un rol determinante en las concepciones morales que

Guevara pensó indispensables para consolidar la ideología socialista en Cuba. Para el Che, la disciplina, más que una fuerza impuesta desde el exterior, debía ser una convicción interna. Otro aspecto importante de la relación entre moral y disciplina dentro del pensamiento guevarista es la concepción de dos morales, una ética y otra heroica, unidas por el nexo de la disciplina (Salles Fonseca, 2011, pág. 48).

Esta moral heroica representaba una proyección del deber individual como deber respecto al mundo y revelaba la necesidad que tenía el gobierno revolucionario de lograr que los jóvenes cubanos mantuvieran en la vida cotidiana una conducta ejemplar, caracterizada por el sacrificio personal, el optimismo en la victoria de la causa y la solidaridad. Aunque un lado más oscuro de la personalidad de Guevara, lo da su biógrafo Jon Lee Anderson:

Ambos eran hijos sumamente mimados de familias grandes; descuidados en su aspecto personal y sexualmente voraces, pero subordinaban sus relaciones a las metas que se imponían. Ambos estaban imbuidos del machismo latino: la creencia en la debilidad innata de las mujeres, el desprecio por los homosexuales y la admiración por los hombres valientes y arrojados. Poseían una voluntad de hierro y un sentido exagerado de la propia misión en la vida (Anderson, 2016, pág. 177).

Ya que como lo asegura Anderson, a pesar de sus diferencias, Fidel y el Che compartían algunos de los rasgos que luego se convirtieron en parte de la conducta que se esperaba en todos los revolucionarios.

En 1965, Guevara publica el “El socialismo y el hombre en Cuba”. El artículo trata sobre el proceso de construcción de la sociedad socialista y propone un modelo de principios que guíe a los hombres para liberarse del individualismo y la enajenación capitalista. Para el autor, sólo un “hombre nuevo” es capaz de construir el socialismo y, para ello, se necesita el desarrollo de una nueva conciencia en la que los valores adquieran categorías nuevas. Interpretado a lo largo de cinco décadas, este artículo ha sido en múltiples ocasiones arrancado de su contexto original y simplificado a mero catecismo socialista, pero una lectura más profunda permite entender por qué sus propuestas han sido tan influyentes durante varias décadas.

Jon Lee Anderson describe el texto como la cristalización del mensaje doctrinario del Che y como un autorretrato en el que Guevara narra su propia transformación revolucionaria,

reafirma su argumento a favor de los incentivos morales en oposición a los materiales y se despide del pueblo cubano antes de partir a África para continuar con su lucha.

Para Guevara el triunfo de la Revolución cubana fue resultado de las condiciones subjetivas para la victoria creadas por los guerrilleros gracias a la combinación de dos factores que él identificó como “conciencia revolucionaria” y “entusiasmo combativo”; por lo que propuso para la consolidación del socialismo transmitir estos principios a la población como la tarea más trascendental a nivel educativo. La idea más provocativa de todo el texto está en la tarea que ambicionó: buscar que los cubanos encarnaran y perpetuaran en sus propias vidas una actitud heroica, llena de exigencias y sacrificios. Quizá haya sido la quijotesca invitación a “vivir en tiempos de paz con los sacrificios de tiempos de guerra” lo que hizo que precisamente durante el Período especial haya sido uno de los textos más cuestionados por la -hambrienta y desilusionada- generación de Ronaldo Menéndez.

Mientras que para el capitalismo los paradigmas a seguir han sido los de personajes con biografías de explotación como Rockefeller, para el socialismo el paradigma a seguir fue el de un sujeto cuya existencia estuviera dividida en dos partes: la primera, como ser único; y la segunda, y más importante, la de ser miembro de una comunidad.

Al analizar el tema de la cultura, Guevara observó que la función que ha dado la sociedad capitalista al arte es la de ser una válvula por la que el individuo, convertido en mercancía-hombre, trata de liberarse de su enajenación. También advirtió que la sociedad capitalista le ha negado al arte la función de servir como un arma de transformación social, con lo que se puede interpretar que asumía que en el socialismo el arte sí debía explorar sus posibilidades de ir más allá de una función generadora de experiencias estéticas para cuestionar y cambiar realidades.

En el socialismo, una vez que el hombre era liberado de su condición de mercancía, el trabajo adquiriría una condición nueva. En el caso de los artistas o intelectuales, liberados de tener que vender su arte o sus ideas, las creaciones adquirirían una nueva meta, la de comprender y expresar la magnitud social de la condición humana.

En textos como “Carne” o *Las bestias*, Ronaldo Menéndez cuestionó la práctica de los valores proclamados por Fidel y por el Che:

Antes de comprender lo que dicen, aparece un puñal de prestidigitador que desliza la yugular de Cirilo. Mientras se revuelve en el suelo, empiezan a

desnudarme. Uno dice: —Los huesos, como siempre, los enterramos en el patio —mira al fondo de mis ojos—, no es nada personal, en este lugar todos vivimos de esto. Una vaca muerta, que no pudo ser robada, es una sábana de filetes sobre nuestras mesas (Menéndez, 2002).

Y mostró las zonas más oscuras de la vida cubana al desarrollar personajes que, a pesar de su formación socialista, robaban o practicaban la antropofagia y toda una serie de acciones que ejemplifican la ruptura de los vínculos humanos y la tensión entre clases sociales y razas que se desató a raíz de la crisis económica de los años noventa.

## 1.2 Ruptura, división y polarización de los intelectuales cubanos

Para el historiador Rafael Rojas, las dos grandes crisis culturales del siglo XX en la isla, la de los años cincuenta, que destruyó la República, y la de los años noventa, con la que finalizó la Revolución, fueron resultado de una crisis de los intelectuales con su propia condición nacional; es decir, fueron etapas de cuestionamiento y polarización sobre lo que significa ser cubano: “ese malestar ha sido una fuente inagotable de mitos en los que se cristaliza lo mejor de la cultura de la isla y lo peor de su política” (Rojas, 2006, pág. 61).

El nacionalismo ha estado en el centro de la discusión cultural en Cuba desde el siglo XIX y su análisis le permitió a Rojas separar los principales grupos intelectuales del siglo XX. Entre estos grupos encontró dos fundamentales para la literatura cubana y cuyo valor fue cuestionado por el círculo de poder revolucionario durante los setenta y ochenta, se trata de los nacionalistas católicos que escribían en la revista *Orígenes*, encabezados por José Lezama Lima, y los nacionalistas ateos de la revista *Ciclón*, encabezada por Virgilio Piñera.

Lezama Lima y Piñera fueron figuras de primer orden en la literatura cubana del siglo XX y aunque en los inicios de los años sesenta los dos vieron con ilusión el estallido revolucionario, no tardaron mucho en desilusionarse del régimen y cuestionar su visión instrumentalista de la literatura. A pesar de sus diferencias, tanto *Orígenes* como *Ciclón*, criticaron a los intelectuales que tomaron una postura de sumisión ante los poseedores del capital político<sup>14</sup>. Al referirse a la razón del desencuentro, Rojas pone en primer lugar el escepticismo ideológico y la innovación que promovían estos escritores.

---

<sup>14</sup> Al analizar el caso soviético, Bourdieu afirmó que en este tipo de sociedades la concentración de capital económico fue sustituida por la de capital político; lo cual significó una apropiación privada de bienes y

En el año de 1961, la ruptura se profundizó durante el Primer Congreso de Escritores y Artistas, que dio lugar a la creación de la Unión de Escritores y Artes de Cuba (UNEAC). Los dirigentes del evento hicieron públicas sus diferencias con los escritores de *Orígenes* y *Ciclón*, a los que calificaron de secta. Las discusiones estéticas fueron sustituidas por posicionamientos ideológicos y culturales revolucionarios con lo que se dio inicio a una nueva época cultural.

Al revisar las polémicas culturales, Rojas divide las posiciones de los intelectuales en tres bloques: la de los creadores que defendían una cultura socialista nacional y cosmopolita con cierto margen de autonomía frente al poder y desligada de formulaciones ideológicas (Piñera, Padilla, Rodríguez Feo, Gutiérrez Alea, Arrufat, Leal, Desnoes y Fonet); la de los teóricos y burócratas de la cultura, seguidores del marxismo ortodoxo soviético y del realismo socialista (Marinello, Blas Roca, Aguirre, Guillén, Portuondo, García Buchaca) y la de los políticos e intelectuales que, aunque no comulgaban con la ortodoxia soviética, aspiraban a una estética realista (Hart, Santamaría, Guevara, Fernández Retamar y Otero).

1971<sup>15</sup> ha pasado a la historia como el año en que la Revolución cubana perdió su carácter heterodoxo y vanguardista para entrar en una época marcada por la violencia simbólica, la represión y la censura, como lo testimonia el célebre caso Padilla<sup>16</sup>. Los poemas de Padilla, de manera explícita, denunciaban el dogmatismo que se ejercía contra los autores que no se alineaban con el neostalinismo, que Rojas data en la isla de 1968 hasta 1989:

¡Al poeta, despídanlo!  
 Ese no tiene aquí nada que hacer.  
 No entra en el juego.  
 No se entusiasma.  
 No pone en claro su mensaje.  
 No repara siquiera en los milagros.  
 Se pasa el día entero cavilando.  
 Encuentra siempre algo que objetar (Padilla, 2013, pág. 26).<sup>17</sup>

---

servicios públicos (ver Bourdieu, P. (1994) *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, p. 30)

<sup>15</sup> Para Liliana Martínez, de hecho, a partir de 1971 comenzó el período de la posrevolución cubana caracterizado por los procesos de institucionalización del poder revolucionario (ver más Martínez Pérez L. (2006). *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. FLACSO. México: Porrúa, p. 43).

<sup>16</sup> Heberto Padilla publicó el poemario *Fuera de juego* en 1968, el libro fue calificado como contrarrevolucionario y motivó el encarcelamiento del autor en 1971. Después de ser arrestado, por 38 días, Padilla pronunció un discurso de autocrítica en la sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

<sup>17</sup>Poema “Fuera de juego”, Heberto Padilla.

La división de los intelectuales entre revolucionarios y disidentes ocasionó la ruptura del microcosmos literario cubano. No fue sino hasta 1992, el primer año postsoviético, que el canon oficial comenzó a reivindicar a escritores como Lydia Cabrera, Jorge Mañach, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Gastón Baquero y Severo Sarduy. A pesar de los esfuerzos oficiales por reivindicar a algunas figuras y reincorporarlas a la cultura oficial, en un artículo de 1994, el Presidente de la UNEAC, Abel Prieto, siguió la línea de clasificación de los literatos según sus posturas ideológicas en su texto “Cultura, cubanía y cubanía”. Al reflexionar sobre las discusiones del siglo XX en torno al ser nacional cubano, Prieto retoma de Fernando Ortiz el concepto de “cubanía” para definir a los intelectuales comprometidos con el nacionalismo y usa el término “cubanidad” para referirse de forma negativa a los escritores del exilio y la disidencia:

Ha habido, pues, en las distintas etapas de nuestro proceso histórico, fuerzas, corrientes, tendencias que provienen de la cubanía, y se orientan en favor de la defensa de nuestro perfil nacional, de su completamiento y profundización; y ha habido también, sin duda, tendencias por fortuna minoritarias, que se nutren de una cubanidad castrada, parten de aceptar lo más superficial y externo de la cultura cubana para subordinarse en lo esencial y convertirse, de manera más o menos consciente, en cómplices de la desnacionalización de Cuba (Prieto, 1994).

En *El estante vacío: literatura y política en Cuba*, Rojas recopiló algunas de las obras y los autores más importantes de la literatura cubana de las últimas décadas y que quedaron fuera del canon revolucionario por su heterodoxia. Algunos de estos autores son cruciales para explicar las propuestas estéticas de finales del siglo XX. En el caso de Ronaldo Menéndez no es difícil encontrar la influencia de las obras de Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas.

Al repasar el desarrollo del socialismo cubano, Rojas afirma que mientras en los años sesenta el gobierno revolucionario tuvo la tarea de alfabetizar al pueblo y lograr que más cubanos pudieran leer, para finales de siglo el sistema de creencias que sostenía al régimen se basaba justo en una limitación ideológica de la lectura; o por decirlo en otras palabras, en conseguir controlar lo que los cubanos debían de leer.

### 1.3 Quinquenio gris, debate sobre descolonización cultural y auge de la novela-testimonio

El quinquenio gris es un término acuñado por Ambrosio Fornet para estudiar la política cultural cubana entre los años 1971 y 1975, caracterizada por una lucha ideológica que desembocó en la censura y el exilio de importantes figuras intelectuales cubanas. Al referirse a los motivos por los que eligió el color gris para describir al período, Fornet se refiere al contraste que existía entre la mediocre conducción y producción literaria que caracteriza a estos años y el colorido del período anterior. Recordemos que al inicio de la Revolución hubo una etapa en que parecía que se había consolidado una alianza entre las vanguardias artísticas y políticas de la isla, los años dorados. Aunque Fornet asegura que muchos de los conflictos que se dieron en el quinquenio gris tuvieron su origen desde los años sesenta, no fue sino hasta la década de los setenta que provocaron un cisma entre la intelectualidad cubana.

Si bien desde “El hombre y el socialismo en Cuba”, el Che Guevara ya había criticado el realismo socialista por su estrechez, fue a partir de 1971 cuando los jóvenes creadores comenzaron a sentirse presionados para adoptar esta corriente literaria que les exigía poner a la función didáctica del arte por encima de cualquier otro valor. Como bien señala Fornet:

De las distintas funciones que desempeñan o pueden desempeñar la literatura y el arte —la estética, la recreativa, la informativa, la didáctica...—, los comisarios trasladaron esa última al primer plano, en detrimento de las otras; lo que el pueblo y en particular la clase obrera necesitaban no era simplemente leer —abrirse a nuevos horizontes de expectativas— sino educarse, asimilar a través de la lectura las normas y valores de la nueva sociedad (Fornet, 2007, pág. 6).

Ante este contexto, era de esperarse que los creadores se sintieran incómodos al verse convertidos en publicistas y propagandistas políticos.

Desde finales de los años sesenta, el microcosmos cultural se había enrarecido por acontecimientos como el rechazo del régimen a la publicación de dos libros premiados por la UNEAC, *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, y *Fuera de juego*, de Heberto Padilla, por encontrarlos cuestionables a nivel ideológico y la publicación en París de la revista *Mundo Nuevo*, dirigida por Emir Rodríguez Monegal, y que se sospechaba fue financiada

por la CIA con el objetivo de arrebatarse a Cuba su rol como actor de vanguardia del ambiente cultural latinoamericano. Ejemplos de algunas de estas posturas que colocaron a Cuba a la vanguardia de los debates culturales de Latinoamérica son los debates en torno a la descolonización cultural y la consolidación de la novela-testimonio.

Esta actitud de reafirmación de la identidad cultural es un rasgo característico de la obra de Roberto Fernández Retamar y, en especial, de su famoso ensayo “Calibán”. Publicado en 1971, Roberto Fernández Retamar recuperó de George Lamming<sup>18</sup> la asociación conceptual del personaje Calibán con el sujeto colonizado para proponer el inicio de un proceso de descolonización cultural. Con este ensayo, Retamar puso en el centro de la discusión cultural la necesidad de que los países latinoamericanos establecieran nuevas e igualitarias formas de relacionarse con las naciones desarrolladas y sus cánones artísticos.

En su análisis, Fernández Retamar también denunció la versión bestializada que ha ofrecido el colonizador de los latinoamericanos a partir de la llegada de Colón al continente y que, especialmente, fue oprobiosa con los caribeños al asociarlos con prácticas como la antropofagia y que han dado forma a siglos de infamantes estereotipos.

Que los caribes hayan sido tal como los pintó Colón (y tras él una inacabable caterva de secuaces), es tan probable como que hubieran existido los hombres de un ojo y otros con hocico de perro, o los hombres con cola, o las amazonas, que también menciona en sus páginas, donde la mitología grecolatina, el bestiario medieval, Marco Polo y la novela de caballería hacen los suyos (Fernández Retamar, 2000, pág. 12).

Como parte medular del proceso de descolonización cultural, señaló que los intelectuales del Tercer Mundo tenían que romper sus nexos de dependencia y sumisión ante el Primer Mundo. El manifiesto de Fernández de Retamar y sus postulados tenían mucho sentido para los intelectuales preocupados por los ataques de Estados Unidos y para el régimen que necesitaba fortalecer sus vínculos con el Tercer Mundo y con el bloque soviético.

La situación política se había agravado por el asesinato del Che en Bolivia, la intervención soviética a Checoslovaquia, que el gobierno cubano aprobó, la Ofensiva Revolucionaria del 68, que significó la expropiación de comercios y negocios privados, el

---

<sup>18</sup> George Lamming nació en 1927 en Barbados. Poeta, novelista y ensayista escribió sobre la descolonización y la reconstrucción de las naciones del Caribe.

fracaso de la Zafra de los Diez Millones, que como dice Fonet, dejó “al país exhausto” y, finalmente, el ingreso al CAME<sup>19</sup> en 1972.

Si bien es cierto que el quinquenio gris se caracterizó por un empobrecimiento de la producción literaria cubana a nivel general, resultado de que la creación literaria se subordinó a las necesidades políticas e ideológicas del régimen, la actividad de Casa de las Américas y los debates sobre la descolonización cultural fueron aspectos de la época que merecen ser revisados.

Poeta y ensayista, Roberto Fernández Retamar ha sido una figura central de la cultura cubana desde el triunfo de la Revolución hasta la fecha. Fue director de la *Nueva Revista Cubana* y de la *Revista Casa de las Américas*. En 1985 se convirtió en Director de la Casa de las Américas y en el 2008 en Director de la Academia Cubana de la Lengua. La Casa de las Américas es una institución cultural que fundó Haydée Santamaría<sup>20</sup> en La Habana en 1959 con el objetivo de profundizar las relaciones entre las sociedades de Latinoamérica y el Caribe. Desde su creación, impulsa la producción, investigación y difusión de creaciones artísticas, literarias y académicas.

Excepto el gobierno de México, en 1959 todos los gobiernos de América Latina rompieron relaciones con el gobierno cubano, por lo que éste utilizó a Casa de las Américas como un medio para formar vínculos culturales con la región. Gracias a su Premio Literario, Casa de las Américas se convirtió en una de las instituciones culturales más importantes en la isla. Aunque en sus inicios sólo se premió a los géneros tradicionales (poesía, cuento, novela, teatro y ensayo) en 1970 incluyó el testimonio e inició una tradición que consolidó el género en la literatura de la isla y cuya influencia se sentiría en todo Latinoamérica, con hitos como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983).

Se suele señalar la publicación en 1948 de *Juan Pérez Jolote, biografía de un tzotzil*, del mexicano Ricardo Pozas, como el inicio de la tradición del género testimonial en Latinoamérica, en Cuba fue con la publicación de *Biografía de un Cimarrón* en 1966. En el

---

<sup>19</sup> El Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) es el nombre que se le dio a la organización económica del campo socialista que se formó en 1949, aunque Cuba ingresó hasta 1972. En Occidente se le conoció como COMECON.

<sup>20</sup> Haydée Santamaría nació en Cuba en 1923. Participó en el asalto al Cuartel Moncada en 1953, por lo que fue encarcelada y tras su liberación integró la Dirección del Movimiento 26 de julio. Por su influencia, fue una figura de primer orden en el gobierno que se instauró en el poder en 1959. Fundó el Partido Unido de la Revolución Socialista de Cuba, el Partido Comunista de Cuba y Casa de las Américas.

prólogo al libro, Miguel Barnet asegura que aunque la intención de su trabajo no fue hacer historia, esta última fue ineludible ya que “es la vida de un hombre la que pasa por ella” (Barnet, 1966, pág. 10).

Antes de escribir la obra, Barnet había sido discípulo del etnólogo Fernando Ortiz, quien creó el concepto de “transculturación” para estudiar las diferentes fases del proceso transitivo de adaptación de una cultura a otra que se dieron en la historia cubana. La importancia de *Biografía de un Cimarrón* en la literatura cubana es grande ya que, con ella, Miguel Barnet fundó un género, la “novela-testimonio”, que respondía a la necesidad de darle voz a quienes históricamente no la habían tenido.

Al reflexionar sobre el tema, Alessandra Riccio afirma que “la literatura cubana, desde siempre, tuvo una fuerte densidad testimonial” (Riccio, 1991, pág. 1059). Aunque podríamos agregar que fue hasta los años setenta que se dieron las condiciones necesarias para que esta tradición se transformara en un género nuevo.

El ambiente crítico de algunas instituciones culturales, los debates sobre la descolonización, un creciente sentido latinoamericanista y una aguda reflexión sobre las aportaciones de la literatura a los campos de la historia, la sociología y la etnografía fueron el terreno fértil para una obra tan ambiciosa como la de Barnet. Al enumerar las aportaciones del nuevo género a la literatura latinoamericana, Elzbieta Sklodowska comienza por señalar que esta narrativa respondió a la necesidad de un contradiscurso cuyo objetivo fuera despertar la conciencia y liberar a los sujetos colonizados del continente, a los negros, a los esclavos, a los Calibanes, y afirma:

Nos parece importante que la propuesta de Barnet –entendida como la reivindicación de la gente sin historia- se considere no solamente dentro del marco de la literatura cubana e hispanoamericana, sino en el contexto más amplio del mundo poscolonial, donde abundan los proyectos –a veces ideológicamente dispares- concebidos con el objetivo de crear medios de expresión para las conciencias marginadas (Sklodowska, 1990, pág. 1073).

En un artículo del año 2000, Ronaldo Menéndez reflexionó sobre las aportaciones de la novela-testimonio a la narrativa de finales del siglo XX, y en especial a la narrativa de los novísimos, lo cual es un ejemplo de los alcances y la influencia que tuvo el género en toda la

literatura cubana, inclusive entre los escritores cuyas intenciones artísticas no estaban enfocadas en defender un discurso militante de izquierda.

Considero relevante mencionar que aunque toda la literatura de ficción latinoamericana ha sufrido cambios dramáticos desde los años setenta; el testimonio, en particular, entró en crisis en los noventa por la disolución de las utopías y la difusión del posmodernismo entre los narradores.

Si la novela-testimonio de los años setenta se proponía dar voz a los que no la habían tenido históricamente, a los sujetos subalternos, y denunciar las injusticias en las que vivían a partir de la historia de un sujeto que representaba a toda una colectividad; para los noventa, en cambio, el énfasis apuntaba a los relatos subjetivos de sujetos que ya no buscaban representar a ninguna colectividad sino, simplemente, contar su historia, su propia verdad.

Retomando la división que hacen Beverly y Zimmerman, Begoña Huertas Uhagon (Huertas Uhagón, 1994, pág. 171) retoma los términos “testimonio” y “neotestimonio” para describir las dos tendencias de narrativa testimonial que se han desarrollado en la literatura latinoamericana reciente, aunque asegura que hay obras en las que están presentes ambos tipos; el que incluye la denuncia de injusticias, por un lado, y el que denuncia pero desde la cotidianidad, por el otro.

En el caso de la narrativa cubana, Rolando Menéndez asegura que aunque persiste el elemento testimonial se ha desplazado con “respecto a aquel testimonio militante de izquierda generado en el ámbito de la emancipación latinoamericana” (Menéndez, 2000, pág. 215). Otro aspecto interesante del análisis de Menéndez es que él encuentra una diferencia fundamental en el relato testimonial cubano y el latinoamericano, ya que mientras en Cuba y la Nicaragua revolucionaria se institucionalizó y pasó a formar parte del discurso nacional, en el caso del resto de la región se mantuvo como un género alternativo en permanente tensión con los discursos históricos hegemónicos de cada país.

Como en Cuba el testimonio al institucionalizarse se convirtió en ortodoxia, era de esperarse que en los años noventa, los escritores más jóvenes se dieran a la tarea de desautomatizar el género, al mismo tiempo que cuestionaban todas las categorías hasta ese momento intocables, como “sujeto histórico, humanismo, dialéctica, progreso y utopía”. Menéndez encuentra tres aspectos de lo testimonial en la narrativa de los novísimos:

1) Su carácter de discurso alternativo, mayormente asertivo y dialógico; 2) su juego de ilusión referencial; 3) la perspectiva autoral en que el sujeto subalterno simula su pertenencia al grupo, y propone su voz como representativa de la posición social en que se inscribe. (Menéndez, 2000, pág. 215)

Como se abordará en el siguiente capítulo, una de las aportaciones más significativas de esta revisión y redefinición de lo testimonial por parte de los novísimos fue la de dar voz a grupos subalternos que habían sido marginados por la política social del gobierno revolucionario, como los homosexuales, los rockeros, las jineteras, los adictos o los emigrantes, y que son parte del contexto en que se escribió *Las bestias*. No quiero concluir esta parte sin subrayar la importancia de la novela-testimonio en las letras latinoamericanas de la segunda parte del siglo XX y su peso en la literatura cubana. Sirva para ejemplificar el rastro de esta influencia en la producción literaria la acentuada dimensión testimonial que todavía se puede encontrar en las obras cubanas, dimensión que va más allá de credos estéticos, ideológicos o políticos.

## 2. La crisis de los referentes culturales y la llegada del discurso posmoderno

“Ernesto Guevara había pronosticado el surgimiento, dentro de la revolución, del hombre nuevo. ¿Qué fallo se había deslizado en el barrio de los alquimistas para que cuarenta años después el homúnculo anunciado por Guevara no se alzara en la mesa de vivisecciones?”

*La fiesta vigilada*, Antonio José Ponte

Históricamente el colapso del sistema socialista se dio en el año de 1989 con la caída del muro de Berlín; sin embargo, el proceso de desintegración inició años antes. El final de los años ochenta en Cuba se caracterizó por la necesidad que tenía el gobierno de apartarse del campo gravitacional ideológico de la Unión Soviética para asegurar su supervivencia y la urgencia que tenían los intelectuales y artistas por ejercer una discusión independiente a las posturas y los espacios oficiales. Aunque durante los primeros años de los ochenta se vivió en la isla un período de estabilidad económica que propició la irrupción de una literatura que se separaba de los parámetros ideológicos y estéticos instaurados por el régimen durante las dos décadas anteriores, representada por las obras de Senel Paz, Jesús Díaz y Leonardo Padura. Ya para finales de la década, la demanda de transformaciones sociales era inminente. Nacidos y formados dentro de la Revolución, los jóvenes en aquellos años reclamaban la creación de nuevos espacios de exhibición, publicación y discusión cultural.

Rafael Rojas (Rojas, 2009, pág. 157) afirma que fue *Paideia*, fundada por Rolando Prats, Radamés Molina y Ernesto Hernández Busto, el principal espacio cultural entre la comunidad artística e intelectual de La Habana en la segunda mitad de los ochenta. Gracias a este proyecto, independiente de las instituciones oficiales, se expusieron las poéticas artísticas y literarias de varias generaciones de cubanos que coincidían en la necesidad que tenía la cultura de desarrollarse con autonomía del gobierno y del paradigma que le exigía a la creación artística ser un arma ideológica al servicio de la Revolución.

A *Paideia* se pueden sumar otros proyectos como *Castillo de la Fuerza*, *Hacer*, *TTVV*, *Arte Calle* o *Pilón*. Para ese momento, circulaban ya en la isla las obras de Foucault y Deleuze y como lo explicó Hernández Busto “el discurso posmoderno comenzó a ocupar el lugar del pensamiento disidente” (Timmer, 2010, pág. 1).

Al analizar el debate intelectual de la transición a la década de los noventa, Ivonne Sánchez Becerril confirma que estuvo marcada por la centralidad de la posmodernidad:

A la publicación dentro de la isla en 1986, de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* de Frederic Jameson, en Casa de las Américas, siguió la publicación, en la revista *Criterios*, de importantes artículos sobre el tema durante los años cruciales de la crisis, por parte de Manfred Pfister (1991), Linda Hutcheon, Hal Foster, Susan Rubin Suleiman (en 1993), Erika Fisher-Lichte e Ihab Hassan (en 1994), entre otros (Sánchez Becerril, 2012, pág. 87).

Con el proceso de Rectificación de errores y tendencias negativas de 1986, el gobierno cubano intentó acabar con la corrupción, mejorar las condiciones económicas que empezaban a agravarse y separarse del campo referencial de la Unión Soviética, que en esos momentos atravesaba por la *Perestroika*<sup>21</sup> y efectuaba las reformas que culminarían con el fin del sistema socialista en Europa.

Finalmente, el sistema soviético socialista colapsó con terribles consecuencias para Cuba. Se estima que entre 1989 y 1993 el PIB de la isla se redujo en una tercera parte. Se le llamó Período especial en tiempos de paz a la política que adoptó el gobierno cubano para enfrentar la crisis económica que afectó a la isla tras el derrumbe del socialismo soviético. Cabe señalar que el impacto de la crisis económica fue tan severo en la sociedad que provocó una crisis social e ideológica que definió gran parte de la historia de los noventa.

La crisis económica ocasionó la pérdida de mercados y de los vínculos comerciales más estratégicos para la isla, además de la disminución del abasto de alimentos, tecnologías e insumos. La calidad de vida de los cubanos alcanzó niveles bajísimos de supervivencia, lo cual aumentó la desigualdad social e implicó más prostitución, racismo y delincuencia. Además de que varios problemas sociales que se creían erradicados por la Revolución se presentaron con mayor virulencia. Otro rasgo relevante del aumento de las desigualdades es que dejaron de relacionarse con el nivel educativo y comenzaron a depender del acceso a las divisas. Aspectos todos que conforman el ambiente que, en buena medida, genera la bestialización de los personajes de la novela de Menéndez y que no pueden pasarse por alto en un análisis de la obra porque representan algo más que un trasfondo: son un detonante.

---

<sup>21</sup> Proceso de reformas que emprendió la Unión Soviética, en tiempos de Gorbachov, para modernizar las estructuras económicas, hacer más participativo el socialismo e impulsar el desarrollo. Tuvo dos etapas, la primera, conocida como *glasnot*, permitió la apertura y la transparencia; la segunda, originó cambios en el sistema político y en el orden constitucional.

A nivel ideológico, el gobierno inició un proceso de reinterpretación del socialismo, ya sin el modelo soviético. Sin embargo, para muchos jóvenes y, en especial para los intelectuales y artistas, la crisis ideológica los llevó por otros caminos que no fueron el de la reinención socialista sino el de la ruptura y la diáspora.

## 2.1 La literatura cubana de finales de siglo

Al ordenar cronológicamente y describir los grupos literarios de finales de siglo, Carlos Uxó indica que el primero en surgir fue “Seis del Ochenta” en 1984. Formado por Amir Valle, Alberto Garrido y José Mariano Torrelbas.

En 1987 apareció “El Establo”, formado por Ronaldo Menéndez, José Miguel Sánchez, Verónica Pérez Kónina, Ricardo Arrieta, Raúl Aguiar y Sergio Cevedo. Al describirlos, Uxó afirma que “los distinguía una temática centrada en la marginalidad y un afán de ruptura más radical en lo formal” (Uxó, 2010, pág. 187).

En su novela *La casa y la isla*, Ronaldo Menéndez incluyó un fragmento de lo que podría ser un testimonio de sus días en este taller literario que se realizaba en la Casa de la cultura del municipio Playa todos los viernes por la noche. El autor aprovechó la oportunidad para denunciar la presencia en las reuniones de agentes de Seguridad del Estado, cuyo objetivo era detectar a posibles disidentes o prácticas contrarrevolucionarias:

¿Y yo, qué pinto en todo esto? Me decían Roni, y a veces me llamaban por mi feo nombre de futbolista: Ronaldo. Llevaba varios meses metido en aquel nido de bichos de laboratorio por lo mismo que todos. Había comenzado a escribir unos años antes en la Lenin, no sabía que había animales de mi especie y, como vivía en Buenavista, también fui a parar al taller literario del municipio Playa. Pero ya estaba hecho todo un “baluarte revolucionario” y enseguida mis amigos superiores, es decir, los compañeros agentes de la Seguridad del Estado que me visitaban hacia un par de años, me advirtieron que tuviese cuidado con ese ambiente tan “delicado y a veces nocivo”. Y ¿qué pasa con el grupo que se hizo llamar el establo? Todavía no se les había ocurrido. Todavía no había comenzado la parte más ardua de mi vida (Menéndez, 2016, pág. 249).

Sobre la elección del nombre del grupo, Menéndez cuenta que proviene de la novela *Itzan Na* de Arturo Arias, donde aparece un grupo de “pseudojipis aburguesados guatemaltecos” que experimentaban con drogas, escuchaban música y se hacían llamar “El Establo”.

Llama la atención que Menéndez asegure que para los miembros de “El Establo” escuchar al bloqueo americano como justificación para la represión y censura que ejercía sobre los artistas el gobierno cubano era como decirles a los padres de niños asesinados por un sicópata que la culpa no era del sicópata, sino del entorno familiar hostil que lo había formado. Para estos jóvenes, la represión era un asunto injustificable. Al describir la vida cultural de La Habana, escribe Menéndez este párrafo sobre la forma en que los rígidos códigos de conducta revolucionarios se habían desdibujado en la juventud cubana:

Los ochenta fue la última década en que la ciudad no dormía. Había festivales de jazz, ciclos de cine de Tarkovsky y Andrzej Wajda, conciertos de trova y rock, teatro alternativo y, con el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, los artistas grabadores del Instituto Superior de Arte (ISA) se empleaban a fondo falsificando credenciales de modo que toda la farándula juvenil habanera, zarrapastrosa y peluda, podía entrar a los estrenos como si fuesen gente VIP, y luego pasar la noche de fiesta fumando marihuana y comiendo pastillas. Y el Establo siempre a la altura del momento histórico (Menéndez, 2016, pág. 250).

En 1993 se formó el colectivo “Diáspora(s)”, aunque sus orígenes se ubican desde 1986, integrado por Rolando Sánchez Mejías, Carlos Alberto Aguilera, José Manuel Prieto, Antonio José Ponte, Rogelio Saunders y Gerardo Fernández Fe.

A pesar de que sólo tuvo sólo 5 números, la revista “*Diáspora(s)*” ocupó un lugar relevante en las publicaciones de la época por la introducción del pensamiento posmodernista y representar la tendencia más radical y de ruptura para con la estética dominante.

Aunque el término “novísimos” fue acuñado por Eduardo Heras en 1989 no fue sino hasta 1993 con la aparición de la antología *Los últimos serán los primeros*, publicada por Salvador Redonet, que la crítica comenzó a usarlo para describir a un grupo de narradores nacidos entre 1959 y 1975<sup>22</sup>. A los narradores antologados, también se les llamó

---

<sup>22</sup> Como lo señala Ivonne Sánchez Becerril, Salvador Redonet consideró inoperante la periodización generacional de los escritores y decidió agruparlos a partir de sus textos, por lo que siempre se refirió a ellos como una “promoción” y no como una “generación”. Unida por haberse formado en la segunda mitad de los setenta y la primera mitad de los ochenta, la promoción de los novísimos destacó literariamente por el redescubrimiento de la dimensión humana socioindividual de los personajes y por la búsqueda estética de recursos innovadores. (ver Sánchez Becerril, “Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del período especial”, pág. 102)

“iconoclastas”, “irreverentes”, “violentos o exquisitos”, “tercera generación de la Revolución” y de la “transición”.

En 1995, Francisco López Sacha reflexionó sobre la importancia del grupo por renovar la cuentística cubana (López Sacha, 1995, pág. 148). Al referirse a sus precedentes inmediatos, López Sacha menciona a Reinaldo Montero, Félix Luis Viera y José Ramón Fajardo, los cuales comenzaron a mediados de los ochenta a innovar con cuentos de estructuras abiertas y anécdotas con grandes zonas de divagación. Otro aspecto que destaca el crítico es el regreso a formas de contar “que parecían olvidadas” y que revelan la influencia de autores como Severo Sarduy, Calvert Casey y Virgilio Piñera.

Gran parte de la narrativa de los novísimos hasta la primera década del siglo XXI, como lo atestiguan las novelas de Ronaldo Menéndez, utilizaron una serie de recursos estéticos muy característicos que López Sacha identificó desde los primeros cuentos novísimos, como una mayor relevancia de la ficción literaria sobre el suceso, ambigüedad genérica, inclusión de textos poéticos, noticias de prensa, ensayos y un afán por documentar estados de ánimo o de conciencia que llegan casi al paroxismo o la obsesión. Este último aspecto totalmente explotado por Menéndez para crear el personaje de Claudio Cañizares, como se verá más adelante.

Otra estudiosa de los novísimos, Margarita Mateo Palmer, dice sobre las características que se pueden identificar en las obras del grupo, más allá de las poéticas personales:

el hundimiento ideológico y la distancia entre la historia real y la oficial constituyen su bagaje y el detonante de algunos de sus rasgos, como la fragmentación del sujeto, la inter y la intratextualidad, el empleo de múltiples máscaras o la aparición de nuevos y omitidos contenidos, entre los que ocupa un puesto destacado el erotismo y la sexualidad en todas sus variantes (Mateo, 2002, pág. 51).

Aunque la lista de autores incluidos por la crítica bajo la categoría de novísimos ha cambiado en los últimos años, hay unanimidad en mencionar a Amir Valle, Ronaldo Menéndez, Karla Suárez, Roberto Uría, Rolando Sánchez, Verónica Pérez Kónina, José Antonio Ponté, Jorge Luis Arzola, Ena Lucía Portela, Alberto Guerra y Alberto Garrido.

Haciendo un recuento, las estrategias de los novísimos en los que coincide la crítica al describir su narrativa fueron el cambio en los contenidos, y su evolución de lo social a lo antropocéntrico, la inclusión del discurso posmoderno, la desautomatización del género testimonial, la desacralización de los símbolos revolucionarios, la individualización del fenómeno literario y la relectura de autores que habían sido excluidos del canon revolucionario, como José Lezama Lima, Severo Sarduy, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante.

En *Utopía, distopía e ingravidez*, Odette Casamayor-Cisneros analizó la forma en que la literatura reflejó cómo los cubanos reorganizaron su existencia desde el derrumbe del sistema socialista. Para realizar su estudio, Casamayor-Cisneros dividió a los autores y sus obras según la presencia o ausencia de esperanza en el progreso social, el cual fue el marco dentro del que se desarrolló la sociedad cubana desde 1961.

Desde el año en que se declaró el carácter socialista de la Revolución, el socialismo fue el eje en torno al cual giró la vida de los cubanos en todos sus aspectos; su vida política, su vida privada, su vida afectiva, sus relaciones sociales y la forma en que entendían su lugar en el mundo. Más del 70% de la población cubana actual se formó bajo esta ideología.

Retomando a Jameson, Casamayor-Cisneros analizó el estado de ingravidez ética que se propagó cuando los sujetos perdieron su capacidad para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, que era la que les brindó el habitus socialista por varias décadas. De ahí que en la literatura postsoviética sea tan frecuente la presencia de sujetos desconectados con su pasado o con su futuro:

Sin bases, en lugar de construirse nuevas, desdeña todo esfuerzo como no sea el indispensable para la diaria subsistencia. Su nueva carrera es hacia atrás, hacia el olvido de todas sus anteriores convicciones, en la construcción de una distopía moderna (Casamayor-Cisneros, 2013, pág. 348).

En el caso de la generación de Menéndez, se trata de una generación que no vivió los mejores años de la Revolución ni las ilusiones que despertó entre generaciones anteriores. Los cubanos nacidos en los años setenta vivieron una Revolución de burocracias y promesas sin cumplir que explican en cierta medida la actitud cínica e incrédula que adoptan muchos de los personajes de sus obras. La siguiente cita de Casamayor-Cisneros sirve para describir al

personaje principal de *Las bestias*, Claudio Cañizares, y en parte explica el inicio del proceso de bestialización que sufre cuando la ideología que le daba sentido a su existencia y a la de miles de cubanos socialistas se colapsó:

El sujeto postsoviético busca dentro del caos las llaves que le permitan convertirlo en cosmos y trazarse una escatología posible: hallándole justificación a su existencia. Pretende inventarse nuevas cosmologías, cuando la cosmología de la revolución cubana se resquebraja. (Casamayor-Cisneros, 2013, pág. 955)

Además muestra uno de los estados que mejor definen la existencia de los sujetos literarios cubanos de finales de siglo: el caos. Como revisaré en las siguientes páginas, la narrativa cubana de los años noventa, marcada por la crisis económica e ideológica que azotó a la isla, y el auge de la novela negra en las letras latinoamericanas fueron un terreno fértil para la literatura pesimista de Menéndez y el contexto ideal para la creación de una novela como *Las bestias*.

## **2.2 La ficción del Período especial**

Como lo describió Casamayor-Cisneros, con la caída del muro de Berlín, los narradores cubanos no sólo tuvieron que “buscar sobrevivir al naufragio económico o ideológico provocado por el colapso del socialismo, sino también al vacío existencial atribuido al sujeto posmoderno, al que se hallaron expuestos al desintegrarse la coraza protectora por la Guerra Fría” (Casamayor-Cisneros, 2013, pág. 188).

Resultado de la crisis económica, durante el Período especial la vida literaria cambió radicalmente en todos sus aspectos. La escasez de papel casi paralizó la publicación de libros durante los primeros años de los noventa por lo que manuscritos comenzaron a circular, de mano en mano, y formar lo que Nanne Timmer llamó “el *corpus* de lo que se escribía en la isla a inicios de la década de los noventa” (Timmer, 2010, pág. 2). Además, la escasez de papel privilegió la publicación de antologías en lugar de libros de un solo autor y los géneros incluidos en estas antologías fueron cuento y poesía. Sánchez Becerril define el fenómeno como “una generación de escritores sin publicaciones” (Sánchez Becerril, 2012, pág. 95).

En 1993, el año más grave, el gobierno cubano despenalizó el dólar y abrió por primera vez, desde la época anterior a la Revolución, el mercado global a los escritores.

Como era de esperarse, la crisis económica provocó una nueva oleada de cubanos que dejaron la isla. A la historia de exilios que se dieron a partir de 1959, y que tuvieron sus momentos más críticos en los sesenta, en los ochenta con Mariel, se sumaron “la crisis de los balseros” en 1994 y la diáspora cubana de intelectuales y artistas. A diferencia de lo que había ocurrido en décadas anteriores, en los noventa fueron muchos los intelectuales y artistas que abandonaron la isla más por una búsqueda de mejores condiciones de vida que por una ruptura o confrontación pública con el gobierno. En el caso de Ronaldo Menéndez, él mismo describe su proceso con estas palabras:

Como no soy uno de esos cubanos que ha renunciado forzosamente a la isla, he conseguido un delicadísimo y muy trabajado equilibrio con las instancias oficiales del Ministerio de Cultura para poder seguir entrando y saliendo de Cuba cada vez que me dé la gana. Siempre y cuando no haga declaraciones en contra del gobierno, en cuyo caso el Ministerio me daría la espalda. ¿Oportunismo? Que me lancen de la primera a la última piedra, pero no estoy dispuesto a dejar de ver a mis padres que están viejos por culpa de la política. (Menéndez, 2014, pág. 75)

Al abrir la puerta a la literatura cubana al mercado global, la diáspora de intelectuales y artistas profundizó el fenómeno que se conoce como el “carácter transterritorial” de la cultura cubana y que Timmer ha estudiado como la evolución de la ciudad letrada a una ciudad virtual, además de fomentar la reelaboración del canon literario cubano, dentro y fuera de la isla.

Por otro lado, gracias a la reinstauración de los derechos de autor (en 1978) y al reconocimiento de las regalías derivadas de este derecho (a partir de 1993), aunado al proceso de apertura a la inversión extranjera y el turismo, la literatura cubana se reinserta en el mercado literario internacional. Esta reinsertión está marcada por el capital simbólico que representa La Habana en los noventa. La declaración de La Habana Vieja como Patrimonio de la Humanidad por parte de la Unesco el 14 de diciembre de 1982 inicia esta reelaboración y auge de La Habana (Sánchez Becerril, 2012, pág. 96).

Además de los turistas que visitaron La Habana en los noventa para reclamar las “expectativas de belleza” que narra magistralmente Antonio José Ponte en *La fiesta vigilada*, también estuvieron los lectores internacionales que -de pronto- se vieron embrujados por el

exotismo y la crudeza de un mundo que se abría en cada página y que había estado cerrado para ellos por casi cuatro décadas.

Al estudiar el tema, Sánchez Becerril advierte lo problemático que puede resultar usar los términos “boom cubano” o “ficción del Período especial”<sup>23</sup> para referirse a todas las obras que dan testimonio del Período especial ya que el uso de estos términos, irremediamente, implica textos publicados fuera de Cuba o la simplificación de un complejo momento literario.

Aunque no se puede reducir toda la producción literaria de la época a las novelas ambientadas en el Período especial y los clichés que generaron a partir de la estética que proponían sobre la escasez, la marginalización de la sociedad y la tugurización de la ciudad, tampoco se puede negar la existencia de la tendencia, tanto en la literatura que se escribía dentro de la isla como en la que se escribía fuera; al respecto escribió Ena Lucía Portela en un reseña sobre *El rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez:

En rigor no podría afirmarse que esta novela asombrosa irrumpe cual rayo en cielo sereno en el panorama de la narrativa cubana de fines del siglo pasado. Más bien se inserta en una moda –dicho sea esto sin intención peyorativa, ¿qué tienen de malo las modas?– o tendencia muy acentuada entre nuestros autores de todas las generaciones, en la Isla y en el exilio, a ocuparse del tema de la marginalidad, la delincuencia, la prostitución, las drogas, la cárcel, a contar historias bien espeluznantes donde se combinan la miseria, el embrutecimiento y la violencia, con personajes canallas en ambientes sórdidos. Ya antes en Cuba se había escrito sobre el lado más “oscuro” de la sociedad, y muy bien por cierto (Portela, 2003).

Al referirse a la ficción ambientada en el Período especial que se escribió dentro de la isla, Portela asegura que fueron la falta de espacios alternativos para la sátira política, para la crónica roja y para la pornografía motivos que propiciaron el desarrollo de estas temáticas dentro de la literatura. Aunque haya obras que no contuvieran una crítica abierta o explícita contra el gobierno cubano, la relación de las autoridades oficiales con éstas ha sido conflictiva ya que, en general, se trataba de una ficción que denunciaba la precariedad de la vida en la isla, acababa con la heroicidad y la moralidad que la Revolución postulaba y, en no pocos

---

<sup>23</sup> El término “ficción del Período especial” fue acuñado por Esther Withfield en *Cuban Currency: The Dollar and Special Period Fiction*.

casos, fortalecía una visión estereotipada de los cubanos en el extranjero como seres exóticos, promiscuos, holgazanes y supersticiosos.

### 2.3 La novela negra en Latinoamérica y en Cuba

Aunque la llegada a Cuba de la literatura policiaca se registró desde los años setenta<sup>24</sup>, este género no pudo escapar al “sinflictivismo” que caracterizó a buena parte de la literatura de la época, subordinada a necesidades de carácter ideológico y que generó un ambiente poco apropiado para el florecimiento de una literatura donde el hombre era un animal que luchaba por sobrevivir en un mundo más allá de su control en todos los aspectos: biológico, político, social, económico y psicológico. No fue sino hasta finales de los ochenta que se comenzaron a dar las condiciones para el ingreso de temas y personajes marginales y ya para el año 1990 se consumó la renovación total del género policial cubano con la publicación de *Pasado perfecto* de Leonardo Padura.

En el caso de la novela negra, además del proceso interno de marginalización en la literatura cubana que resultó de la crisis de finales de siglo en la isla, es importante mencionar que las letras latinoamericanas, a nivel general, presentaron la tendencia como resultado del recrudecimiento de la pobreza, la corrupción política, el desplazamiento y concentración de grandes sectores de la población a las urbes y los impactos del daño ambiental y del crimen organizado. Amir Valle (Valle, 2007, pág. 100) asegura que la llegada a Cuba de autores como Rubem Fonseca de Brasil, Paco Ignacio Taibo II de México, Ricardo Piglia y Vicente Battista de Argentina, y Luis Sepúlveda de Chile acrecentó la tensión entre los códigos artísticos impuestos por la Revolución, asociados a la megahistoria, y los códigos de supervivencia social asociados a la marginalidad. Estos últimos introducidos en la isla por Eduardo Heras, Jesús Díaz y Norberto Fuentes en la llamada narrativa de la violencia.

Valle definió a la novela negra como un caballo de Troya que utiliza todos los mecanismos de las novelas policiacas, de aventura y de intriga, potenciados por sus

---

<sup>24</sup> Al estudiar la historia de la literatura policial cubana, Thelma Alcántara ubicó que el género tuvo su auge inicial en los años setenta dentro del realismo socialista y se popularizó con la publicación que hizo el Ministerio del Interior de las reglas para la escritura de la literatura policial revolucionaria, cuyos rasgos principales fueron: un nuevo sentido de la defensa social, una transformación del contenido ideológico del policial capitalista y un uso del género como arma concientizadora (ver más en Alcántara Ayala, T. (2010). *Las cuatro estaciones de Leonardo Padura: una nueva propuesta de novela policiaca cubana*. Tesis para optar por el grado de Maestra en Letras Latinoamericanas. México: UNAM).

estructuras literarias, para ofrecer una incisiva y reflexiva mirada sobre asuntos sociales humanos de primera importancia para el mundo actual:

La novela negra es el caballo de Troya de la literatura moderna. Es una bestia fuerte, hermosa, sensual, racional, noble, que todos los lectores aceptan (y hasta podría decirse: degluten) con facilidades precisamente por esas y otras visibles cualidades, sin tener conciencia que dentro carga una subversiva reflexión, basada en la amalgama de las miserias y los valores actuales e históricos de la humanidad, que puede llevar a esos lectores, incluso, a un cambio drástico de postura ante la vida (Valle, 2007, pág. 98).

Es probable que al elegir el género de su novela, e influenciado por la teoría del caballo de Troya de Valle<sup>25</sup>, Menéndez encontrara en el género negro un medio idóneo para revelar la ausencia de armonía social en un país donde se suponía que existían las condiciones para favorecer esa nueva libertad individual y colectiva que encarnó el sueño del “hombre nuevo”.

En el próximo capítulo, analizaré la construcción del tiempo y del espacio histórico en *Las bestias* y la forma en que este contexto determina la psicología y las acciones de los personajes.

---

<sup>25</sup> En una entrevista a Laura Redruello de 2007 para *La Gaceta de Cuba*, Ronaldo Menéndez dijo: “En muchos casos recurrir a un género como la novela negra es como usar un caballo de Troya: mientras se entretiene al lector con ciertos ingredientes arquetípicos, le estás pasando de contrabando un cúmulo de significados que están en otro terreno: el de la crítica social o los conflictos psicológicos, por ejemplo.”

### 3. Análisis literario de *Las bestias*: la importancia del tiempo y el espacio histórico

Aunque Rolando Menéndez estableció una realidad autónoma y propia al texto literario en *Las bestias*, a la vez presentó un contexto histórico, o realidad de referente, que se debe asociar a la crisis cubana de los años noventa. A lo largo de su desarrollo, el texto brinda datos que, reorganizados dentro de las reglas del género de la novela negra, construyen un universo narrativo verosímil para el lector de la ficción del Período especial.

Originado en el mundo del hampa de las ciudades estadounidenses en época de la prohibición, el género negro era ideal para retratar el ambiente de miedo, violencia, criminalidad, exclusión, racismo y corrupción de la Cuba postsoviética. En *Las bestias* el lugar y la época donde se lleva a cabo la historia tienen repercusiones de primer orden en el significado de las acciones mismas de los personajes y en la interpretación global de la obra que propongo en esta tesis.

Así como en el período revolucionario se discutía sobre la bestialización que provocaba el imperialismo, sirva de ejemplo citar al Che en uno de sus discursos de 1965:

Porque es la naturaleza del imperialismo la que bestializa a los hombres, la que los convierte en fieras sedientas de sangre que están dispuestas a degollar, asesinar, a destruir hasta la última imagen de un revolucionario, de un partidario de un régimen que haya caído bajo su bota o que luche por su libertad<sup>26</sup> (1965, 2006).

40 años después, Menéndez muestra cómo durante el Período especial el hambre y la crisis fueron los que provocaron la bestialización de algunos hombres, inclusive de cubanos educados dentro de los códigos socialistas. Si durante la Revolución se aseguraba que los sujetos formados en el socialismo serían capaces de soportar cualquier clase de sacrificios por una causa, la novela de Menéndez retrata el trágico fracaso de esa utopía.

Aunque publicada en el año 2006, la novela aporta suficientes informaciones para que el lector identifique el tiempo histórico en el que sucede la historia durante la época de hambrunas y apagones del Período especial, gracias a frases como “mientras Claudio

---

<sup>26</sup> La cita proviene del audio del discurso sobre la situación del Congo que dio Ernesto Guevara en 1965. El Che condenó el ataque de paracaidistas belgas cuyo objetivo era derrocar al presidente Lumumba.

desayunaba un trozo de pan y un vaso de agua con azúcar”<sup>27</sup> (pág. 40) o “el barrio se ensombreció a causa de los apagones y la escasez de focos” (pág. 58).

La pobreza está presente en casi todos los momentos de la vida cotidiana de los personajes, “mientras se bañaba como cumpliendo la regular tarea de descender hacia el balde de plástico con un jarro en la mano” (pág. 41), y define en muchos casos quiénes son, qué sienten, a qué se dedican, cómo se comportan o cómo se relacionan con los demás:

En ese punto, es imprescindible aclarar que los cambios en la vida de Claudio con la decisión de criar un puerco fueron muchos y muy dolorosos, pero ninguno hizo metástasis en su alma como aquello de verse en la necesidad, al final del almuerzo en el Instituto, de rellenar una bolsa de nailon con las sobras de sus compañeros (pág. 63).

Además de las referencias al proceso de pauperización que sufren los personajes y que son detonantes de la acción, el relato tiene un rasgo característico de la narrativa cubana de finales del siglo XX y que Nanne Timmer identificó como una “relación conflictiva entre el sujeto literario y el símbolo nacional” (Timmer, 2010, pág. 1), tensión que está presente en la relación del personaje principal con Cuba, “ya en su país (ese país al que tanto odiaba sin necesidad de establecer una causa tangible)” (pág. 20), o en partes en las que de manera más explícita se lee “los altavoces oficiales anunciaban la celebración de algo parecido a la toma de la Bastilla, sólo que el lance había fracasado, con lo cual se celebraba el valor simbólico del intento” (pág. 156).

Al analizar el espacio donde se ubica la historia, se hacen referencias a La Habana, a Cuba y al departamento del profesor. Vale la pena mencionar que una parte importante de la narrativa de los novísimos se ubicó en la ciudad y retrató la diversidad de historias que sólo se pueden dar en un contexto urbano. Como lo explica Cecilia Bobes en su artículo “Visitas a un no-lugar: La Habana y sus representaciones” fue en los noventa que la imagen de La Habana con sus edificios arruinados se convirtió en el símbolo que representó el estado del país entero:

---

<sup>27</sup> A partir de este punto, para incluir todas las citas de *Las Bestias* y no entorpecer la lectura, usaré sólo el número de página.

Por décadas, Cuba se representó (casi de forma exclusiva) con imágenes de campesinos en las plantaciones de azúcar, tierras prósperas, una población creciente, escuelas rurales, imágenes que mostraban el vigoroso torso de la nación, fue a comienzos de los noventa cuando La Habana (y sobre todo su lado más ruinoso) la que se erigió como símbolo del país (Birkenmaier, 2011, pág. 28).<sup>28</sup>

En el caso de La Habana, la ciudad es descrita como “la ciudad que se caía a pedazos” (pág. 13), “la ciudad despedazada” (pág. 31), una ciudad con “barrios que se parecen a Beirut, con calles orinadas y parques abolidos” (pág. 114), lo cual refuerza uno de los grandes tópicos de la ficción del Período especial que es el de las ruinas<sup>29</sup>. La Habana descrita de forma literaria como una ciudad en tiempos de paz que parece destrozada por los tiempos de la guerra.

Para Casamayor-Cisneros (Casamayor-Cisneros, 2013, pág. 2367), el tópico literario de las ruinas no surge a partir de la caída del Muro de Berlín porque, materialmente, las ruinas ya estaban en la ciudad, lo que sí surge es una nueva forma de verlas, ya que los autores dejan de ver en ellas el vestigio de un pasado destinado a desaparecer por obra del socialismo. En el caso de *Las bestias*, las ruinas más que memoria son metáforas, se percibe una correspondencia entre el estado decrepito de los espacios y el estado moral de los personajes.

A diferencia de la ciudad que se describe con imágenes de destrucción, la isla es calificada como “isla chica que es infierno grande” (pág. 17), “pequeña y promiscua” (pág. 29), “país de proletarios” (pág. 121), un lugar donde hay que esperar años para que confluyan “cosas simples y memorables” (pág. 182).

El departamento del profesor es el lugar donde sucede gran parte de la acción y es descrito en el mismo estado de decadencia en el que se presenta la ciudad. Por información que brinda la novela, “enfiló por la Calle Obispo” (pág. 23), el lector puede situarlo en La Habana vieja, en el casco histórico:

---

<sup>28</sup>Incluyo mi traducción, el texto original está en inglés: “If, for decades, Cuba was represented (almost essentialized) with images of peasants or fields of sugarcane, flourishing lands, emerging peoples, schools in the countryside— images, that is, that showed the vigorous torso of the nation— beginning in the ‘90s it is Havana (and above all its crumbling side) that is erected as symbol of the country”.

<sup>29</sup>En el cuento “Un arte de hacer ruinas”, Antonio José Ponte describe el estado de hacinamiento y tugurización en el que vivían muchos habitantes de La Habana vieja con estas palabras “Cuando necesitas aumentar el tamaño de tu casa y no hay patio donde construir más, ni jardín que ocupar, ni siquiera balcón, cuando necesitas ampliarte y vives con la familia en un apartamento interior, lo único que te queda es elevar los ojos al cielo y descubrir que en tanta altura de techo bien cabría otro piso, una barbacoa. Descubres, en suma, la generosidad vertical de tu espacio, que permite levantar otra casa allá adentro” (Ver Strausfeld, M. (Ed.) (2000), *Nuevos narradores cubanos*. España: Siruela, pág. 123).

El baño es verde, como las paredes de un hospital. Lo verde de cada azulejo es amarillento, pues todo ha envejecido. El bidé ha sido arrancado y convertido en macetero (pág. 125).

Resulta interesante pensar que el bidé-macetero, además de ejemplificar la pobreza del mobiliario de Cañizares, también puede leerse como una metáfora sarcástica en un discurso poético sobre el Período especial, ya que remite a dar un tratamiento estético (decorar) a una etapa que, como el bidé, es caracterizada por su cercanía a la suciedad y la escatología.

Si bien es cierto que en *Las bestias* aparecen casi todos los tópicos que se han utilizado para representar al Período especial en la literatura cubana (ruinas, hambre, apagones, jineterismo, crimen, racismo, sida), es necesario aclarar que la manera en que el autor se relaciona con ellos es a través del humor, lo que nos permite suponer que Menéndez -al igual que muchos escritores de su generación- ya se había separado de cualquier visión utilitarista de la literatura. La realidad de referente es importante porque influye en los personajes pero no es un medio para promover ninguna postura ideológica-política.

Gracias al sarcasmo, el autor pone a pensar a los lectores si el fin de una pregunta retórica como “¿A quién se le ocurre follarse a una ninfa de exportación siendo “nacional”, y para colmo, irse de puntillas sin pagar la cuenta?” (pág. 54) es una burla del uso que se hizo del turismo sexual para activar la deprimida economía cubana de los noventa o solo dar indicios del cinismo del personaje principal.

Como se puede concluir al terminar de leer la novela, Menéndez no tuvo como meta principal escribir una obra para defender alguna postura política en particular, lo que escribió fue una obra artística con una realidad de referente capaz de conectar con los lectores y cumplir su función desautomatizadora<sup>30</sup>. Esta función que desautomatiza objetos, temas y conceptos se evidencia en todos los pasajes donde el autor renuncia a cualquier posicionamiento de tipo ideológico-político y, en cambio, asume una visión mordaz de la realidad más cercana al discurso posmoderno que al revolucionario.

---

<sup>30</sup> Viktor Shklovski aseguró que: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción.” (ver Shklovski, *El arte como artificio*, pág. 85)

Por ejemplo, la singularización del tema del hambre llega al exceso de describir sus aspectos positivos, de cómo puede ser un igualador social y mejorar la relación del profesor Cañizares con sus vecinos:

Tuvo que tragarse su amor propio, pues los vecinos se fueron enterando de que el doctor también estaba criando su puerquito. Y si antes no lo saludaban por esos aires de veterano conferencista y aristócrata decadente en un país de proletarios, ahora no dudaban en palmearle de vez en cuando los hombros y preguntarle por el crío (pág. 62).

Esta singularización también se revela en fragmentos como “en la ciudad nadie se había planteado que criar puercos en bañeras, techos, traspacios y armarios carecía de urbanidad” y su capacidad para lograr que el lector pueda imaginarse a los habaneros como personas con una visión extravagante de lo que significa la urbanidad y no como habitantes de una ciudad azotada por la miseria económica. O cuando se sugiere que el hambre es un detonante de la creatividad gastronómica, que convierte a felinos callejeros en estofado de “conejo de alturas” (pág. 59), y un transformador del paisaje a nivel visual y sonoro, al formar “un horizonte de puercos” (pág. 39) que cada mañana reclama su sancocho.

Al abordar el tema del hambre en la cultura del Período especial, Rita De Maeseneer estableció cuatro categorías para analizar las estrategias que utilizaron los creadores para representar el contexto de escasez alimentaria: estereotipo, contraste, relegación a segundo plano y metonimia. Al estereotipo lo define como una manifestación espectacular de la escasez; al contraste como la oposición de la abundancia a la escasez; la relegación como un tratamiento de la escasez de manera tangencial y a la metonimia<sup>31</sup> como una estrategia de desplazamiento que rebasa el nivel hiperbólico y contrastivo de enfrentarse con el hambre. A *Las bestias* la ubicó en la última categoría por usar la estereotípica cría de puerco como punto de partida para “una reflexión sobre el mal, el racismo, la frontera entre lo humano y lo animal, civilización y barbarie, el sadomasoquismo” (Maeseneer, 2016, pág. 361).

Para finalizar el análisis de la realidad de referente, incluyo las menciones sobre la situación política. Aunque no son numerosas ni revelan una postura abiertamente opositora contra el gobierno, sin duda, son componentes importantes de la atmósfera de asfixia y

---

<sup>31</sup> La RAE define metonimia como el tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa.

desencanto en que se mueven los personajes y que determina sus acciones. El gobierno es calificado como “absoluto” (pág. 16), capaz de eliminar a individuos no adecuados para su política social, los funcionarios son descritos como “animales salvajes golosos” (pág. 17) y “burócratas que arruinan al país” (pág. 115):

Era imposible que aquel gobierno absoluto volviera a regalarle otro viaje de estímulo a Sudamérica. Acaso sí a África, a Angola, donde había una guerra, pero... (pág. 16)

De forma implícita, la Revolución se menciona como “lance fracasado” (pág. 156) y Fidel Castro como “El Líder” que suele hacer apariciones sostenidas por cuatro horas. Las mayúsculas refuerzan el tono irónico y “las apariciones sostenidas por cuatro horas” describen con sarcasmo la retórica oficial:

Lo mismo ocurre horas más tarde con la llamada mesa redonda informativa, donde El Líder suele hacer su aparición sostenida por cuatro horas (pág. 137).

Para concluir quiero enfatizar que considero el contexto histórico fundamental para explicar y dar significación al proceso de bestialización que sufren los personajes. Mi postura se diferencia de lecturas de la novela que se publicaron en Cuba y donde se niega la relevancia del ambiente:

Autor interesado en la trascendencia de su obra más allá del contexto caribeño y nacional, en esta novela y en la totalidad de sus cuentos destaca el énfasis en la exploración de la condición humana, sin que importe especialmente el ambiente en que se debaten los personajes (Cuba, s.f.).

En mi análisis, el contexto cubano sí determina la crisis de principios morales, en este caso socialistas, en que se relacionan y actúan los personajes. Recordemos que, como se explicó en el capítulo anterior, las novelas de género negro siempre se dan en ambientes de corrupción y decadencia. El que Menéndez haya elegido una novela negra para realizar un retrato de La Habana de los años noventa no es gratuito, con *Las bestias* el autor dejó un testimonio estético de una etapa histórica traumática para muchos cubanos.

Además, el desarrollo del contexto revela la forma en que el autor incorporó a su discurso poético algunas de las estrategias estilísticas de los novísimos que los críticos elogiaron desde los años noventa, como el uso de la sátira para expresar a través de la literatura lo que la historia oficial calló.

### 3.1 Los personajes principales

La función de los indicios<sup>32</sup> en un texto literario es la de brindar al lector datos. Pertenecen al orden de lo metafórico, ya que aportan significaciones que el autor privilegia. *Las bestias* es una novela con un nivel indicial alto, que le exige al lector un esfuerzo para ir recolectando las “pistas” que el texto ofrece para poder interpretarse a nivel global.

En *Análisis estructural del relato literario*, Helena Beristáin explica que “la red de indicios permite caracterizar individualmente a cada personaje y definir la naturaleza de sus relaciones con los demás, así como observar sus vacilaciones y la lenta o rápida evolución que sufren durante el desarrollo de la acción” (Beristáin, 1984, pág. 41).

Antes de analizar a los personajes principales, quiero comenzar por tratar dos de las estrategias de la narrativa de los novísimos que están presentes en la construcción de los sujetos literarios de la novela: el esfuerzo por retratar los diferentes estados de ánimo y el tratamiento de los asuntos minúsculos de la vida cotidiana.

La introspección psicológica es uno de los recursos que utiliza el autor a lo largo de la novela para explicar las acciones de los personajes y, sobre todo, para que el lector pueda hacer una interpretación global del texto. Este recurso se hace evidente hacia el final de la novela cuando el autor incluye fragmentos del diario y de la tesis del personaje principal que son elementos que le regalan al lector pistas para comprender el porqué del proceso de bestialización de Claudio Cañizares y los factores que lo provocaron. En la última parte de la novela, en el fragmento de la tesis, se incluye una reflexión que tuvo el profesor durante su viaje a Brasil y que muestra en gran medida cómo Cañizares, antes de convertirse en un victimario cruel, fue una víctima de la crisis que azotó a la isla:

---

<sup>32</sup> Roland Barthes explica que existen tres niveles de descripción de una obra narrativa: el de las funciones, el de las acciones y el de la narración. Pertenecientes al nivel de las funciones, los indicios son unidades semánticas integradoras que dan información sobre los personajes y permiten pasar del nivel de las funciones al de las acciones o de la narración. Otra definición del concepto la dio Genette, quien definió los “indicios” como descripciones significativas. (ver Barthes, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, pág. 86)

Seguí mi camino y pensé: Han sido cosas pequeñas y hermosas que he visto en un brevísimo intervalo de tiempo y espacio. Cosas simples que le pasan a la gente todos los días y que allá no ocurren. A veces hay que esperar años para que confluyan cosas simples y memorables, de modo que hoy he tenido suerte (pág. 182).

El tratamiento de los asuntos de la vida cotidiana en contraste con el tratamiento de los grandes acontecimientos históricos que definió a la literatura revolucionaria es una característica que irrumpe en la narrativa desde finales de la década de los ochenta. En el caso de los novísimos, la transición parece completada, ya que esta narrativa en su totalidad está enfocada en contar las historias desde la mirada siempre subjetiva de los sujetos. En estas obras, todos los detalles cotidianos que habían sido ignorados por insignificantes y nada épicos reaparecen, de hecho, son la materia con la que el autor da forma a sus personajes, como en esta parte que destaca las necesidades corporales del profesor y lo humaniza: “atravesó el umbral cargando la paranoia de los perseguidos. No sin antes haberse masturbado, moroso, pensando en la rubia del bacarat” (pág. 22).

Se pueden considerar como personajes principales al profesor Claudio Cañizares, personaje principal y víctima de un complot que finaliza con la captura y asesinato de sus perseguidores; al Gordo-trafficante de armas y otros objetos (yo), narrador y la persona que le vende un arma al profesor para su defensa; a Bill y a Jack, perseguidores del profesor y miembros de una secta que elimina a personas infectadas de SIDA, y al puerco, animal que cría el profesor en su bañera y que finalmente usará como un medio para deshacerse de Bill.

Como personajes secundarios aparecen la rubia del bacarat, jinetera que contagia al profesor de SIDA; el veterinario José, quien por órdenes del profesor opera al puerco y a Bill para silenciarlos; Nieves y sus hijos, vecinos a los que el profesor desprecia por su color de piel, y Evaristo, este último amigo del profesor y agente del Estado.

Al observar la lista de personajes es evidente que el autor usó los estereotipos de la marginalidad habanera de los noventa para recrear en su novela el ambiente de los barrios bajos: la jinetera, el trafficante, los enfermos de sida, el agente del Estado, el profesor empobrecido que cría puercos, los asesinos de color.

### 3.2 Claudio Cañizares, una bestia ilustrada

Sobre la prosopografía<sup>33</sup> de Claudio Cañizares el texto nos informa que es un hombre blanco, poco atlético, que suele vestir con ropa vieja. En cuanto a la etopeya<sup>34</sup>, el texto aporta más información y su análisis es crucial para comprender la sucesión de acciones que ejecuta. A lo largo de la trama, Claudio Cañizares pasa de ser un profesor, solitario y mediocre, con una gran incapacidad para relacionarse con los demás a convertirse en un torturador sádico y racista.

Este profesor cubano de Filosofía del Arte se puede interpretar como una antítesis del “hombre nuevo” que soñaron los líderes de la Revolución como paradigma del sujeto socialista, y el cual abordé en el primer capítulo de este trabajo. Incapaz de involucrarse con los demás, Cañizares odia a su país, odia al gobierno y, en especial, odia a los negros. En lugar de comportarse como un “generador de conciencia revolucionaria y entusiasmo combativo”, Cañizares vive paralizado en un mundo de odio contra los demás y paranoia pesimista. Su única lucha, como el texto lo dice es la de perseguir “el derecho a seguir ostentando una vida sin pretensiones, engranada en el mecanismo oculto de la ciudad”. (pág. 13) Personifica la bestialización del sujeto ilustrado socialista.

Si Guevara aseguraba que el “hombre nuevo” tenía que verse retratado en sus obras y comprender a través de ellas su propia magnitud humana, Cañizares lo que descubre a lo largo de *Las bestias* es su condición de antisocial y su capacidad para la abyección:

Mi desprecio por el barrio de pronto ha ganado la sustancial forma de un individuo. Lo cual me alivia de mi odio abstracto, permitiéndome incluso atravesar el umbral de una casa usurpada sin la idea de que ahí para afuera, empezando por los párvulos de piel oscura que retozan en el portal, el mundo es una colosal mierda seca. En absoluto: incluso puedo sonreír (pág. 141).

Leída bajo el eje de las coordenadas que la Revolución marcó al arte, *Las bestias* es una obra incómoda que exhibe a sujetos ilustrados, formados en el socialismo y libres del pecado original de los intelectuales, que no mantuvieron la actitud heroica en la vida cotidiana que exigía la construcción del sistema. Inclusive el hobby de Cañizares, el de espiar llamadas

---

<sup>33</sup> Descripción del aspecto exterior de una persona.

<sup>34</sup> Descripción del carácter, índole y costumbres de una persona.

telefónicas ajenas<sup>35</sup>, se suma a lo que ya otros escritores postsoviéticos han revelado sobre la proliferación de la costumbre de espiarse entre vecinos en las sociedades comunistas, así la describió Antonio José Ponte: “La vida en cada barrio era un naufragio colectivo, la vigilancia entre vecinos el abrazo de ahogado que arrastraba hasta el fondo” (Ponte, 2007, pág. 202).

A pesar de que el texto sugiera en la parte del diario de Cañizares que padecía un desorden siquiátrico (“pensar siempre, siempre voces aquí adentro”) (pág. 142), también advierte que el estado mental del profesor se perturbó, entre otros factores, como consecuencia de la pauperización, característica que López Sacha encontró como constante en la narrativa novísima y que resumió en un “afán por documentar estados de ánimo que llegan al paroxismo” (Sacha, 1995, pág. 150).

Claudio regresó a su casa apesadumbrado, y luego de haberle otorgado a la oscuridad de aquella noche particular el simbolismo del hambre, se le ocurrió pensar en todas las oscuridades posibles (pág. 59).

Al final de la novela, al lector se le revelan momentos en la vida de Cañizares en los que soñaba con “cosas simples y memorables” (pág. 182) y que evidencian que no siempre fue un sádico. El proceso de bestialización es algo que le sucede mientras transcurre la trama y la escasez alimentaria lo intensificó al sumergirlo en un estado de alucinación, humillación y aislamiento.

En su interpretación del final de la obra, Magdalena López asegura que la locura de Cañizares fue desencadenada no por la mordedura de un coatí en Foz de Iguazú como sugiere la novela, sino por lo que implicó para un cubano que nunca había salido de la isla viajar a otro país<sup>36</sup> y contrastar su realidad con la de otros:

---

<sup>35</sup> El texto dice “nunca pensó que su hobby, el vicio de las líneas telefónicas imperfectas en una ciudad que se caía a pedazos, fuera a regalarle la noticia de su muerte.” (ver Menéndez, R. (2006). *Las bestias*. Madrid: Lengua de Trapo, pág. 13)

<sup>36</sup> En “El día que no fui a Nueva York”, Mylene Fernández Pintado escribió un cuento que muestra la obsesión de los jóvenes cubanos de los años noventa por viajar; la frustración en que vivían por no poder salir de la isla y la relación de amor-odio con los turistas que les provocaba esta situación, “Y pedí: no salud, ni bienestar, ni prosperidad, ni paz. Bendiciones abstractas y duraderas. Sino algo muy concreto. Ir a Nueva York, aunque sólo pudiera caminar por las calles como una vagabunda. miré a Dios para asegurarme de que me escuchaba. Yo nunca pido nada material. No es el síndrome de viaje que padecemos en esta isla sin fronteras, es algo más, me urge ir”. (ver Strausfeld, M. (Ed.) (2000). *Nuevos narradores cubanos*. España: Siruela, pág. 120)

Estas imágenes con las que termina la novela no suponen una nostalgia por una utopía perdida, sino la amargura de percibir la existencia de otros espacios radicalmente diferentes de aquel en que se vive y del que nunca se podrá volver a salir. Las fiebres que Claudio atribuye a la mordida del coatí parecen indicar que la locura, la enfermedad del protagonista, se originó en éste, su único viaje. Porque viajar hasta Iguazú supuso el despertar de una conciencia –de nuevo, una suerte de anagnórisis como en El libro de la realidad- respecto al propio horror en el que vivía (López, 2011, pág. 91).

En dos momentos del texto aparece la descripción de Claudio Cañizares como un “caimán dormido” (págs. 129,175), lo que puede interpretarse en varios sentidos que desacralizan un símbolo nacional; el primero, como una asociación entre el cuerpo enfermo del profesor y el malestar en la isla. En la tradición cubana el animal simboliza al país, como da cuenta un célebre poema<sup>37</sup> en el que Nicolás Guillén recupera una imagen donde se exalta el parecido de la forma de la isla con un lagarto: “navega Cuba en su mapa:/ un largo lagarto verde,/ con ojos de piedra y agua”. En otro sentido, Cañizares puede representar un intelectual dormido, pasivo, incapaz de hacer cualquier tipo de Revolución, para esta interpretación hay que recurrir a la asociación entre “caimán” e “intelectual cubano” dada por la revista literaria que se fundó en 1966 como suplemento cultural del periódico *Juventud Rebelde*, llamada el *Caimán Barbudo*, y que ha ocupado un lugar destacado en la vida cultural de la isla.

### **3.3 Gordo-escritor-trafficante de armas y otros objetos (yo), un narrador comprometido (con él mismo y su supervivencia)**

Como en cualquier texto narrativo, esta obra presenta una doble temporalidad. La primera es la temporalidad de los hechos evocados, ocurridos durante el período del hambre en La Habana, y la segunda es la dada por el narrador. En este caso por el personaje del Gordo-escritor-trafficante de armas y otros objetos (yo), quien funciona como un intermediario entre la historia y el narratorio que nos cuenta los sucesos que le ocurrieron al profesor Claudio Cañizares en el pasado y que él mismo organiza en un presente en el que efectúa el acto de narrar y a partir del cual delimita el pretérito de la historia. También es importante considerar que dentro del texto se narran hechos discursivos anteriores y posteriores a la ocurrencia de

---

<sup>37</sup> El poema es “Un lagarto verde”, tomado de *La paloma de vuelo popular*, en Guillén, N. (1972). *Obra poética 1920-1972*. Cuba: Editorial Letras Cubanas.

los hechos relatados, como el viaje del profesor a Foz de Iguazú (anterior) y lo encontrado en el diario del profesor (posterior), y que se sitúan a nivel metadieético.

La historia arranca cuando el profesor Claudio Cañizares descubre por accidente que hay un complot para asesinarlo y termina con la tortura de uno de los conspiradores. El discurso literario que le sirve como vehículo al despliegue de la acción de la historia además incluye un epílogo, fragmentos del diario de Claudio Cañizares y fragmentos de su tesis sobre “La Oscuridad”.

El narrador de esta obra no sólo es quien comunica la historia del profesor Claudio Cañizares, sino que aparece como uno de los personajes, Gordo-escritor-trafficante de armas y otros objetos (yo), por lo que es un narrador de tipo homodieético. Al organizar su discurso, compuesto por la historia y el epílogo, tiene una gran influencia sobre el lector a quien constantemente manipula con comentarios, explicaciones o interpretaciones.

Para entender la repercusión de este personaje en la novela es necesario retomar el primerísimo lugar que ha ocupado la novela-testimonio en la literatura cubana, y que abordé en el primer capítulo de esta tesis, y explicar cómo los narradores novísimos, entre ellos Ronaldo Menéndez, desautomatizaron el género y lo reinventaron en sus textos. Al respecto, dice Margarita Mateo Palmer:

Algunos de los novísimos narradores parodian el testimonio como modo de representación. En *Cañón de retrocarga* (1997) de Alejandro Álvarez Bernal, por ejemplo, hay diversos modos de burlarse de los códigos testimoniales que, sin embargo, en una aparente paradoja, funcionan como uno de los sostenes del relato. En esta ocasión, digamos, son entrevistados algunos personajes que conocieron al héroe de la novela antes de su partida para la guerra de Angola. A la pregunta de “¿cómo reflejó el rompimiento con su amada?”, uno de los entrevistados responde: “se puso a hablar mierda”. Ante esta respuesta, el narrador, desempeñando cabalmente su papel de entrevistador celoso de exactitud de la información recogida, le pregunta: “¿qué tipo de mierda?” (Palmer, 2002, pág. 57)

En el caso de *Las bestias*, los roles tradicionales del género se invierten y es el sujeto subalterno (Gordo-escritor-trafficante de armas y otros objetos (yo)) quien narra la historia del sujeto ilustrado (Claudio Cañizares), a diferencia de lo que ocurre en obras paradigmáticas como *Biografía de un cimarrón* o *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació*

*la conciencia*. Esta relación paradigmática de las dos voces, una subalterna y otra ilustrada, que confluyen en una sola voz es referida por Elizabeth Burgos en estos términos:

Muy pronto decidí dar al manuscrito forma de monólogo, ya que así volvía a sonar en mis oídos al releerlo. Resolví, pues, suprimir todas mis preguntas. Situarme en el lugar que me correspondía: primero escuchando y dejando hablar a Rigoberta, y luego convirtiéndome en una especie de doble suyo, en el instrumento que operaría el paso de lo oral a lo escrito (Burgos, 2007, pág. 17).

En *Las bestias*, Menéndez parodia al testimonio a través del personaje del traficante y sus estrategias para conseguir buenas historias entre quienes le compran armas. La novela parece sugerir que en Latinoamérica cambian los términos para definir a la gente indefensa pero no las condiciones que los producen y, por ello, los “sujetos subalternos” son llamados “ceros a la izquierda amenazados” pero siguen ahí tan indefensos como siempre, tanto que necesitan comprar armas:

El otro lo escuchó como quien cumple una tarea necesaria y aburrida y luego le dijo, mi socio, aquí se escucha de todo, ya verás cuando publique mis obras completas como tu historia de cero a la izquierda amenazado es una más entre muchas (pág. 25).

A las historias de los sujetos subalternos de la novela-testimonio tradicional (esclavos negros, indígenas, campesinos, obreros y todo tipo de víctimas del imperialismo en la región), desde los ochenta se incorporan en Cuba las historias de todas las personas que fueron víctimas de la dura política social contra homosexuales, prostitutas, testigos de Jehová, enfermos de SIDA, drogadictos y todos aquellos que, como Gordo-escritor-traficante de armas y otros objetos (yo), tuvieron que recurrir a la ilegalidad para sobrevivir.

Aunque una serie de recursos estéticos son utilizados para enfatizar el carácter subjetivo de estas historias y entre ellos está la parodia de los códigos testimoniales. En lugar de desaparecer del relato, como quería Elisabeth Burgos, para dejar que el sujeto sin voz ocupe el lugar protagónico, el nuevo tipo de narrador tiene una presencia absoluta: “el gordo desplegando un asombroso sentido de la hilación argumental retoma el quiebre de esta alusión y le pregunta: ¿Te refieres, broder, a esa mala acción que quizá explique la causa de que quieran cepillarte?” (pág. 53).

Además la construcción de la psicología de un personaje como el Gordo, un marginal que sueña con convertirse en un escritor prestigioso, no resulta inverosímil si se considera que entre los mayores logros del socialismo cubano está la democratización de la educación, recordemos que en el prólogo a la antología *Nuevos narradores cubanos*, Michi Strausfeld (Strausfeld, 2000, pág. 21) describió a la sociedad habanera de finales de siglo como una sociedad empobrecida pero habituada a la lectura.

La condición de Gordo-escritor-traficante de armas y otros objetos (yo) de sujeto subalterno se confirma si tomamos en cuenta que: vive en el barrio de Jesusmaría, nombrado como “corazón negro de La Habana” (pág. 23); su ocupación es ilegal y; finalmente, es homosexual, preferencia revelada por él mismo en un juego que consiste en un breve lapsus de “primera persona”:

Bajo una sábana tejida a croché con flores rojas, descansa de lo más postcoital un mancebo delgado de ojos azules que pesa 65 kilos, mide 1.75 de estatura, dice (dijo) ser Historiador de Arte, su documento de identidad es N105842, cumple años el 3 de mayo y nunca querría que se supiera que está conmigo bajo la sábana bordada de crochet de flores rojas. Pero volvamos a la tercera persona. (pág. 86)

Aunque sobre el tratamiento del tema homosexual también se debe mencionar que en las obras de los novísimos tuvo un sentido más emancipador que de denuncia de la homofobia, ya que el erotismo fue utilizado por estos autores para rechazar el control sobre los cuerpos que, en gran medida, promovió la ideología del deber ser revolucionario, encarnada por el “hombre nuevo” y su representación de varón, viril, heterosexual, combativo y capaz de sacrificar sus deseos y necesidades fisiológicas por una causa política.

En el caso de Gordo-escritor-traficante de armas y otros objetos (yo) está claro que las tres condiciones que lo convierten en un sujeto vulnerable al estigma social no anulan la posibilidad de que el narrador, al igual que miles de habaneros pobres, tuviera acceso a los libros y fuera un escritor con el sueño de publicar sus obras completas. A diferencia de lo que ocurre en otros países de Latinoamérica sin acceso universal a la educación, la literatura cubana -inclusive la que aborda la vida en los márgenes de la sociedad- sí puede presentar sujetos marginales ilustrados, como lo revela un análisis de Jill Hamberg de los barrios bajos habaneros:

Los barrios bajos de La Habana han sido en gran medida caracterizados por viviendas de baja calidad y cierto grado de hacinamiento. El acceso a los servicios básicos y a la tenencia se ha asegurado de forma relativa, y a sus residentes se les ha caracterizado como socialmente diversos y generalmente saludables y bien educados<sup>38</sup> (Birkenmaier, 2011, pág. 100).

Uno de los grandes traumas por los que atravesaron los cubanos en los noventa, y que retrata la novela, es que la crisis económica provocó que muchas personas educadas tuvieran que recurrir a trabajos o acciones fuera de la ley o del orden tradicional para subsistir y estas mismas personas, gracias al acceso a las escuelas que les brindó la Revolución, estaban conscientes de este proceso de degradación social, que Amir Valle nombró como despliegue de “códigos de supervivencia social asociados a la marginalidad” (Valle, 2007, pág. 96).

En el caso del narrador, el despliegue de estos códigos de supervivencia se confirma desde la prosopografía, se trata de un hombre gordo en un país con carestía alimentaria, “Claudio Cañizares conducido ante el alias, e impresionado por la cantidad de tejido adiposo que este ostentaba bajo su mugrienta camiseta” (pág. 24).

En la siguiente parte de este capítulo, abordaré de forma más profunda el desarrollo del tema racial y todos los asuntos relacionados con él que se tratan en la novela, desde la confrontación racial hasta la explotación comercial del exotismo afrocubano.

### **3.4 Bill y Jack, unos asesinos que le temen a la sangre**

Mucho se le cuestiona a la discusión sobre el fenómeno racial en Cuba de todo el siglo XX el haber asumido al fenómeno como un efecto más de la explotación de clases. Velia Cecilia Bobes (Bobes, 1996, pág. 123) señala que desde la Constitución de 1901 en que se fundó una comunidad política basada en los principios de igualdad y libertad, capaz de absorber y procesar las diferencias, de forma simultánea, se afianzó en la sociedad cubana la negación de la existencia de la discriminación y la consideración del tema racial como divisivo y contrario a la unidad nacional.

---

<sup>38</sup> La traducción es mía, el texto original en inglés dice: “Havana’s slums are largely characterized by substandard housing and some degree of overcrowding. Access to basic services and tenure security is relatively assured, and the residents of slum neighborhoods are socially diverse, generally well educated, and healthy”.

A partir de 1959, la tendencia se fortaleció con la eliminación de la segregación racial y el apoyo masivo de la comunidad negra y mulata a la Revolución. El discurso apeló a la unidad nacional como indispensable para enfrentar las amenazas del exterior y asegurar la supervivencia de la Revolución. Ante las agresiones estadounidenses, el pueblo cubano tenía que responder como una unidad, no había espacio para la expresión de identidades autónomas o heterogeneidades étnicas.

Aunque los logros revolucionarios en materia de igualdad de oportunidades para la comunidad negra y mulata son incuestionables, también es cierto que hasta los años ochenta faltaron acciones dirigidas específicamente a luchar contra la discriminación. En el ámbito de lo privado, los prejuicios no han desaparecido. Casamayor-Cisneros reflexiona sobre el tema en estos términos:

En el caso cubano, se trata del proceso de imputación al negro de toda una panoplia de comportamientos y actitudes generalmente rechazados y negados por el nacionalista. En la piel del negro se agitan entonces muchas de las espantosas oscuridades del yo nacional, haciendo de él, precisamente, todo lo contrario: el Otro (Casamayor-Cisneros, 2013, pág. 161).

Mientras en el ámbito de lo público se construyó un andamiaje jurídico para asegurar la igualdad y se usó el concepto de “cubanía” para dar contenido a la identidad nacional y justificación a la lucha de un único pueblo, en el ámbito de lo privado las ideas de superioridad de una raza sobre otra han persistido. “Lo negro” como construcción cultural sigue teniendo características y significaciones que revelan todo un sistema de estratificación social que en *Las Bestias* se denuncia de múltiples formas:

Con los ojos cerrados y su pensamiento divagando en torno a la Oscuridad, Claudio imaginó a un negro cualquiera que no tardó en ser Sotomayor, de ahí pasó a tomar la forma de Nieves, la madre del susodicho, que además era madre de una legión de morenos diversos y muy díscolos que asolaban el barrio con su sola condición ontológica. Luego pensó en la oscuridad de la caverna de Platón y sonrió por haber podido trascender la antropológica escatología de su barrio (pág. 40).

A nivel literario, a partir de que la narrativa dejó de interesarse por las historias de los grupos sociales y comenzó a centrarse en las historias individuales de los sujetos y la representación

de su realidad en el día a día, el tema racial apareció para ser problematizado desde nuevos ángulos. A pesar de sus poéticas individuales, a los novísimos los caracterizó el afán por cuestionar los grandes conceptos que se habían asociado a la identidad nacional, sus textos coinciden en la subversión de paradigmas y en la intención, que ya se puede calificar de posmoderna, de hacer estrellar contra la realidad las categorías intocables de la nación cubana: revolución, socialismo, cubanía, igualdad, solidaridad, utopía. Sirva de ejemplo esta cita donde el Gordo-escritor-trafficante de armas y otros objetos (yo) narra su encuentro con Bill: “cuando se marcha ya no me apunta, sino que me abraza. Su principal problema es estar convencido de que existe eso que los negros llamamos <solidaridad racial>” (pág. 112).

Aunque durante la primera parte, Bill y Jack son presentados como los dos hombres que buscan a Claudio Cañizares para asesinarlo, siempre juntos y miembros de una sociedad secreta, el lector no puede olvidar que la novela conforme se desarrolla aporta suficientes indicios para que cada uno de los personajes sea presentado con una personalidad propia.

La primera información que recibe el lector sobre Bill y Jack proviene de Claudio Cañizares y la escucha telefónica que le ha revelado el complot en su contra, sus asesinos “le temen a la sangre” (pág. 12). Más adelante, en el primer diálogo entre Bill y Jack, el lector se entera de la condición racial de los personajes gracias a la pregunta que le hace Jack a Bill: “Billy, ¿tú crees que los negros somos inferiores, quiero decir, más problemáticos, menos productivos para el Occidente?” (pág. 37). Este primer diálogo entre los dos personajes y las primeras descripciones sobre los dos amigos, le permiten al lector enterarse que, a diferencia de Claudio Cañizares, Bill y Jack son dos cubanos que están más cercanos al modelo del “hombre nuevo” por sus lazos solidarios, por su capacidad para sacrificarse por una causa y por su desprecio por el ocio y el individualismo:

Jack aprecia mucho a su amigo porque se aprecia a sí mismo, y ambos se admiran mutuamente por la inmensa obra que están llevando a cabo. A medida que se acercan al objetivo, una suerte de aura de beatitud los circunda, y ello es suficiente para aliviar el rigor de esos últimos seis meses donde había trabajado como...¿como negros? Nunca habrían usado tal frase pues, en los ratos que correspondía a Jack tomar la palabra, solía decir que en este país, escúchame, Billy, y dime si no es cierto, los únicos negros que trabajan somos nosotros. Cierto, Jack, viejo caimán. El resto se la pasa jugando dominó en la esquina (pág. 46).

Como descubrirá el lector al final de la novela, aunque la causa que une a Bill y Jack es todo menos que humanística, Menéndez los dibuja como sujetos literarios que están en búsqueda de una ética y, por eso mismo, son antagónicos al personaje de Claudio Cañizares. No se debe olvidar que el método de tortura que le inflige el profesor a Bill para hacerlo confesar el motivo del complot en su contra es bestializarlo; lo que en el texto representa convertirlo en un amasijo de carne sin poder de elección.

El análisis que hizo Margarita Mateo del tratamiento de la violencia en la narrativa de los novísimos (Palmer, 2002, pág. 61) aplica para *Las bestias* y es que la crítica cubana aseguró que lo perverso y la crueldad han sido utilizadas por estos autores como una forma de indagar en las zonas oscuras del ser humano y de ahondar en temas que habían sido relegados en la literatura por las generaciones anteriores, donde se daba preferencia al tratamiento de sujetos con conductas ejemplares.

En *Las bestias* los sujetos literarios son liberados por el autor con todo y sus demonios personales. Ante la ruptura de los marcos de referencia y la crisis moral, sólo queda la fragmentación del sujeto en el plano ético. Mientras el profesor lucha por capturar a sus perseguidores antes de que lo maten, Gordo-escritor-trafficante de armas y otros objetos (yo) lucha por subsistir en un contexto de penuria económica y Bill y Jack luchan por acabar con la enfermedad que está infectando a todos en la isla<sup>39</sup>, como le confiesan a la rubia del bacarat antes de matarla:

No es nada personal, dice Jack, es tu sangre. Estás más contaminada que una rata de laboratorio, y aun así sigues acostándote con pobres diablos. Bill se indigna: Qué lindo, ¿no? Si no supiéramos que tienes sida hubiéramos caído como lo hizo ese infeliz que ahora tenemos que liquidar (pág. 166).

El tema del SIDA en Cuba en los años noventa se popularizó en la literatura por varias razones entre las que destacan, en primer lugar, la dureza con la que el gobierno trató a los infectados al crear una ley que castigaba con cárcel las relaciones entre personas enfermas y sanas y, en segunda, el interés que provocaron a nivel internacional los casos como el de los miembros de un grupo llamado “los frikis” que se autoinfectaron. “Los frikis” fueron un grupo de punks

---

<sup>39</sup> Aunque el primer caso de SIDA en Cuba se registró en 1985 no fue sino hasta 1989 que se inició la construcción del sanatorio del Pinar del Río para recluir a los enfermos y contener la epidemia.

que decidieron contagiarse para ser reclusos juntos en el sanatorio de Pinar del Río y escapar de la hambruna que se vivía en la isla. Aunque no hay estadísticas oficiales, se calcula que fueron más de 200 (Trelles, Radio Ambulante, 2017).

Sirva para ejemplificar la explotación del tema del SIDA en la literatura de esa época señalar que en 1997 apareció en España la primera edición de un libro compuesto por narrativa de los novísimos y fue titulada por ediciones La Palma como *Toda esa gente solitaria: cuentos cubanos sobre el SIDA*. En el caso del tratamiento de la enfermedad en *Las bestias* se puede afirmar que, aunque el tema está presente, no se usa para denunciar el trato a los enfermos o para retratar lo sórdido de la vida de gran parte de los infectados como en muchos de los textos que se publicaron desde los noventa.

En la novela, la enfermedad es la razón por la que Bill y Jack buscan a Claudio Cañizares para matarlo y le sirve al autor para completar la etopeya de los perseguidores, sus motivaciones morales. Este último aspecto revela cómo maduró la narrativa de los novísimos en una década, ya que transitó de la simple inclusión de temas conflictivos, provocativos y contraculturales al desarrollo de personajes con psicologías más complejas como las de Bill y Jack. Pues, aunque de forma sinuosa y oscura, son dos personajes que en contraste a Claudio Cañizares forman parte de un grupo, unido por su condición étnica, y que están comprometidos con una causa que para ellos significa proteger a su comunidad.

Los indicios sobre Jack indican que es un hombre de familia, está casado y tiene dos hijos. En cambio, Bill es un hombre soltero de tendencia bisexual, que lo mismo espía a Jack mientras orina que manosea a la esposa de su amigo a la menor oportunidad. Como ya lo he señalado, aunque con personalidades y estilos de vida distintos, Jack y Bill comparten una causa porque forman parte de una sociedad secreta.

El resurgimiento del tópico de las sociedades secretas, así como el surgimiento del fenómeno de las nuevas tribus urbanas, en La Habana de los años noventa debe entenderse como un efecto más del colapso de la “hegemonía del socialismo y sus formas de sociabilidad”, así lo explicó Rafael Rojas en “The Illegible City: Havana after the Messiah” (Birkenmaier, 2011, pág. 129).

Aunque el fenómeno tampoco deba aislarse del impacto cultural de la globalización, en el caso cubano adquirió características especiales porque se le sumó la crisis del modelo de ciudadanía socialista. Una vez que el futuro comenzó a dejar de estar controlado y

planeado por el Estado, era de esperarse que entre los sujetos postsoviéticos cubanos naciera un sentimiento de desamparo y soledad ante el porvenir. No olvidemos que estos sujetos fueron testigos del derrumbe del mundo para el que fueron preparados, mundo en el que ellos formaban parte de un gran estructura cuyo principal objetivo era brindarles seguridad. Experimentaron el trauma de convertirse, casi de un día para otro, en unos improvisados constructores y responsables de su propio destino.

Cómo no pensar que las sociedades secretas o las tribus urbanas fueron para estos sujetos desamparados una forma de enfrentar en grupo la falta de seguridad ante el porvenir. En un contexto así, la “cubanía” como concepto que daba una identidad única a todos los sujetos que conformaban la estructura socialista cubana y que enfrentaban a un enemigo común perdió fuerza y cedió su lugar a nuevos conceptos que ponían por encima de la identidad nacional otros valores, como la heterogeneidad étnica o social.

En la vida cotidiana del período, el imperialismo estadounidense dejó de señalarse como el enemigo único y común. Cada grupo social adquirió nueva conciencia sobre sus propios enemigos y, en el caso de la población negra, se trató de la falta de acceso a las divisas que venían del extranjero y que eran, para buena parte de la población, uno de los métodos de supervivencia durante la crisis económica.

En *Las bestias*, Gordo-escritor-traficante de armas y otros objetos (yo) tiene que recurrir a trabajos ilegales para asegurar su subsistencia mientras, Bill y Jack encuentran en una sociedad secreta la protección que necesitan y que el Estado ya es incapaz de ofrecerles.

Si al interior de la isla se dio una disolución del sentido de identidad nacional y, con ella, una efervescencia de nuevos sentidos de identidad grupal y el resurgimiento de viejos conflictos étnicos entre blancos y negros; en cambio, a nivel internacional Cuba en los noventas se convirtió en una marca, y una muy redituable, como lo demostró Esther Whitfield en *Cuban Currency: The Dollar and “Special Period” Fiction*. En las siguientes páginas analizaré la forma en que Menéndez parodió el exotismo que invadió a las producciones culturales de la época como respuesta a la alta demanda comercial de “lo cubano” en Europa y Estados Unidos.

### **3.5 La parodia del “exotismo cubano”**

Mientras en Cuba se sufrían los efectos de la caída de la Unión Soviética, Latinoamérica entró de lleno a la globalización. El Período especial significó que la isla comenzó a depender más de los turistas y sus dólares para sobrevivir a la crisis. La literatura cubana, al igual que ocurrió en el resto de la región, no tuvo otra opción más que fortalecer su relación con la industria editorial española. Aunque como señala Whitfield con un rasgo distinto porque mientras los países latinoamericanos eran proveedores y compradores de esta poderosa industria, los cubanos sólo pudieron convertirse en proveedores de una serie de productos culturales para exportación (Whitfield, 2008, pág. 24).

Resultado de la crisis económica, Cuba dejó de ser un “país de consumo” para convertirse en un “país para consumo”, lo cual originó que los cubanos se vieran en la obligación de cumplir con una serie de expectativas que los turistas extranjeros buscaban en la isla. A nivel global, aumentó la demanda por un “exotismo cubano” que se asociaba con música, ron, tabacos, bailes callejeros, paseos por La Habana en autos viejos de los años cincuenta y afrocubanos participando y, en no pocas ocasiones, representando para los viajeros ceremonias religiosas.

Como lo demostró Whitfield, la despenalización del dólar de 1993 a 2004 tuvo un impacto de primer orden en toda la vida cultural de la isla y también implicó cambios profundos en los contenidos de los productos artísticos, los cuales tuvieron que adecuarse más a los gustos del mercado extranjero que al mercado local.

En *Las bestias*, se parodia el “exotismo cubano” a partir de los personajes de Bill y Jack y de su pertenencia a una sociedad secreta, la de los Abakuás. La inclusión del tema en la novela parece un recurso ingenioso para alinearse al juego que le impone el mercado global a los escritores cubanos, cumplir con su cuota de exotismo, pero a un nivel más profundo, Menéndez se burla de la exigencia.

En Cuba existe una larga tradición de escritos sobre el tema de la Sociedad de los Ñañigos y a ella pertenecen algunos de los autores clásicos de los estudios sobre la afrocubanía, los más destacados son *Los negros brujos*, publicado por Fernando Ortiz en 1906, “La Brujería y el Ñañiguismo en Cuba desde el punto vista médico social”, publicado por Israel Castellanos en 1916, o *La sociedad secreta abakuá*, publicado por Lydia Cabrera en 1958.

Originada en Nigeria, la Sociedad Secreta Abakuá es una cofradía únicamente integrada por hombres de carácter mágico-religioso. Según Jorge Castellanos, se estableció por primera vez en el puerto de Regla en 1836. No se le encuentra en otro país de Latinoamérica, sólo en las provincias de La Habana y Matanzas en Cuba (Castellanos J. , 1992, pág. 216). A sus miembros les dicen ñañigos porque en sus ceremonias participa un personaje encapuchado (*íreme, ñaña o ñañigo*) y al que la gente le dice diablito. Aunque en sus inicios sus miembros sólo podían ser negros, fue tanta su popularidad que con los años comenzaron a aceptar mulatos, blancos y chinos. Cabe señalar que, como explica Castellanos en su libro, desde finales del siglo XIX se asoció al ñañiguismo con algunos grupos de delincuentes, ya que muchos individuos usaron a la sociedad como un medio para protegerse y ocultarse de la autoridad. Otro rasgo a destacar del comportamiento de sus miembros es su misoginia y homofobia:

Resulta, por demás, interesante observar el rol que la mujer desempeña en la saga básica de una sociedad exclusivamente masculina como la Abakuá, cuya misoginia es tan radical que extiende su repulsa a los afeminados, a los homosexuales y hasta a los cobardes, por entender que la virtud es exclusiva del macho (Castellanos J. , 1992, pág. 218).

Este rasgo homofóbico explica, en parte, que Menéndez narre la persecución que hacen Bill y Jack de enfermos de SIDA para matarlos como parte de su plan de depuración social. No se debe olvidar que en sus inicios se asociaba a la epidemia y su expansión con los homosexuales.

Los rituales abakuás se celebran en dos mundos, por los que hay dos tipos de ceremonias: unas se realizan en espacios privados (*fambá* o *butame*) y otras en espacios públicos (*isaroko*). Las ceremonias públicas son actos abiertos a observadores y pueden participar profanos. A los funerales, se les llaman *enlloró* o *enyoró*. Fue el funeral de Jack la ceremonia que eligió Menéndez para recrear en una versión que contiene los clichés con los que los extranjeros asocian a los cubanos (ron, bromas, fiesta, promiscuidad):

Fue trasladado al cementerio Colón en la tarde del día siguiente, y cuando salieron de la casa, diríase que la turbamulta doliente había olvidado la causa y las circunstancias, pues se habían abandonado a copiosas libaciones, y al cabo de la ronada empezaron a aparecer las bromas

subversivas e incluso alguna que otra maledicencia acerca de las prolongadas ausencias de la recién investida viuda y su colega Bill. Todos tuvieron su sitio en el panteón de La Sociedad Abakuá a la que pertenecía el finado, y fue su colega de noches sudorosas el encargado de despedir el duelo (pág. 81).

En el clímax de la parodia al funeral abakuá se refuerzan más elementos del “exotismo cubano”, lleno de música y baile, y el funeral se convierte en una fiesta:

La viuda recién incorporada bate palmas y entre el murmullo que ya se hace rumba de voces impone su alarido selvático en perfecta coordinación. Rotan botellas de aguardiente, algunas damas van meneando su caderas de luto al ritmo de Beniiii, Beni va y Beni viene, hasta que de pronto las pelvis comienzan a chocar como quienes sí quieren la cosa porque, evidentemente, aquellas negras, que parecían tener cada una enchufados los audífonos de un concierto bosquimano, querían La Cosa de los caballeros allí presentes. Ni cortos ni perezosos, más bien largos y dinámicos, los morenos también empiezan a hacer lo suyo a machihembrarse sin dejar de murmurar el estribillo de rigor, hasta que otras voces se van alzando y mientras la mayoría repite el Beniiii, otro sector comienza a contrapuntear: Agramontee (pág. 84).

Como se observa en la cita, el autor parodió la mirada europea que sigue viendo - después de cinco siglos- en los ritos afrocubanos un baile de seres vivos incapaces de contener sus instintos, con lo que retomó el viejo tópico de la literatura cubana donde el europeo bestializa a los nativos, al mismo tiempo que se burló del contenido erótico de las novelas del llamado “boom cubano”.

#### 4. Ronaldo Menéndez y sus rasgos estilísticos

“Dejamos al Tirano diciendo adiós al Poeta a su manera desde la puerta de una de sus guaridas de guerrillas en plena Habana. El Tirano, como se ve, no tiene dirección fija: toda Cuba es su doloroso dédalo, al que es central, pero su infierno es una espiral sin centro. Cuando el Poeta, que no quería llamarse ni Teseo ni Deseo, dejó el laberinto en que la Bestia ruge fue con ayuda de una improbable Ariadna, cuyo nombre en las boletas para presidente de los USA en 1980 era senador Kennedy.”

*Mea Cuba*, Guillermo Cabrera Infante

Bien se podría decir que al escribir *Las bestias*, Ronaldo Menéndez canibalizó varios textos de la tradición latinoamericana y del discurso literario cubano que durante el período socialista fue calificado de contrarrevolucionario, ejemplificado por figuras como Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas, usando recursos que -aunque ya existían desde la Antigüedad- fueron recurrentes en la estética posmoderna: la intratextualidad<sup>40</sup>, la intertextualidad<sup>41</sup>, una ecléctica inclusión de referencias culturales y la parodia. En las siguientes páginas, analizaré la llegada de esta estética a Cuba y el uso de algunos de sus recursos en la obra de Menéndez.

Fue en el año de 1966 cuando Julia Kristeva publicó en la revista *Critique* un artículo sobre Bajtin y difundió a nivel internacional al pensador soviético y el concepto de “intertextualidad”. Para Kristeva, Bajtin fue el primer teórico en estudiar los textos como un mosaico de citas y en asumir que todo texto no es sino la apropiación de otro texto. A partir de la publicación del artículo de Kristeva, el término ha servido a teóricos literarios y analistas del discurso para entender la forma en que los textos orales o escritos influyen unos en otros. Desde su planteamiento inicial la teoría de la intertextualidad ha evolucionado gracias a teóricos como Tzvetan Todorov y Gérard Genette, éste último estableció cinco tipos de relaciones transtextuales (intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad). En “El análisis del discurso y la intertextualidad”, Juana Marinkovich resumió así los conceptos de Genette:

---

<sup>40</sup> La intratextualidad es definida como la serie de relaciones que se dan entre textos de un mismo autor.

<sup>41</sup> La intertextualidad es definida como la serie de relaciones que se dan entre una obra literaria y el discurso ajeno. Dice sobre el tema el *Diccionario de términos clave de ELE* es “la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita e implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso”.

1. La *intertextualidad* definida como una relación de copresencia entre dos o más textos o la presencia de un texto en otro. La forma más explícita y literal de intertextualidad es la citación y la menos explícita es el plagio o también la alusión.
2. El *paratexto*, ordenamiento del texto o el borrador del mismo (pre-texto).
3. La *metatextualidad*, comentario que une un texto con otro, sin necesariamente citarlo, en una relación más bien crítica.
4. La *hipertextualidad*, relación de un texto con un texto anterior o hipotexto.
5. La *architextualidad*, relación absolutamente muda que articula cuando mucho una mención paratextual. Constituye un conjunto de categorías generales o trascendentes (Marinkovich, 1998).

Como señala Desiderio Navarro (Navarro, 1997, pág. 5), aunque desde los años sesenta el concepto de “intertextualidad” ha sido extensamente desarrollado en universidades de Europa y Norteamérica, en Cuba la difusión del tema tuvo una historia distinta y fue hasta 1986 que se publicó por primera vez en la isla, en la revista *Casa de las Américas*, un estudio cubano sobre la “intertextualidad”. Durante estos años, la labor de la revista *Criterios* y de su fundador, Desiderio Navarro, fue crucial para difundir el concepto y ponerlo en el centro de las discusiones culturales:

Y sólo a fines de la década de los 80 volvería la intertextualidad a la agenda de *Criterios* en retroalimentadora respuesta al creciente interés local por el pastiche, la parodia, el *remake*, la cita y otras formas de intertextualidad, determinado sobre todo por la orientación creadora de la joven plástica de esa década, así como por el encuentro de un público nuevo con la edición cubana de Borges (1988) (Navarro, 1997, pág. 11).

En el ámbito literario, la publicación de la primera edición cubana de una antología de Jorge Luis Borges fue un acontecimiento que reforzó los debates sobre la “intertextualidad” y, seguramente, un acontecimiento que tuvo un particular impacto en los jóvenes que por esos años publicaban sus primeros textos, entre ellos está Ronaldo Menéndez.

En una entrevista a la revista *Proceso* (Rivera, 1986), Fernández Retamar narró la historia de su encuentro con Borges en Buenos Aires, reunión en que obtuvo la autorización del escritor argentino para publicar por primera vez una edición en Cuba de una antología de poemas, cuentos y ensayos. Aunque Borges se leía en la isla en libros importados que circulaban de mano en mano, y en los que Menéndez confiesa conoció su obra desde que era

adolescente, esta primera edición cubana es significativa porque representa un cambio en la recepción del autor en los medios oficiales. Al igual que autores como Lezama, Piñera, o Sarduy, Borges por esos años es incorporado y valorizado desde la tradición oficial.

Esta lectura de la obra de Borges en la isla permitió que los escritores, y sobre todo los más jóvenes, conocieran e incorporaran a sus propias poéticas algunos de los recursos estilísticos más característicos del autor argentino, la “intertextualidad” ocupa un lugar relevante entre estos recursos:

Una recurrencia innegable de la escritura borgiana es, sin duda, la intertextualidad, es decir, la presencia de un texto dentro de otro. Esta pluralidad discursiva hace de Borges un escritor característico y adelantado a su época; poética que el autor apunta como la forma en que la literatura es siempre y sobre todo reécriture que enlaza con una tradición de textos ya dados y se desarrolla en un diálogo infinito con lo ya existente (Domínguez, 2005, pág. 26).

En la narrativa de los novísimos se puede identificar la forma en que la “intertextualidad” se convierte, a la manera borgesiana, en un juego entre autor y lector. En otras palabras, la “intertextualidad” sirve como un recurso que el autor utiliza para provocar que el lector tenga que buscar las relaciones entre los textos y generar interpretaciones a partir de la relación entre ellos. Otro rasgo borgesiano que debe mencionarse es la reflexión sobre la escritura y lo narrado que se hace desde los propios textos, inclusive desde la ficción.

Sin embargo, el factor más determinante para la difusión de la “intertextualidad” entre los escritores cubanos fue la llegada del discurso posmoderno y sus propuestas estéticas. A pesar de que a nivel político, como ya se explicó, el posmodernismo se asumió como un peligro para el discurso revolucionario; a nivel artístico, la recepción fue distinta y significó una renovación en procedimientos formales que transformó a la comunidad artística habanera de los noventa en todos los campos: plástico, literario, musical, escultórico y arquitectónico. Entre los procedimientos que fueron adoptados con mayor fuerza la crítica menciona a la intertextualidad, la metaficción historigráfica, la parodia y la autorreflexión.

El posmodernismo significaba la defensa de la mezcla de identidades, del concepto de híbrido, reivindicaba lo popular, lo local y lo personal, al mismo tiempo que enfrentaba a las grandes narrativas y sus conceptos. En Cuba significó la valorización de la voz propia frente a la voz de la historia, de la política, de la nación, del estado, de la ideología, etcétera.

Como explica Margarita Mateo (Palmer, 2007, pág. 12) fueron Salvador Redonet y Gerardo Mosquera los dos grandes críticos y promotores de la literatura y las artes plásticas que reconocieron la labor de la revista *Criterios* en la introducción del pensamiento posmodernista a Cuba y su influencia en el movimiento renovador. La relación que existió entre Salvador Redonet y Ronaldo Menéndez fue tan fuerte que *Las bestias* está dedicada al crítico:

En Buenavista, su barrio y el mío  
se me ha muerto como del rayo  
Salvador Redonet  
a quien tanto quería  
(In memoriam)

Para recapitular, la intratextualidad, la intertextualidad, la ecléctica inclusión de referencias y la parodia son procedimientos utilizados por los artistas posmodernistas para mezclar diferentes estilos del pasado y lograr un efecto de “canibalismo cultural”, que bien se puede apreciar en la poética de Menéndez. En las próximas páginas, seguiré las pistas de los textos con los que dialoga *Las bestias* para tratar de extraer zonas de significación que favorezcan una interpretación global.

#### **4.1 Intratextualidad e intertextualidad**

En *Las bestias* la mayor relación intratextual se da con el libro de cuentos *El derecho al pataleo de los ahogados*. Publicado 1997, el libro le valió a Menéndez el Premio Casa de las Américas. El título del libro es una frase que aparece a su vez en otro libro, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo:

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito, como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: ¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados! (Menéndez, 1997, pág. 3)

En la novela publicada en 2006 se encuentran relaciones intratextuales con cuentos de este libro publicado en los años noventa, cuando el autor aún vivía en Cuba y sólo tenía un libro

publicado, *Alguien se va lamiendo todo* de 1990. La conexión más profunda se da con el cuento “Castigo y crimen”. El texto parece haber sido el primer ejercicio literario donde el autor concibió la trama de lo que en 2006 se convertiría en su segunda novela, *Las bestias*. El inicio del cuento y el inicio de la novela comparten la misma temática: un hombre se entera por accidente que hay un complot en su contra para asesinarlo. El cuento tiene el siguiente párrafo inicial:

Su consternación se debía no tanto a la probable inminencia de aquello, como al hecho de estar al corriente gracias a la efímera irrupción de realidad que nace de una coincidencia. El saberse enterado de un complot letal contra su persona (su pacífica e incolora persona), era un trance de tal envergadura que demandaba sedimentarse para luego ostentar las aristas lógicas del peligro; pero saber a partir del minúsculo suceso de levantar el auricular (él), y escuchar el cruce de dos dialogantes (ellos), que se comunicaban sin redundar en esos pormenores que técnicamente son denominados medios, ni fines, ni nada por el estilo, pero que sí dejaban claro la resolución de asesinarlo, es decir, de sustraerle su más preciado e inútil patrimonio, era cosa inexplicable (Menéndez, 1997, pág. 124).

En la novela, el párrafo de inicio es casi el mismo, salvo las dos primeras oraciones y algunos cambios mínimos en la puntuación:

¿Iban a matarlo? Súbitamente, su mundo se había estrechado tanto que no le cabía la menor duda. Pero su consternación no se debía a la probable inminencia de aquello, sino al hecho de estar al corriente gracias a la efímera irrupción de realidad que nace de una coincidencia. El haberse enterado de un complot letal contra su persona (su pacífica e incolora persona) era un trance de tal envergadura que primero demandaba sedimentarse, para luego ostentar las aristas lógicas del peligro. Pero saberlo a partir del minúsculo acto de levantar un auricular (él) y escuchar el cruce de dos dialogantes (ellos) que se comunicaban sin redundar en esos pormenores que técnicamente son denominados medios, fines, o cosas por el estilo, pero que sí dejaban claro la resolución de asesinarlo, es decir, de sustraerle su más preciado e inútil patrimonio, era cosa inexplicable (Menéndez, 2006, pág. 11).

Al revisar juntos los textos del cuento y de la novela se aprecia que para escribir *Las bestias* el autor construyó todo el contexto histórico de la trama, desarrolló los temas del hambre, la escasez económica, la oscuridad, la cría de puercos, la tensión racial y la locura del personaje

principal. Esta comparación entre los textos revela de forma clara cómo la realidad de referente se construyó para la publicación de la novela en Europa y lo probable que es que el autor considerara la reconstrucción del tiempo histórico relevante para los lectores no cubanos.

A diferencia de la novela, en el final del cuento el personaje principal -después de matar a su perseguidor- decide ir a contarle su historia al Gordo-escritor-traficante de armas y otros objetos (yo), quien estaba interesado en convertirla en un libro.

También es importante destacar que en buena parte de los cuentos de *El derecho al pataleo de los ahorcados* hay relaciones de carácter intertextual que dan cuenta de los procedimientos artísticos posmodernos con los que Menéndez trabaja desde los años noventa y que ponen en evidencia la estrategia que siguió el autor para integrar a su propio discurso literario recursos, autores y obras que habían sido excluidas o marginadas:

Qué libro era, le pregunta o afirma su alivio en un preludeo con aspecto de desesperación. Él responde que <por supuesto..., el único que hemos transportado últimamente de un lugar a otro, el de Reinaldo Arenas>. Tras nombrar el libro ambos se derrumban como si acabaran de comprobar el resultado positivo de un análisis sobre el SIDA: lo prestaron hace tres días a un amigo. El mismo que fue privado de sus setenta y dos dólares por algún terrorista antiliterario. Se resignan antes que anochezca definitivamente y puedan dormir (Menéndez, 1997, pág. 68).

El recurso de integrar el título de un libro a un párrafo que menciona a un autor determinado está presente en la escritura de Guillermo Cabrera Infante y no parece una casualidad que Menéndez lo use para referirse a otro de los grandes autores cubanos censurados por el socialismo. Así usa Cabrera Infante el recurso para describir, de forma humorística, la obsesión de Alejo Carpentier con los premios:

Carpentier sufría de dos obsesiones personales, vinculadas de alguna forma pero encontradas, que lo habrían de acompañar toda la vida: el arte de la novela y el Premio Nobel de Literatura. A la caza de este último, y en ese asiduo acoso, Carpentier dejó el viaje a la semilla de la literatura y el reino de este mundo se le convirtió en una tiranía letal que finalmente acabó con sus pasos –perdidos o encontrados (Infante, 1993, pág. 114).

El otro cuento con el que *Las bestias* establece una relación intratextual se llama “El carcelero”, también forma parte de *El derecho al pataleo de los ahorcados*. La referencia al título del libro aparece, al igual que en los ejemplos mencionados, integrada a un párrafo:

Pero aquel gerundio de cadáver se empeñó en poner pie en polvorosa con tanta postrera energía que en lugar de lograr siquiera arrastrarse, su derecho al pataleo sólo sirvió para que el minúsculo plomo terminara saliéndosele del ventrículo y abriendo paso, por fin, al dique de su sangre desorientada (Menéndez, 2006, pág. 73).

El cuento de “El carcelero” y la novela de *Las bestias* tratan un mismo tema, el del encierro. El personaje principal de “El carcelero” y Claudio Cañizares tienen en común que a lo largo de los textos pasan de ser víctimas a ser victimarios y viceversa, también comparten una condición de clausura autoinfligida:

Mi método consiste, pues, en hacerme reo de mí mismo. Ya en este sitio (doble cerrojo para más seguridad) alimento la sospecha de que puedo escapar y no doy tregua a mi vigilia de celador profesional. Pero más que estos muros de signo verde y ventana sobre el último pelo, quedó atrapado en mi ingeniosa paradoja (Menéndez, 1997, pág. 15).

Es mucho lo que Menéndez toma de la sicología y de la estética de “El carcelero” para *Las bestias*. Al capturar a Bill el personaje de Claudio Cañizares descubre su condición de celador al igual que el personaje del cuento:

Su confusión esencial radica en no saber el misterio de la trinidad celador-reo-precinto, semejante trinidad religiosa donde cada unidad no es parte, sino momento de un todo que sólo existe a través de sus partes, esto con arreglo a un fin. Alguien podría pensar que este es mi caso al verme atrapado en mi ingeniosa paradoja: me he encerrado a vigilarme. La diferencia es una sola: estoy orgulloso de mi suerte de carcelero, siempre convencido de que mi oficio es sublime. Aquí adentro, lo único comparable es la poesía (Menéndez, 1997, pág. 18).

El adjetivo “sublime” también es utilizado por Cañizares para describir su relación con su víctima, Bill:

¿Qué me queda, además de aquella carne, y este amasijo de cuerpo dolorido? Pienso en lo que fue Bill y en lo que ha sido mi vida sobre la vida de ese degenerado. Ahora todo va adquiriendo ese matiz menos real y con algo de sublime. Nunca será bastante para seguir añorando (Menéndez, 2006, pág. 175).

La mayor diferencia entre lo que ocurre en los dos textos es que, a diferencia del cuento, en la novela los personajes son influenciados por un contexto de escasez alimentaria y decadencia moral que los bestializa. Además, en la novela Menéndez se permite incluir un párrafo que bien puede interpretarse como una justificación sobre su propia escritura y la elección de temas sórdidos, una explicación a su preferencia por tramas que le permitan reflexionar sobre el bien y el mal, sobre las zonas oscuras de la condición humana:

La Oscuridad no es algo que pueda pensarse sin sentir la luz. Es una ausencia, un defecto, una fisura en la vasta luz del universo: eso pensaba. Pero ahora sé que es lo contrario, hay una vastedad, una extensión negra casi infinita, partida por soles esporádicos. Entonces hablar de la luz es abarcarla, ceñirla desde la oscuridad predominante. Lo grave, lo difícil, es que a los hombres sólo nos es dado hablar desde la luz, desde la mínima luz donde estamos parados. Lo cual es otra forma de tinieblas. Me gustaría tanto instalarme en la Oscuridad real y predominante conservando mis facultades intactas, de modo que consiguiera hablar de la luz con total certeza (Menéndez, 2006, pág. 175).

La intertextualidad fue un recurso estilístico que caracterizó a la narrativa de los novísimos y que le permitió al grupo generar una red de relaciones entre sus obras que merece ser estudiada y analizada; en el 2002, Margarita Mateo se dio a la tarea de buscar algunas de estas relaciones en las obras de Pedro de Jesús, Alberto Garrandés, Jorge Ángel Pérez, Ronaldo Menéndez y Ena Lucía Portela.

#### **4.2 La ecléctica inclusión de referencias culturales**

Además de la intertextualidad, la inclusión de referencias a obras de distintas épocas, lugares y estatus cultural ha sido un recurso estilístico definitorio de la narrativa de los novísimos. Al parecer, los escritores de los noventa encontraron en ella una herramienta para derribar fronteras y abrirse a la cultura de Occidente, una forma de salir de la isla y abandonar para siempre los marcos referenciales de carácter político e ideológico impuestos por la

Revolución socialista. Al mismo tiempo, abrieron la puerta de regreso a la isla a una serie de escritores que habían sido marginados y acusados de contrarrevolucionarios por su discurso cosmopolita, vanguardista y ecléctico. Estos escritores del exilio, encabezados por Cabrera Infante y Arenas, fueron influencias de primer orden para la literatura escrita en la isla por los novísimos e intensificaron la comunicación literaria de lo que Ette Ottmar ha descrito como “las distintas islas del archipiélago cubano” (Ottmar, 2005, pág. 749). ¿A quién le cabe duda de que Estados Unidos, España, México, Francia y Alemania fueron los lugares, además de Cuba, donde se escribió la literatura cubana del siglo XX y donde se escribe la actual? Si en algo coinciden la mayoría de los críticos de la literatura cubana es en enfatizar su carácter transterritorial.

En el cuento “El carcelero” Ronaldo Menéndez incluyó una referencia a un cuento de Ena Lucía Portela que, a su vez, contiene tres referencias a un personaje de la *Divina Comedia*, Ugolino della Gherardesca, que me servirá para ilustrar el empleo que los autores hicieron de estas estrategias para abrir sus textos a diferentes tradiciones, potenciarlos y ponerlos a dialogar entre ellos. La referencia de Menéndez dice:

Sin embargo, el reo suele correr mejor suerte bañado por la tinta, pienso que esa es su única salida (al menos mientras yo vigilo...) Por ejemplo, Ugolino della Gerardesca. Nunca comer carne ajena llegó a ser tan célebre (Menéndez, 1997, pág. 14).

En un primer nivel de lectura, la referencia lleva directamente a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. En cambio, en un segundo nivel se encuentra además de la referencia a la obra de Dante una evocación a un cuento fundamental dentro de la narrativa de los novísimos, “La urna y el nombre (un cuento jovial)” de Ena Lucía Portela, y publicado en 1993 en la antología *Los últimos serán los primeros*.

El cuento de Ena Lucía Portela trata sobre la decisión de tres jóvenes, Julio, René y Thais, de encerrarse en un departamento hasta morir de inanición. El texto tiene tres referencias a Ugolino della Gherardesca; “correr la suerte de Ugolino fue decisión de los tres” (Portela, 2009, pág. 4), “<Ugolino della Gherardesca>-lee la muchacha en la Enciclopedia-.Tirano de Pisa, del partido gibelino (...), inmortalizado por Dante en su *Divina Comedia*” (Portela, 2009, pág. 6) y “Estoy casi seguro de que Ugolino y sus hijos no se

dedicarían a esto que desde aquí estoy viendo, al menos mientras estuvieron encerrados en la torre” (Portela, 2009, pág. 9).

Dentro de la narrativa de los novísimos, la obra de Portela destaca por la inclusión de referencias de obras clásicas en sus textos y las relaciones de intertextualidad que ofrece a sus lectores. Portela utiliza estas relaciones para comunicarse con sus lectores, a quienes les deja pistas para que elaboren sus propias interpretaciones, como se evidencia en las notas de la autora que fueron publicadas en la edición que preparó para Stockcero Iraida H. López:

La escena en que Dante Alighieri (1265-1321) describe el final de Ugolino en su *Divina Comedia* ha dado lugar a más de una interpretación. Una de ellas afirma que Ugolino recurrió al canibalismo para saciar el hambre y la otra, que no fue así. (Un relato escalofriante, con canibalismo o sin él, que ha motivado a otros muchos escritores del Dante a la fecha. El mejor de todos: Edgar Allan Poe, con su inolvidable cuento «El tonel de amontillado». Fue a partir de esa lectura que busqué al Dante. ELP) (Portela, 2009, pág. 4).

Para Ivonne Sánchez Becerril, la comparación entre el castigo impuesto a Ugolino y el autoimpuesto por los jóvenes es ineludible y el encierro de los jóvenes “puede leerse como una metáfora del aislamiento, no del territorio geográfico, sino de sus individuos” (Becerril, 2012). La interpretación sobre la “metáfora del aislamiento” encaja perfectamente con el tema tratado por Menéndez en su texto y abre una serie de conexiones. Menéndez homenajea el uso magistral de referencias de Portela al mismo tiempo que crea un vínculo entre los ambientes de encierro, autocastigos, hambre y aislamiento que existen tanto en “La urna y el nombre (un cuento jovial)” como en “El carcelero”.

Con la inserción de referencias a textos literarios, películas, canciones y pinturas ajenos a la tradición cubana, los novísimos ganaron la posibilidad de generarse un espacio personal que enriqueció sus obras y que les permitió resignificar conceptos tan cruciales como libertad, verdad, justicia, identidad, realidad, belleza o maldad fuera de los parámetros impuestos por la ideología en el poder.

El final de “La urna y el nombre (un cuento jovial)” es una referencia a un cuadro de Manet y ocurre en la mente del lector al momento de recrear la imagen de los tres personajes del texto en la pintura de “Desayuno sobre la hierba”:

Una extraña sonrisa se dibuja en la cara de Julio, deformada por el placer que culmina cuando el Espectro le apaga la colilla sobre la espalda y brota el olor a chamusquina. “Si Tata decide no vestirse más”, piensa mientras se abotona el pantalón, “quedaremos los tres inmortalizados en un cuadro de Manet” (Portela, 2009, pág. 9).

En *Las bestias*, además de referencias literarias, Menéndez incluyó alusiones a películas y pinturas. Nutrió su estética con sus propios símbolos culturales, en su obra conviven de la forma más ecléctica la alta y la baja cultura, películas de Scorsese, cuadros de Murillo o versos de José Zorrilla:

Habían ido sucumbiendo a los preliminares de la faena (querían sexo oral), cuando uno de ellos, el menos osado, recibía los labios de su compañero allí donde ya se habían convertido en una necesidad, y de pronto alza los ojos en la actitud trascendente de una virgen de Murillo para descubrir que el opaco bulto a sólo tres metros era un hombre aderezado en sangre (Menéndez, 2006, pág. 76).

Además de la construcción de imaginarios personales, las referencias ayudaron a mostrar la fragmentación de historias y la multiplicidad de tradiciones que comenzaron a convivir en los textos posmodernos. Para los novísimos, la realidad ya no representaba una historia sino la suma de diferentes narrativas. Intentar describir la realidad implicaba la manifestación de una multiplicidad de voces y la destreza del autor para explicar lo que representaba para el sujeto la certeza de que la realidad depende de quién la mira y dónde está parado para observarla.

#### **4.2 Una lectura borgesiana de *Las bestias***

Casi al inicio de la novela, cuando Cañizares descubre el complot en su contra, el lector se entera de que el personaje se recupera de la mordida de un animal. En la descripción de la enfermedad, provocada por una infección, se lee “también había padecido durante un mes en un hospital ocre, recordando aquel cuento cuyo protagonista se llamaba Dahlmann” (Menéndez, 2006, pág. 20).

¿Cuál puede ser el significado de esta primera mención al cuento “El Sur” de Borges? En el cuento de Borges<sup>42</sup> Juan Dahlmann es presentado como un bibliotecario argentino profundamente orgulloso de su linaje materno por el vínculo con Francisco Flores, un hombre que murió en la frontera de Buenos Aires lanceado por indios de Catriel. Después de un golpe en la cabeza, Dahlmann ingresa al hospital y, a partir de este momento, el texto comienza a sugerir que quizá lo que el lector está leyendo son las fantasías de Dahlmann en la convalecencia y no acontecimientos que realmente sucedieron. En un primer plano de lectura, Dahlmann sale del hospital, decide ir a descansar a su estancia en el Sur y termina involucrado en un duelo con unos peones borrachos; pero, en un segundo plano, Dahlmann convaleciente comienza a soñar con una muerte épica como la de su abuelo.

El tema de soñar con una muerte épica ocupa un lugar constante en la obra del escritor argentino, ya aparece en el poema “Isidoro Acevedo” publicado en *Cuaderno San Martín*, donde se lee la historia de un nieto que narra la enfermedad fatal de su abuelo y sus delirios finales: “Cuando una congestión pulmonar lo estaba arrasando/ y la inventiva fiebre le falseó la cara del día,/ congregó los ardientes documentos de su memoria/ para fraguar un sueño” (Borges, 1979, pág. 187). El sueño que el abuelo fragua es una muerte heroica, la muerte de un valiente que muere por una causa y no por una enfermedad: “Así, en el dormitorio que miraba al jardín, murió en un sueño por la patria”.

La relación de intertextualidad entre *Las bestias* y “El Sur” está presente en toda la novela de Menéndez y va más allá de un cúmulo de citas o referencias, implica una relación que afecta directamente a la lectura de la novela, ya que abre la posibilidad de que ésta ofrezca varios niveles interpretación. Si damos por aceptada la lectura de que Dahlmann murió en el hospital delirante, aceptamos la posibilidad de que Cañizares también imaginó su complot y el final que da a sus perseguidores.

En la etopeya de Dahlmann se encuentran ciertos rasgos que también están presentes en la sicología del profesor cubano, como la soledad y el desgano, escribe Borges sobre Dahlman “los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso” (Borges, 1979, pág. 39).

---

<sup>42</sup> “El Sur” forma parte de *Artificios* de 1944, que es como se tituló a la segunda parte del libro de cuentos *Ficciones*.

Menéndez, un atento lector de Borges, fue construyendo la sicología del profesor cubano con algunas de las características del bibliotecario argentino, en los dos casos se trata de hombres solitarios dedicados a una labor intelectual. La relación de la novela con el cuento trasciende el ámbito del contenido, también se da a nivel formal. En el texto de Borges se lee “En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara”. (Borges, 1979, pág. 40) Menéndez escribió sobre Cañizares “Odiaba su barrio. El barrio donde le había tocado vivir. Al principio, todos los rostros parecían ostentar el signo de la confabulación” (Menéndez, 2006, pág. 22).

El cuento “El Sur” forma parte de los textos que Borges escribió antes de perder la vista totalmente en 1955, año en que se convirtió en el director de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. La forma en que la ciudad de Buenos Aires es descrita en este texto ha estremecido por varias décadas a los lectores, ya que insinúa la conciencia que tenía el autor de que la luz se le apagaría para siempre y la obsesión que sentía de fijar en la memoria los detalles de las calles:

La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él (Borges, 1979, pág. 41).

Menéndez también incluyó en su novela una descripción de La Habana, en ella cuenta cómo despierta la ciudad. Si Borges compara la ciudad con una casa vieja, Menéndez la compara con el cuerpo amodorrado de una persona. La eficacia del registro literario usado por el autor cubano remite al estilo borgeseano:

No se trata de esa especie de ciudades que despiertan como lo hacen los cuerpos amodorrados bajo las sábanas. No se manifiestan los primeros signos del despertar en estiramientos y bostezos urbanos. Esta ciudad despierta de golpe, porque el sol aparece como si estuviera sometido a un colosal interruptor. Es un sol redondo y áspero como una bola de lija. Con la excepción del malecón, nunca hay vida en las noches más allá de los

ronquidos sin esperanzas y el zumbido de los mosquitos, por eso da la impresión de que la gente amanece cansada (Menéndez, 2006, pág. 127).

Conforme la novela avanza se hallan más referencias al cuento, algunas en tono de parodia sin mencionar de forma directa al texto o en forma de una única cita que se repite en dos ocasiones:

Estaba agotado de vagar por aquel barrio, que se parecía a Beirut, en medio de calles orinadas y parques abolidos, cuando notó que había entrado en escena su adversario. Pensó: Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar y sale a la llanura. Sentía una especie de dimensión épica, aunque cobarde, pues no se imaginaba cómo podría salir del trance, aun contando con la torpeza del otro (Menéndez, 2006, pág. 115).

En el prólogo que Borges escribió para *Artificios* se refiere a “El Sur” como “acaso mi mejor cuento” (Borges, Ficciones, 1985). Es posible conjeturar que tal predilección se relaciona con el hecho de que en este cuento el autor logró desarrollar a nivel literario un tema que le obsesionó a lo largo de su vida y al que dedicó ensayos y poemas, los sueños. En su vida como lector, Borges narró el placer que sentía al leer fragmentos de obras como la *La Divina Comedia* o *La Eneida* como sueños de sus autores, para él “los sueños son una obra estética quizá la expresión estética más antigua. Torna una forma extrañamente dramática, ya que somos, como dijo Addison, el teatro, el espectador, los actores, la fábula” (Borges, 1980, pág. 15).

En “El Sur”, Borges logra que Dahlmann se convierta en dos hombres a la vez: uno enfermo, encerrado, cobarde y solitario, y el otro, valiente, heroico, capaz de protagonizar una gran historia a cielo abierto. La tensión entre estos dos mundos, el de los hombres de biblioteca confrontados a los hombres que andan a caballo, la lucha entre criollos contra indios, el tópico civilización y barbarie, alcanza en este cuento uno de sus puntos más altos en la literatura latinoamericana y Menéndez parece rendirle tributo en su novela.

Al trasladar el tópico a Cuba, Menéndez nos ofrece una confrontación entre un hombre blanco ilustrado, que proviene de un mundo en extinción (el socialismo), contra miembros de una Sociedad Secreta, la de los Abakuás, que ha sobrevivido por siglos. Si Borges escribió “Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo”

(Borges, 1979, pág. 44), podríamos imaginar que en *Las bestias* se leería “Era como si La Habana del Período especial hubiera resuelto que Cañizares aceptara el duelo”.

El mundo en el que creció Ronaldo Menéndez, al igual que muchos cubanos de su edad, estuvo marcado por la exigencia de sacrificio, valentía y entrega por la patria. No debemos olvidar que hablamos de autores que desde niños cantaban “Seremos como el Che” y que históricamente representaban el futuro del “hombre nuevo”. En Cuba se intentaron fabricar héroes en masa y el intento, aunque un ideal noble, tuvo consecuencias psicológicas y culturales en toda una generación que creció con el sentimiento de no estar a la altura de las expectativas de la historia, de no estar a la altura de los héroes de la Sierra Maestra.

El complejo que Borges le transmitió a Dahlmann por no ser lo suficientemente valiente para vivir una vida épica en la pampa, montando un caballo, una vida como la de los gauchos que tanto lo fascinaron, es un sentimiento de insuficiencia que asumo impactó hondo al autor cubano y que germinó en esta novela que tanto le debe al genio argentino. Después de un largo y tortuoso camino, la literatura borgesiana llegó a Cuba y lo hizo para siempre.

## Conclusiones

Se parte de considerar que la novela *Las bestias* es un retrato satírico de una etapa histórica precisa, la del Período especial, y para interpretarla se debe comprender la forma en que representa el conflicto social y la bestialización que provocó la escasez alimentaria; estos argumentos se sostienen al considerar que:

- 1) A partir de los años sesenta, la literatura cubana se caracterizó por adquirir una marcada preocupación social resultado de los enfrentamientos ideológicos que se dieron entre los distintos grupos que conformaron el campo cultural cubano, principalmente revolucionarios, comunistas y disidentes, sobre la función social del arte, el rol de los intelectuales y artistas en la construcción de un orden de mayor justicia social, las relaciones entre estética e ideología, la capacidad del arte para producir cambios sociales y el rol del Estado para definir, promover o censurar contenidos. Con *Las bestias*, Ronaldo Menéndez escribió una novela que mantiene esta preocupación por los temas sociales pero tomó una postura que se puede calificar de crítica con el gobierno cubano al revelar su incapacidad para desarrollar las condiciones en las que los sujetos socialistas encarnarían el ideal del “hombre nuevo”.
- 2) El proceso de bestialización de los sujetos literarios es una alegoría de la ruptura y la lucha que se dio entre los distintos grupos sociales durante la crisis alimentaria de los noventa. Con este proceso además problematizó de forma posmoderna el concepto de “cubanía”, el cual por décadas sirvió para dar contenido a la identidad nacional y ahondó en zonas oscuras de la condición humana (racismo, violencia, criminalidad) que fueron evitadas en la literatura socialista por no servir a un plan cultural que demandaba modelos de ejemplaridad.
- 3) La razón por la que el autor eligió el género negro fue para retratar la problemática social sin correr riesgos políticos. Con esta elección, Menéndez pudo publicar una obra con todas las características que entretienen a los lectores de las novelas de acción y de intriga, al mismo tiempo que ofreció un mordaz testimonio sobre los efectos de la crisis social.

- 4) A nivel formal, Menéndez utilizó algunos recursos estilísticos que le permitieron plasmar una visión crítica de la cultura revolucionaria, como la parodia, una ecléctica inclusión de referencias no socialistas y el diálogo intertextual con autores y obras excluidas del canon revolucionario, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas y Jorge Luis Borges.

Lo anterior se fundamenta en que, resultado de la Revolución, se puede demostrar que el microcosmos literario cubano, tanto el que vive en la isla como el que reside fuera de ella, no ha dejado de preguntarse por las complejas relaciones entre literatura, sociedad, política e historia. En el campo artístico de los noventa, al cual pertenecieron los novísimos, se dio una literatura marcada por la crisis de los referentes revolucionarios, la llegada del discurso posmoderno, el auge de la novela negra latinoamericana y el éxito comercial de la narrativa cubana sobre el Período especial en Europa y Estados Unidos. Aunque publicada en 2006, trece años después de la publicación de la antología *Los últimos serán los primeros*, en *Las bestias* se despliegan recursos estilísticos que la crítica ubicó como estrategias de la narrativa de los años noventa de los novísimos: parodia de los códigos testimoniales, reincorporación de temas y sujetos marginales y diálogo intertextual con obras y autores censurados.

Estos argumentos se encuentran respaldados en la consideración que Ronaldo Menéndez pertenece a la generación de los novísimos, residía en La Habana en los años noventa y vivió la crisis por lo que pudo incorporar a su novela los temas de la ficción del Período especial (hambre, violencia, crimen, sida, racismo y prostitución) de forma testimonial, a no ser que consideremos que Ronaldo Menéndez solamente desarrolló una realidad de referente asociada al Período especial para ambientar a sus personajes en un espacio y en un tiempo de decadencia y, con ello, cumplir con las reglas del género negro y no con el objetivo de retratar el conflicto social de la época y tomar una postura crítica con respecto al grupo dominante que institucionalizó la Revolución.

## Bibliografía

- Anderson, J. L. (2016). *Che Guevara. Una vida revolucionaria* (Cuarta. ed). Barcelona: Anagrama.
- Altamirano & Sarlo. (1980). *Conceptos de Sociología Literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Araújo, N. (2005). El poder de la representación: la identidad cultural en la narrativa del Caribe (Siglos XX y XXI). *Revista Brasileira do Caribe* (en línea), VI . Recuperado el 16 de noviembre de 2017, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159113676008>
- Arenas, R. (1992). *Antes que anochezca*. México: Tusquets Editores.
- Barnet, M. (1966). *Biografía de un cimarrón*. La Habana, Cuba: Instituto de Etnología y Folklore.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Becerril, I. (2012). La suerte de Ugolino. Recuperado el 30 de octubre de 2017, de <http://senalc.com/2012/10/13/la-suerte-de-ugolino/>
- Sánchez Becerril, I. (2012). Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del período especial. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 14(2). Recuperado el 13 de junio de 2017, de [https://www.academia.edu/2574103/Consideraciones\\_te%C3%B3rico-cr%C3%ADticas\\_para\\_el\\_estudio\\_de\\_la\\_narrativa\\_cubana\\_del\\_Periodo\\_Especial](https://www.academia.edu/2574103/Consideraciones_te%C3%B3rico-cr%C3%ADticas_para_el_estudio_de_la_narrativa_cubana_del_Periodo_Especial)
- Beristáin, H. (1984). *Análisis estructural del relato literario* (Segunda edición). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Birkenmaier, A. (2011). *Havana beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989* (Kindle ed.). (A. B. Whitfield, Ed.) USA: Duke University Press.
- Bobes, V. C. (1996). Cuba y la cuestión racial. *Perfiles Latinoamericanos*, 5(8).
- Borges, J. L. (1979). *Poesía y prosa*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. (R. Bartholomew, Ed.) México: Meló.
- Borges, J. L. (1985). *Ficciones*. España: Planeta-Agostini.
- Burgos, E. (2007). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Vigésima edición ed). México: Siglo XXI.
- Cabrera Infante, G. (1967). *Tres tristes tigres*. Primera edición en esta presentación: junio 2015. México: Gandhi Ediciones.
- Cabrera Infante, G. (1993). *Mea Cuba*. España: Plaza Janés.
- Casamayor-Cisneros, O. (2013). *Utopía, distopía e ingravidez: Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana* (Edición de Kindle ed.). Madrid, España: Iberoamericana Vervuert.
- Castellanos, E. J. (2008). El diversionismo ideológico del rock, la moda y los enfermitos. *Criterios*. Artículo que proviene del ciclo "La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión".
- Castellanos, J. (1992). La Sociedad Secreta Abakuá: Los Ñáñigos. Recuperado el 12 de octubre de 2017, de <http://www.hispanocubano.org/cas/cul3c3.pdf>

- De la Nuez, I. (2006). *Fantasia Roja. Los Intelectuales de izquierda y la revolución cubana*. España: Debate.
- De la Nuez, I. (2013). *El comunista manifiesto. Un fantasma vuelve a recorrer el mundo*. España: Galaxia Gutenberg.
- Domínguez, M. E. (julio-diciembre de 2005). Borges y la intertextualidad. *Contribuciones desde Coatepec*(9). Recuperado el 7 de septiembre del 2017, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150903>
- Ette, O. (2005). Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del Siglo XX. *Revista de Indias*, 65(235). Recuperado el 9 de noviembre de 2017, de <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/388/457>
- Salles Fonseca, M. (2011). El pensamiento ético de Ernesto Che Guevara en la formación ideopolítica del estudiante universitario cubano. *EduSol*, 11(35).
- Fornet, A. (2007). El Quinquenio Gris: revisitando el término. *Criterios*. Artículo que proviene del ciclo "La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión".
- Guevara, E. (1965). El socialismo y el hombre en Cuba. *Verde Olivo*.
- Guillén, N. (1972). *Obra poética (1920-1972)*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Knauer, G., Miranda E., & Reinstädler J. (2006). *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- López, M. (2011). Tras el legado de Marlow: novelas cubanas de hoy. *América Latina Hoy*, (58).
- Maeseneer, R. D. (enero-junio de 2016). La (est)ética del hambre en el Período Especial. *Cuadernos de Literatura*, XX(39). Recuperado el 10 de agosto de 2017, de <http://www.redalyc.org/html/4398/439843447019/>
- Martínez Pérez, L. (2006). *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. FLACSO. México: Porrúa.
- Mateo, M. (2002). La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31.
- Mateo, M. (2007). Postmodernismo y Criterios: prólogo para una antología y para un aniversario. *Criterios*. Artículo que proviene del ciclo "La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión".
- Marinkovich, J. (1998). El análisis del discurso y la intertextualidad. *Boletín de Filología* (37). Recuperado el 8 de noviembre de 2017, de <http://www.boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/viewFile/21478/22776>
- Menéndez, R. (1997). *El derecho al pataleo de los ahorcados*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Menéndez, R. (2000). El gallo de Diógenes. Reflexiones en torno a lo testimonial en los novísimos narradores cubanos. *Encuentro de la Cultura Cubana*. Recuperado el 20 de julio de 2017, de <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/18/18rm215.pdf>
- Menéndez, R. (2002). De modo que esto es la muerte. Recuperado el 16 de octubre de 2017, de [http://www.fb10.uni-bremen.de/kalender/pdf/vortraege/Cuento\\_Ronaldo\\_Menendez\\_Carne.pdf](http://www.fb10.uni-bremen.de/kalender/pdf/vortraege/Cuento_Ronaldo_Menendez_Carne.pdf)
- Menéndez, R. (2006). *Las bestias*. Madrid, España: Lengua de trapo.
- Menéndez, R. (2008). *Río Quibú*. Madrid, España: Lengua de trapo.

- Menéndez, R. (2014). *Rojo Aceituna. Un viaje a la sombra del comunismo*. Madrid: Páginas de espuma.
- Menéndez, R. (2016). *La casa y la isla*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Navarro, D. (1997). Intertextualité: treinta años después. *Criterios*.
- Padilla, H. (2013). Entre los poetas míos. Cuaderno 33 de Poesía Social. Biblioteca virtual Omegalfa. Recuperado el 14 de noviembre de 2017, de <https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/cuaderno...poesia...heberto-padilla>.
- Piglia, R. (2015). *El último lector*. México: Penguin Random House.
- Ponte, A. J. (2007). *La fiesta vigilada* (Narrativas Hispánicas ed.). Barcelona, España: Anagrama.
- Portela, E. L. (2003). Ensayo de Ena Lucía Portela sobre Pedro Juan Gutiérrez. Recuperado el 2 de agosto de 2017, de [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Ena-Portela.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Ena-Portela.htm)
- Portela, E. L. (2009). *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos* (Iraida H. López ed.). Florida, EUA: Stockcero.
- Prieto, A. (1994). Cultura, cubanidad y cubanía. *La jiribilla*. Recuperado el 2 de julio de 2017, de [http://epoca2.lajiribilla.cu/2001/n8\\_junio/203\\_8.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2001/n8_junio/203_8.html)
- Fernández Retamar, R. (2000). *Todo Calibán*. La Habana, Cuba: CLACSO.
- Redonet, S. (1999). *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: Cátedra José Martí.
- Riccio, A. (1991). La novela-testimonio: una provocación. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 20.
- Rivera, H. (22 de marzo de 1986). Fernández Retamar narra la historia: Borges editado por primera vez en Cuba. *Proceso*.
- Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona, España: Anagrama.
- Rojas, R. (2009). *El estante vacío: literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama.
- Romero, C. (s.f.). Curioso boletín de la Editorial Nacional de Cuba. *La jiribilla*. Recuperado el 25 de septiembre de 2017, de <http://www.lajiribilla.cu/articulo/curioso-boletin-de-la-editorial-nacional-de-cuba>
- López Sacha, F. (enero-marzo de 1995). La generación de los Novísimos. *La Palabra y el Hombre*(93).
- Skłodowska, E. (1990). Miguel Barnet y la novela testimonio. *Revista Iberoamericana*.
- Strausfeld, M. (Ed.). (2000). *Nuevos narradores cubanos*. España: Siruela.
- Timmer, N. (2010). De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual: Cuba y su vida literaria después de los noventa. Recuperado el 29 de julio de 2017, de [http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20\(Nanne%20Timmer\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20(Nanne%20Timmer).doc)
- Trelles, L. (2017). Radio Ambulante. (S. V. Camila Segura, Editor) Recuperado el 24 de septiembre de 2017, de <http://radioambulante.org/audio/los-sobrevivientes-2>
- Todorov, T. (Compilador) (2010). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Uhagón, B. (1994). El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet. Cauce. Revista de filología y su didáctica (17).
- Uxó, C. (2010). Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*. Texas State University.

- Valle, A. (2007). Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36.
- Whitfield, E. (2008). *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction* (Vol. 21). Minneapolis / London: University of Minnesota Press.

### **Tesis**

- Alcántara Ayala, T. (2010). *Las cuatro estaciones de Leonardo Padura: una nueva propuesta de novela policíaca cubana*. Tesis para obtener el grado de maestría en Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chacón Castellanos, A. (2016). *Literatura de la disidencia en Cuba a finales del siglo XX*. Tesis para obtener el grado de maestría en Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Juárez Díaz, L. (2010). *Imágenes encontradas de la Revolución Cubana en las novelas de Osvaldo Navarro*. Tesis para obtener el grado de maestría en Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Peris Peris, C. (2007). *Ena Lucía Portela: Fragmentación, referencialidad y deseo en El pájaro: pincel y tinta china y El viejo, el asesino y yo. El posmodernismo cubano a finales de los 90*. Tesis para obtener el grado de doctor en Filosofía. Universidad de Georgia.

### **Discursos**

- Castro, F. (1961). Discurso como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos. Recuperado el 4 de julio de 2017, de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- Guevara, E. (1965). Despedida a Fidel Castro. Recuperado el 4 de julio de 2017, de <http://www.matcuer.unam.mx/~ansar/fotos/adios.html>
- Guevara, E. (1964). Discurso en la ONU. Recuperado el 4 de julio de 2017, de [https://es.wikisource.org/wiki/Discurso\\_en\\_la\\_ONU,\\_11\\_de\\_diciembre\\_de\\_1964](https://es.wikisource.org/wiki/Discurso_en_la_ONU,_11_de_diciembre_de_1964)
- Guevara, E. (1965). Discurso sobre situación del Congo. Recuperado el 16 de octubre de 2017, de <http://historiantes.blogspot.mx/2006/12/discurso-del-che-en-1965.html>