



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

POÉTICAS TRANSGRESORAS:
LA LITERATURA CUBANA A FINALES DEL SIGLO XX
TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
AÍDA CHACÓN CASTELLANOS

TUTOR PRINCIPAL
DR. ARMANDO PEREIRA LLANOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
COMITÉ TUTOR
DRA. MARGARITA AURORA VARGAS CANALES.
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
DR. HÉCTOR FERNANDO VIZCARRA GÓMEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DEL 2020



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	
Agradecimientos	4
Introducción	5
Capítulo 1. Marco contextual	12
Rectificación de errores y tendencias negativas.....	19
Políticas del Proceso de Rectificación de errores (PR)	21
Resultados del PR.....	24
<i>La gran crisis: el periodo especial en Cuba</i>	26
Iniciativas para reformar la economía	29
<i>Panorama de la cultura cubana en los años 80 y 90</i>	31
El nuevo cine latinoamericano	34
La plástica cubana de los 80.....	37
Prohibido hablar de “la cosa”	38
Capítulo 2: Narrativa y disidencia.....	42
<i>Los siguientes años duros</i>	42
<i>Los años 60 y la invención de la Revolución</i>	43
<i>Represión de grupos opositores</i>	50
<i>Panorama de las disidencias en Cuba</i>	57
<i>La caída del hombre nuevo</i>	62
La literatura en el periodo especial	66
Coordenadas para el análisis de la literatura cubana postsoviética	75
Capítulo 3. Los “yo” del periodo especial.....	82
<i>La prosa y la furia: Poéticas de la inmundicia</i>	84
La novela fragmentada.....	91
Anclado en tierra de nadie.....	93
Nada que hacer	94
Los tres círculos de La Habana	101
<i>Del intersticio a la rajadura: el tercer espacio en Informe contra mí mismo</i>	104
El espacio social, espacio vivido y espacio discursivo en el <i>Informe</i>	107
Las fronteras genéricas del <i>Informe</i>	114
El yo polifónico de Eliseo Alberto	123
<i>Las voces en Guerra y la escritura silenciosa</i>	128
Territorios íntimos para la escritura	130

El hambre y las dimensiones de la violencia.....	140
Capítulo 4. Cuerpo y Revolución.....	149
<i>Y habiendo chocolate había pedido fresa</i>	151
<i>La metáfora del cuerpo en la ciudad en Te di la vida entera de Zoé Valdés</i>	165
Representaciones culturales y metáforas del cuerpo.....	167
Cuerpo y ciudad.....	172
Ciudad y Revolución.....	177
<i>Portela y el ingrávido fin de las disidencias</i>	184
La irrupción del gozo.....	195
Consideraciones finales.....	202
Bibliografía consultada.....	208

*Otra vez a Cuba con amor.
A mi amada hija.
A mi familia habanera.
Y a esa mitad el corazón que se me ha quedado en la isla.*

Agradecimientos

Cuando inicié el programa de doctorado estaba perdida; la vida se me había vuelto un caos y me encontraba rota; tal vez hasta el borde el precipicio. Hablar de literatura, indagar en las obras que elegí para el corpus, pensar en conjunto sobre el tema, reconstruir este proyecto...todo este proceso también me reconstruyó a mí. Este trayecto académico y de vida, con la guía de mis tutores, con su amable escucha, su exigencia y dedicación también fueron parte de mi salvación. A los doctores Armando Pereira Llanos, Margarita Vargas Canales y Héctor Vizcarra Gómez puedo decirles que, además de la profunda admiración y respeto, les tengo un enorme cariño. Muchas gracias por su tiempo conmigo.

A las doctoras Gilda Waldman y Mabel Cuesta, miembros del sínodo para este proyecto, también les agradezco muchísimo sus enseñanzas, su lectura, pero sobre todo su entrega, el amor a la investigación, a la memoria y a las letras. Sin sus enseñanzas y su trabajo esta investigación habría quedado incompleta.

Gracias a mi familia llena de mujeres de enorme fortaleza; gracias a mis inseparables amigos y compañeros de trayecto.

Introducción

*Si me dejaran llevar todo lo que extraño
Si me dejaran cargar la isla y el milagro
No tendría a dónde regresar [...]*
Wendy Guerra.

Estudiar la literatura es reflexionar sobre la forma, el contenido, el contexto y la recepción de la obra, las preferencias o ideas del escritor e incluso su propia vida. Sin embargo, en la literatura contemporánea resultan muy intrincadas las relaciones entre los diferentes campos desde los cuales se puede abordar el fenómeno literario. Quizá sea porque el presente o la Historia reciente complejiza el análisis, lo transforma constantemente, lo revisa y reconfigura con mayor insistencia.

Aunado a lo anterior, otros procesos sociales como la migración, los éxodos masivos de índole política, económica y el exilio, permiten la construcción de nuevos territorios simbólicos que se edifican más allá de las fronteras geográficas. A su vez, estos *espacios* discursivos se conciben en numerosas ocasiones como el pretexto para la creación de grietas que fragmentan la unidad literaria, más por cuestiones ideológicas que por criterios estéticos o académicos, y crean brechas entre las producciones literarias para catalogarlas en discursos “del exilio”, “canónicos”, “oficiales”, etc.

En el caso de la literatura cubana se han replicado estas prácticas fragmentarias que impiden una unidad literaria para su estudio. Ante esta situación, han sido muchos los estudiosos que abogan por una visión integral de la historia de la literatura de la mayor de las Antillas; por la reivindicación de las tantas voces del exilio que han sido suprimidas de la historia literaria oficial de la isla, pero cuya calidad estilística, sociológica y política resultan fundamentales para el análisis actual.

A lo largo de esta investigación se encuentran algunos hallazgos sobre los diferentes estilos de los autores y sus obras seleccionadas en un corpus compuesto por seis novelas que se centran en los años más duros del periodo especial y los primeros del nuevo milenio. Además, se encuentra un registro, a manera de contexto historiográfico, de los acontecimientos más importantes que enmarcaron la creación de las páginas analizadas. Los estilos, las voces narrativas que logran una suerte de reconstrucción de la década más dura después de la caída de la Unión Soviética se encuentran consideradas dentro de una categoría que se escapa del campo literario y se inserta en el campo político: la disidencia; pero ¿qué significa ser disidente durante el periodo especial?, ¿cómo se construye la disidencia de estas obras y qué diferencia tiene frente a la disidencia de los años 60, 70 y 80?, ¿puede decirse realmente que existe la disidencia en ese periodo de la historia cubana?

Durante los primeros años posteriores al triunfo de la revolución cubana, la necesidad de fortalecerla ideológicamente permitió la creación de un modelo a seguir que lograría la profunda transformación social requerida para la construcción de un proyecto de nación que, además de reformar a la isla, cargaba con la esperanza de las diferentes izquierdas latinoamericanas. La sociedad cubana se tornaba en la *topía* que acercaba al sueño utópico a la realidad contemporánea. Entonces, el *hombre nuevo* era necesario para lograr el enorme

propósito revolucionario que inició el 1 de enero de 1959. Este modelo fue construido a partir de las memorias del Che Guevara, se trataba del arquetipo heroico que luchó por la patria en el Escambray hasta el punto de estar dispuesto a sacrificar su propia vida por los ideales revolucionarios. A lo largo de la década del sesenta, este modelo de súper hombre se entendió de diversas maneras, aunque tuvo algunos parámetros constantes como la rectitud política, la vida y el trabajo colectivos como eje rector y la responsabilidad de la construcción de la nación. Las diversas interpretaciones sobre qué significaba o cómo se comportaba el hombre nuevo dieron lugar a un sinnúmero de prácticas cuestionables en los espacios institucionales y cotidianos de la isla. El prototipo de hombre constructor del socialismo en el Caribe salido de las páginas literarias de las crónicas y memorias de guerra de uno de los combatientes revolucionarios se instauró como el personaje recurrente de la literatura revolucionaria que comenzó a fraguarse durante los años 60.

Sin embargo, no todas las propuestas literarias, y artísticas en general, se adecuaban a los nuevos cánones estéticos que apuntalaban la maquinaria ideológica de la isla. Numerosas pugnas se iniciaron con respecto a obras y autores cuya postura ante el Estado eran entendidas como desviadas de la ideología imperante o incluso contrarrevolucionarias. Los escritos y autores que en aquella época fueron considerados como disidentes, fueron perseguidos políticamente hasta el punto del exilio, el encarcelamiento, el ostracismo o la desesperación que los condujo al suicidio. En un contexto de construcción económica, política e ideológica de la Revolución, las posturas críticas o contrarias no tuvieron espacio dentro de la nueva nación. Por el contrario, fueron percibidas como amenazas inminentes que era necesario erradicar. Debido a esto, la persecución ideológica en los primeros años de la revolución fue mucho más feroz que en otros momentos de la historia de la isla. Numerosos

estudios al respecto se han publicado dentro y fuera de Cuba; se sabe que esa represión no fue exclusiva de los círculos intelectuales aunque es una realidad que las posturas, obras y vidas de los artistas se encontraban mucho más expuestas y bajo el escrutinio de las autoridades. Luciano Castillo recrea una anécdota narrada por Yolanda Farr en la que uno de sus amigos fue detenido por portar unos pantalones “pitillo”, muy a la moda norteamericana y que eran considerados por las autoridades como distintivos de los homosexuales: “la imposibilidad de que cupieran las naranjas era la prueba del delito: su ropa era demasiado estrecha para lo establecido, la prueba evidente de ser homosexual, y esto bastó para conducirlo a la estación de policía” (Castillo, 2013:50). Esto sucedió en la llamada “noche de las tres P”, Castillo lo refiere como “una enorme redada policial contra prostitutas, proxenetas y pájaros¹”. Otro caso muy conocido fue el de la detención de Virgilio Piñera también en 1961 y su posterior expulsión de los círculos culturales de la isla (Castillo, 2013:50; Abellán, 2017).

Con el paso de las décadas, los mecanismos de represión política e ideológica se fueron transformando junto con la época; aunque esta transformación no fue alentada por la diversidad ideológica o por el cambio de prácticas políticas, sino por la crisis y las repercusiones que tuvo al interior de las instituciones revolucionarias. En ese periodo se dio el llamado “Proceso de rectificación de errores” (PR), en el que se pretendía corregir los desatinos revolucionarios para reformar las instituciones. La orientación del PR se enfocó en la economía de la isla ante la crisis. Se cree que algunas de las medidas tomadas fueron más perjudiciales que benéficas, pero no se cuenta con información confiable al respecto puesto que las cifras oficiales han sido manipuladas en numerosas ocasiones. Por otro lado, dado

¹ El término utilizado era “pederastas” (nota del autor).

que este proceso se enfocó en la economía cubana, los espacios culturales e intelectuales quedaron un tanto olvidados y dejaron de ser tan vigilados. No se trató de mayor apertura, sino de falta de recursos para continuar con la rigidez de la vigilancia.

La inevitable llegada de la crisis que produjo el periodo especial en tiempo de paz también trajo consigo otras formas de narrar, nuevas voces, personajes antagónicos al hombre nuevo y también escenarios derruidos. Las temáticas se transformaron y más escritores buscaron plasmar la vida cotidiana de ese tiempo en sus obras. Estos cambios no se hubieran podido imaginar en otros momentos de la historia revolucionaria, por lo que la disidencia de los años sesenta se dibuja de manera muy distinta que aquello que podría ser considerado como disidencia en tiempos postsoviéticos.

Esta investigación propone un análisis del fenómeno literario desde una perspectiva contextual que implica a los diferentes escenarios del medio cultural cubano de la época, como son las artes plásticas, el cine, la política y la economía. Es decir, una perspectiva sociológica del quehacer artístico y literario y de algunas obras importantes cuya temática se enfoca en el periodo estudiado. Además, se propone describir y analizar los criterios de la *disidencia literaria postsoviética* en la isla y cómo es recibida fuera de Cuba.

En el primer capítulo se establece el contexto espacio temporal del periodo especial en Cuba. La caída de la URSS fue seguida por una enorme crisis que culminó en un descenso sin precedentes de los logros revolucionarios y que visibilizó aún más los desatinos acumulados desde años atrás. En esta sección se hace un análisis pormenorizado del PR, sus resultados y las grandes repercusiones que tuvo en la debilitada economía cubana. Además, se abordan pormenores sobre la economía de la isla durante finales de los años ochenta y noventa, así como sus repercusiones en la vida social y cultural del momento. El cine, las

artes plásticas y la literatura permitieron la inserción de nuevos tópicos, personajes y el retorno a las religiones afrocubanas a la escena cultural cubana.

El segundo capítulo presenta las condiciones de la narrativa de la isla en el momento previo al periodo especial y contrasta las diferencias de la disidencia de los años sesenta con la de los años noventa. Es en esta sección donde se propone una categoría de análisis denominada *disidencia postsoviética* para describir el fenómeno literario de la década final del siglo XX y de la primera del XXI. Por tratarse de una categoría política, también se hace un recorrido histórico por la oposición dentro de Cuba desde los años 60 hasta los 90. Al contrario de la creencia popular fuera de la isla, existió y existe hoy con más fuerza, la necesidad de contar con posturas críticas hacia las estructuras y prácticas del Estado. Asimismo, se propone un *corpus* de estudio y se describen los personajes literarios de las obras de los noventa versus el prototipo de hombre nuevo que se edificó durante los años sesenta.

En el tercer capítulo se analizan tres obras del corpus: *Trilogía sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez, *Informe contra mí mismo* (1996) de Eliseo Alberto y *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra. La revisión que se hace de estas obras tiene como elemento transversal la autoficción y las formas del *yo* que presentan los tres autores de generaciones distintas tomando como escenario principal la década de los noventa. Cada perspectiva autoral construye una narrativa en primera persona que muestra la profunda crisis social que se atraviesa en esos años.

El cuarto capítulo pretende mostrar la perspectiva del mismo tiempo (el periodo especial) pero usando como tópico común *el cuerpo*, las metáforas que se construyen a partir de él, las construcciones ideológicas y las prácticas sociales así como el espacio de libertad

que significa dentro de Cuba durante los años de mayor crisis. Para esta sección, las novelas analizadas son: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990), de Senel Paz, *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés, y *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela.

Cada una de las novelas analizadas en la investigación presenta particularidades que también son detalladas. Las voces femeninas y masculinas de dos generaciones de escritores narran el espacio-tiempo de la crisis económica, política y social más larga de la historia caribeña y Latinoamericana: el periodo especial cubano. Temas como género, racismo, paisaje urbano, diversidad sexual, prostitución, entre otros, particularizan los análisis de cada novela, los complejizan y ofrecen una perspectiva intrincada del mismo suceso anclado en la historia de la isla.

Cabe mencionar que no todas las obras literarias de este periodo son iguales. Tienen, cada una, su singular manera de dialogar con la crisis, con la decadencia y sus estragos; quizá tan solo algunas podrán definirse realmente dentro de la propuesta de *disidencia postsoviética*; se trata de reconstruir una época a través de las voces literarias que quedaron fuera de las páginas oficiales de la historia de la literatura cubana de fin de siglo XX. Esto es, a mi parecer, un profundo entendimiento de la literatura.

Esta propuesta no pretende anular las distintas visiones sobre la literatura de la época, tampoco se busca un criterio inamovible o inflexible que impida la inclusión de otras obras en esta categoría, sin embargo, el alcance de esta investigación es limitado, debe considerarse como una propuesta que podrá seguir construyéndose con más estudios, más autores y obras, incluso debería considerarse la inserción de nuevas formas de expresión artística, del periodismo y la literatura popular y tradicional de la última década para comprender más profundamente el discurso disidente, de protesta o los espacios de resistencia del nuevo siglo.

Capítulo 1. Marco contextual

*Todos tenemos un hogar, y siempre es ahí
donde las cosas van mal.*
Philip Roth.

1.1 De las series a los sistemas complejos

Durante la etapa final del formalismo ruso (1926-1930), los formalistas fueron conscientes de la necesidad de abrir las fronteras impuestas por ellos mismos para el estudio de la literatura; es decir, el estudio de la literatura traspasó las fronteras del texto para también incluir las relaciones con “lo social”. En esta fase ya no se trataba únicamente de formalismo, como tradicionalmente se le conoce, sino que inició el *socio-formalismo*. Tinianov fue quien comenzó a hablar de la literatura como un hecho vivo y expuso que el quehacer literario puede significar un sistema cada vez más complejo: “Llamo *función* constructiva de un elemento de la obra literaria (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero” (Tinianov, 1978:91). El autor consideró, ya desde aquella época, la necesidad de entender y analizar el discurso literario como una integridad dinámica con elementos más allá de la obra misma.

La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica (Tinianov, *Noción de construcción*, 1978:86).

En los primeros años del siglo XXI, Rolando García planteó su teoría de los *Sistemas complejos* con la que propuso entender el objeto de estudio como un sistema, que se relaciona con otros sistemas y que está conformado por subsistemas. Esta teoría tiene como principio el estudio inter, multi y transdisciplinario:

La teoría de los sistemas complejos constituye una propuesta para abordar el estudio de tales sistemas. Se trata, en primera instancia, de una metodología de trabajo interdisciplinario, pero es, al mismo tiempo, un marco conceptual que fundamenta, sobre bases epistemológicas, el trabajo interdisciplinario (García, 2006:38).

[...] un *sistema complejo*: Investigar uno de tales sistemas significa estudiar un "trozo de la realidad" que incluye aspectos físicos, biológicos, sociales, económicos y políticos. Es obvio que hay múltiples formas de abordar estos sistemas, dependiendo de los objetivos que se persigan en cada programa concreto de estudio. No es obvio, sin embargo, cómo debe definirse con precisión el sistema, una vez fijados los objetivos de la investigación (García, 2006:46).

En esta obra, el autor propone una metodología que ha sido más experimentada en las ciencias exactas y pocas veces utilizada en las ciencias sociales. Sin embargo, es posible que pueda definirse un estudio social con estos parámetros puesto que guarda semejanzas con el modelo propuesto por Tinianov (1927).

Según la propuesta de García, las delimitaciones de un sistema complejo se van transformando en el transcurso de la investigación, pero el punto de partida será la pregunta conductora o guía para la selección de los componentes del sistema a estudiar. En el caso de esta investigación, las preguntas pretenden responder a las siguientes cuestiones: ¿existe un discurso disidente en la literatura cubana postsoviética?, ¿cuáles son las características de esta narrativa?

Este marco epistémico tiene como referente un análisis anterior, situado en la década de los setenta. En aquel estudio, tanto las obras, como las posturas de los autores, así como

el clima político y cultural de la isla, permitieron hacer una tipificación clara y, hasta cierto punto estable, sobre los discursos disidentes en la literatura. Sin embargo, como todo estudio social, no es posible considerar que permanecerá inmutable en el tiempo, por tal motivo es necesario pensar si existe un discurso disidente en el periodo estudiado actualmente y, de ser así, cuáles son las diferencias que presenta con respecto al anterior; es decir, cuáles son las características actuales de esa supuesta disidencia de la que se parte para el análisis actual. Asimismo, para lograr este objetivo es necesario proponer un “recorte” de la realidad; dicha sección empieza desde los límites espacio y temporalidad, para después abordar otros recortes no tan elementales que irán manifestándose a lo largo de la investigación.

A este respecto, la teoría de sistemas complejos de Rolando García como la propuesta anterior de Tinianov coinciden en que el sistema es abierto, es decir, que realiza intercambios con el medio externo, no tiene una estructura rígida y no es estático; pero cuando las condiciones del entorno sufren algún tipo de transformación, el sistema se mantiene estacionario; esto quiere decir que las relaciones del sistema fluctúan sin que se transforme su estructura (García, 2006). Por esta razón es necesario continuar con el estudio de la categoría *disidencia*, pero sin perder de vista la transformación que ha sufrido en el transcurso del tiempo y de los acontecimientos y, en general, en los cambios políticos, económicos y sociales que conforman la historia reciente de la isla. Es así como este estudio pretende un enfoque en el que también se considera el análisis del contexto en el cual se desenvuelve la obra; por esto, Tinianov también menciona que:

Un examen atento permite observar que esta función es una noción compleja. El elemento entra simultáneamente en relación con la serie de elementos semejantes que pertenecen a otras obras-sistemas; incluso con otras series y, además, con los otros elementos del mismo sistema (Tinianov, *Noción de construcción*, 1978:87).

Ahora bien, en este sistema complejo que se conforma, existen otros elementos que suelen sub-agruparse; a estos elementos los llamaré *subsistemas*, y retomaré la definición que a este respecto propone García:

Los elementos del sistema suelen constituir "unidades" también complejas (*subsistemas*) que interactúan entre sí. Las relaciones entre los *subsistemas* adquieren importancia fundamental no solamente porque, como ya se ha dicho, ellas determinan la *estructura* del sistema (que -conviene insistir- está dada por el conjunto de relaciones, no por los elementos). Dichas interrelaciones cumplen también otra función en la medida en que los subsistemas de un sistema son susceptibles de ser analizados, a su vez, como sistemas en otro nivel de estudio (García, 2006:49).

En consecuencia, la propuesta de análisis para este estudio se construye de la siguiente manera: la delimitación del *sistema* será el discurso literario cubano postsoviético, con sus respectivos *subsistemas*; es decir, las otras unidades discursivas complejas que interactúan entre sí, como son en este caso la disidencia y el cuerpo; siempre en relación con las *series* transversales en las que dicho sistema se concibe, la serie histórico-económica y la serie cultural de la segmentación que se estudiará a lo largo de estas páginas.

1.2 El fin de siglo: Cuba y los años que dieron paso a los 90

Durante la segunda mitad de la década de los setenta, posteriormente al primer Congreso del Partido Comunista, la política económica, social y cultural de la isla adoptó una serie de estrategias entre las que se podían contar la planificación quinquenal y de presupuestos de ingresos y egresos. Indudablemente, las conquistas de la Revolución son muchas, mismas que no tienen precedente ni en América Latina ni en el mundo; durante estos periodos posteriores al año 1975 la economía de la isla vivió su mejor resultado desde 1959. Este crecimiento se vio reflejado, según Rojas, en las importaciones y exportaciones, mismas que tuvieron un crecimiento del 3% respectivamente entre los años 81 y 85 (Rojas, *Historia mínima de la Revolución cubana*, 2015:183).

El principal motor para este crecimiento fue la industria azucarera y las estrechas relaciones con la Unión Soviética; a este respecto, José Luis Rodríguez, economista e investigador cubano, menciona que “entre 1959 y 1989, el intercambio comercial entre ambos países [Cuba y la URSS] representó 63% del comercio exterior cubano. Durante treinta años se generó un desbalance comercial de 16 614 millones de pesos, cubierto por créditos otorgados en condiciones ventajosas”. El propio autor señala en ese mismo estudio que los precios con los que la URSS adquiriría las mercancías principales de exportación de Cuba se encontraban muy por debajo de su valor real en el mercado. Es decir, Cuba abastecía el 30% del consumo total de azúcar, el 40% de los cítricos y el 20% de níquel a la Unión Soviética a precios inferiores. Menciona que:

El costo promedio de la producción azucarera soviética entre 1979 y 1987 fue de 43 centavos la libra, mientras que la URSS pagó a Cuba, en igual período, 41,92 centavos como promedio, según cálculos realizados por la firma *Landell Mills Commodities Studies* y citados en «Información quincenal sobre Cuba», *IPS Economic Press Service*, n. 24, 31 de diciembre de 1990 (Rodríguez J. L., 2011).

Sin embargo, tanto Rodríguez (1990) como Rojas (2015) mencionan que gracias a este crecimiento el Estado socialista de la isla logró un equilibrio que permitió la consolidación de los diversos programas sociales que se pusieron en marcha con el triunfo de la Revolución y principalmente durante la década de los años sesenta. Tan solo es necesario recordar que los principales esfuerzos del gobierno estuvieron destinados a la cobertura universal en materia de salud, educación y vivienda (Rojas, *Historia mínima de la Revolución cubana*, 2015:183) y a la transformación de la estructura social; por ejemplo: las leyes de reforma agraria (1959 y 1961), que confiscaban las grandes extensiones de tierra que pertenecían a la industria estadounidense y, posteriormente, para acabar con el latifundio, limitó el tamaño de la propiedad de la tierra en manos de los campesinos. Ley de reforma

urbana (1960) que decretaba la construcción de viviendas y declaraba nulos todos los contratos de arrendamiento. Ley de la nacionalización de la enseñanza, que democratizó la educación. Ley de reforma de la salud pública, que extendió las instituciones estatales de salud, creó un sistema de salud rural y reorientó la educación médica para enfocarla en las necesidades de la sociedad entera y no únicamente de un sector (CUBA. Ley de reforma urbana de 14 de octubre de 1960 , 1967).

Esta balanza económica favorable no era del todo real, pues dependía de un escenario subsidiario por parte del CAME (Consejo de Ayuda Mutua Económica) y de los Países del Este, así como de la URSS; ante tal dependencia económica, la situación de la isla caribeña se vio seriamente afectada desde el 85, a partir de la *perestroika* y la *glasnost*, así como por la caída del muro de Berlín en el 89 y la desintegración de la URSS en el 91. El gobierno de la isla se encontraba en medio de una crisis tanto externa como interna, pues también existía un grave descontento internacional por la guerra de Angola e, internamente, por los juicios de las Fuerzas Armadas Revolucionarias a Arnaldo Ochoa y los hermanos Patricio y Antonio de la Guardia (Rojas, 2015), (Martín, 2014).

Es necesario hacer énfasis en que, durante los juicios, el diario oficial *Granma* presentaba públicamente a los enjuiciados como “traidores a la patria” y señalaba al público la gran lección que debía aprender por dicha traición; sin embargo, el periodista José Manuel Martín Medem, en su libro *El secreto mejor guardado de Fidel* (2014), menciona que el cargo por narcotráfico no fue el que les costó la vida a estos reconocidos militares, sino su simpatía por la *perestroika* y la reforma interna que proponía, pues en su momento, esta reforma alcanzaría a la isla también.

Esta discusión ha sido abordada también por otros intelectuales, tal es el caso de Gonzalo Celorio en su artículo “Abogado del diablo: El juicio al general Arnaldo Ochoa” (2010) en el que hace un recorrido exhaustivo y minucioso de una obra oficial publicada posteriormente del fusilamiento de los acusados: *Causa 1/89: Fin de la conexión cubana* (1989)². Martín Medem menciona:

Al fusilarlos, cabe la posibilidad de que eliminara los testigos de su intervención. Incluso que temiera el protagonismo del general Ochoa, por su influencia en las Fuerzas Armadas, cuando el Comandante en Jefe ya pronosticaba el desmerengamiento [sic] de la Unión Soviética, que iba a provocar severas tensiones en una Cuba sin recursos [...] La versión oficial publicada señalaba que [...] organizó quince operaciones de narcotráfico, entre enero de 1987 y abril de 1989, para introducir a Estados Unidos, pasando por la isla, seis toneladas de cocaína del Cartel de Medellín, por lo que cobraron tres millones y medio de dólares (Martín Medem, 2014:13-14).

Esta investigación no oficial sobre los fusilamientos arroja como resultado que el Estado cubano tuvo un papel importante en el narcotráfico de Colombia hacia Estados Unidos durante la Guerra fría. En una entrevista realizada al desertor Juan Antonio Rodríguez Menier, por Annie Marie Mergier en 1999 (Mergier, 1999), éste señala que la llamada *conexión cubana* no se trató de un hecho aislado, ideado y perpetrado por Arnaldo Ochoa y Tony de la Guardia, sino que se trataba de un negocio dirigido desde el MININT (Ministerio del Interior) con pleno conocimiento de Fidel Castro. Se trató de un negocio que permitía el paso por Cuba para llevar drogas a Estados Unidos a cambio del 10% del valor de la carga y de proporcionar armas a las diferentes guerrillas iniciadas en América Latina durante los años ochenta (Martín Medem, 2014).

² El análisis que realiza Celorio del libro *Causa 1/89: Fin de la conexión cubana*, permite notar que, pese a los intentos del Estado cubano por vindicar la Revolución a través del fusilamiento de Ochoa y sus “cómplices”, las supuestas pruebas que analizaron los fiscales en el caso Ochoa presentaban numerosas inconsistencias y el autor señala que se trata de un ejemplo más de las prácticas del Estado cubano para enfrentar las críticas, la discrepancia ideológica y la oposición.

Esta intrincada red de narcotráfico y política fue creada no solamente entre Colombia y Cuba, sino que se trató de un entramado que incluyó a Panamá y México, así como la complicidad de agencias gubernamentales de distintos países, incluyendo a Estados Unidos, con la CIA y la DEA; en todos los casos, el objetivo principal fue la conservación del poder hegemónico del Estado, cualquiera que fuese su inclinación ideológica (Martín, 2014).

El narcotráfico sirvió para frenar, por un lado, el ascenso del socialismo en América Latina y, por otro, para proveer de armas a las guerrillas, ocasionando la tensión política y el aumento de la violencia en todo el continente. Este escabroso experimento producto de la Guerra fría se salió de control y las consecuencias políticas y sociales se siguen padeciendo aún en la actualidad (Coatsworth, 2011).

A la par de esta situación y como una manera de contrarrestar la popularidad de la *perestroika* el gobierno castrista echó a andar un programa llamado *Rectificación de errores y tendencias negativas*; en la práctica las transformaciones no fueron rotundas, pero sí dieron paso a la reforma constitucional de 1992 que preparaba a la isla para la ausencia del bloque soviético.

La llegada de la década de los años noventa a Cuba estuvo acompañada por una gran crisis económica que causó estragos en la isla y que se derivó a su vez de una crisis interna en la URSS; finalmente, esta tensión convergió en la disolución de la Unión Soviética. Esto significó para Cuba en aquel momento, una década dura y un futuro incierto en materia económica.

Rectificación de errores y tendencias negativas

El proceso de rectificación de errores (PR) pretendía compensar los errores de los modelos económicos anteriores, pero sin llegar a utilizar los modelos de Europa del Este y

China. Según el economista Mesa-Lago (1991); el PR se puso en marcha debido a varios factores, uno de ellos y quizá el más importante fue el ideológico. Este investigador considera que se trató de una estrategia del líder revolucionario Fidel Castro para frenar el avance del capitalismo; por otro lado, Pérez-Stable (1993) menciona que también se trató de una estrategia para mantener el *status quo* revolucionario. Sin embargo, resultaría imposible determinar hasta qué punto se trató de una estrategia de Castro para mantener el poder centralizado y hasta dónde fue un recurso para detener el capitalismo.

En 1985, apenas un año antes de que se anunciara el PR, Humberto Pérez, economista formado en la URSS y vicepresidente del Consejo de Ministros, declaró que muchas de las metas establecidas en los planes económicos anteriores no se habían logrado, en gran medida, por obstáculos internos que impidieron su implementación. Aunque no se trató de una acusación directa, Pérez expresó que estos obstáculos “conspiraban contra la descentralización deseable y posible de los procesos de toma de decisiones económicas y técnicas en el nivel empresarial” (Mesa-Lago, 1991:500). Apenas un mes después de estas palabras fue destituido como presidente de la Junta Central de Planificación (JUCEPLAN) y para 1987 fue expulsado del Comité Central.

Otro de los factores que dieron lugar al PR fue el combate de la corrupción interna. Según Fidel Castro, en un discurso pronunciado el 15 de junio de 1986 con motivo del 25 aniversario del MININT, los incentivos materiales eran una forma de corromper tanto a los trabajadores como a los directivos; además de que diluían el espíritu revolucionario. En aquel discurso sostenía que: “el socialismo debía ser construido con conciencia e incentivos morales pues, en la búsqueda de la eficiencia económica hemos creado un caldo de cultivo

para numerosos vicios, deformidades y corrupción” (Castro, Discurso pronunciado con motivo del 25 aniversario del MININT, 1986).

Aunado a esto, a principios de los ochenta, las actividades privadas desarrolladas por campesinos, trabajadores de servicios personales y albañiles fueron blanco de un feroz ataque por parte del líder revolucionario pues señalaba que se estaba creando “una clase rica en Cuba del mismo tamaño o mayor que la burguesía que la Revolución expropió” (Castro, Discurso pronunciado con motivo del 25 aniversario del MININT, 1986). Según Castro, estas actividades “estaban empezando a dominar las calles, tenían cada vez menos respeto por [la policía], las autoridades, la Revolución y el Estado”. Casi toda la información que se tiene con respecto al tema de la criminalidad son cifras no concluyentes y, en muchos casos, contradictorias. Según el propio Mesa-Lago: “Todo lo que tenemos son anécdotas relatadas por él [Fidel Castro], además de las infracciones aireadas públicamente, cometidas por líderes dirigentes y otros individuos”. La pregunta que inevitablemente surge es si estas actividades eran en realidad representativas y suponían una amenaza importante o si fueron usadas por los ideólogos en su lucha para desplazar a los reformistas de la economía.

Aunado a lo anterior, Castro sostenía que era necesario “velar por la pureza ideológica de la Revolución”, pues todas las actividades económicas que permitían la creación de esa burguesía podrían “debilitar la voluntad popular por defender el socialismo en caso de una invasión (Castro, Discurso pronunciado con motivo del 25 aniversario del MININT, 1986)”

Políticas del Proceso de Rectificación de errores (PR)

En el año de 1986 arrancó el Proceso de Rectificación de errores. Éste pretendía subsanar los errores cometidos durante los treinta años anteriores de gobierno revolucionario, pues debido a las transformaciones que había sufrido a lo largo de las décadas, Fidel Castro

consideró necesario echar a andar un programa que, según sus propias palabras, “trataba de rescatar a la Revolución de lo que creía era un paso atrás hacia el capitalismo”³.

A este rescate Castro lo definía de la siguiente manera:

No es un giro de 180 grados [desde el SDPE], sino un importante cambio de dirección (...) una modificación histórica (...) mientras corregimos los errores [copiados del modelo soviético] tenemos que ser cuidadosos para no caer en errores de excesivo idealismo.⁴

Se trató entonces, de formular una serie de reformas que permitieran tener un control distinto al que se había tenido hasta la fecha, pero principalmente orientado hacia el ámbito económico e ideológico; aunque las viejas prácticas de intolerancia en los ámbitos culturales fueron disminuyendo, no existieron medidas creadas específicamente para estos campos.

Desde octubre de 1987, Castro pidió al PCC que sus recursos se enfocaran en la creación de un plan económico que pudiera extenderse a todo el país. En febrero de 1988 anunció que era necesario “inventar nuevos modos de mejorar el socialismo”. Sin embargo, en marzo de 1991 aún no se contaba con un esquema detallado o un modelo global para tal cometido; sin embargo, se llevaron a cabo las siguientes políticas durante algunos años:

1) Colectivización de las granjas privadas y la abolición de los mercados campesinos, con lo cual el estado eliminó la venta directa de los campesinos, pero, en consecuencia, el propio Estado debía compensar esa oferta para satisfacer la demanda de los diferentes productos agrícolas; cosa que no sucedió, ya que no existía ninguna estrategia para lograrlo y, además, con la eliminación de los mercados campesinos, la calidad de los productos también se fue a pique. Con esto se generó un déficit que posteriormente se vería reflejado

³ Castro: *Discurso en la ceremonia del 20 Aniversario de la Muerte del Che Guevara*, en GRS, 18 octubre 1987, p. 4-5.

⁴ Castro, *Observaciones Finales en el 53 Encuentro Plenario*, en GRS, 18 octubre 1987, p. 2

en la escasez generalizada de productos agrícolas básicos para la población (Mesa-Lago, 1991:506).

2) Eliminación o restricciones sobre las manufacturas, los servicios y la construcción de viviendas privadas, con estas acciones se pretendía evitar el libre mercado y el lucro en el ámbito de la vivienda; sin embargo, con la prohibición de realizar cualquier trabajo en cuanto a la construcción, remodelación o ampliación de las viviendas, se realizaron estas actividades de manera clandestina y sin las menores precauciones de construcción ni materiales adecuados; además, otra de las restricciones evitó la libre herencia de las viviendas y obligó a que el Estado fuera un socio obligado en la compra y venta de casas. Para tratar de remediar el déficit, el gobierno revitalizó las microbrigadas de construcción.

3) Reducción de los excedentes laborales, endurecimiento de las normas laborales y los salarios y énfasis en los incentivos morales; estas medidas pretendían aumentar la productividad de los trabajadores, pues según el Estado, las nóminas se encontraban infladas muy por encima de la necesidad real de las diversas empresas estatales; por tales motivos las empresas iniciaron una profunda revisión de las nóminas, los trabajadores dejaron de cobrar los incentivos materiales y algunos de ellos fueron reubicados en diferentes sectores. Para defender la idea del incentivo moral, las empresas empezaron a aumentar los requisitos para la obtención de incentivos materiales, esta medida no dio los resultados esperados porque los trabajadores tuvieron un mejor desempeño, cumplieron con las normas para obtener incentivos materiales y, en respuesta, el Estado volvió a recrudescerlas.

De manera posterior a estas acciones se dio lugar a una intensa pugna interna que tuvo difusión en la prensa a través del *Granma* y *Juventud Rebelde*, en la que las posturas se polarizaron y, por un lado, se defendía el incentivo moral y, por el otro, se reclamaba el

incentivo material como uno de los principios legítimos del socialismo con el pago en función del trabajo.

En un principio, la reubicación de trabajadores y las microbrigadas de construcción solucionaron el problema de la colocación de empleados desocupados; posteriormente, el Estado enfrentó una crisis al tener nuevos egresados de las universidades del país, sin opciones para el trabajo; aunado a lo anterior, los cincuenta mil soldados que regresaron en 1988 provenientes de Angola también requerirían un puesto de trabajo que el gobierno no tenía para ellos.

Ante tal situación y a pesar de los esfuerzos del discurso oficial por mantener la calma, se pronosticaba una recesión y un creciente descontento social por las condiciones sociales que se generaban a partir del PR (Mesa-Lago, 1991:515).

Resultados del PR

El Proceso de Rectificación de errores dejó tras de sí demasiadas consecuencias negativas que, dentro del discurso oficial, fueron elogiadas como atinos por parte del gobierno cubano; pues se dijo que sirvieron para compensar otros aspectos de la economía que eran desfavorables en esos momentos de crisis. Sin embargo, al igual que muchos de los proyectos oficiales, no existe un registro confiable que pueda, desde la propia institucionalidad, demostrar que, efectivamente, se trató de una buena decisión del Estado. Por el contrario, las propias evidencias recopiladas por informes económicos y por el propio Banco Nacional de Cuba confirman aquello que no ha sido reconocido por parte de las autoridades: el PR no sirvió para frenar la crisis económica, ni siquiera para preparar a la industria y a la economía de la isla para resistir lo que se avecinaba con el declive de la URSS.

Se pueden notar sectores claves para la industria y la economía cuyas afectaciones fueron absolutamente devastadoras. Por un lado, la economía interna se vio comprometida por el grave problema del ausentismo laboral. El incremento de este fenómeno fue creciendo desde el .4% hasta el 20% en la industria textil y de conservas de pescado.

Esta práctica se acrecentó también por la facilidad para la simulación de enfermedades, lo que generó un aumento en los costos de producción y para el año 1988 existían 370 empresas que no eran rentables debido a que los costos eran más elevados que los beneficios económicos.

Este mismo resultado tuvieron las cooperativas agrícolas de producción. Se estima que cerca de 35 mil miembros de las cooperativas se habían jubilado para el año de 1983 y eso mismo provocó un déficit millonario, pues las pensiones fueron al alta y la producción a la baja. Por otro lado, el salario medio anual también aumentó; lo que, en términos reales, debió ser al revés, es decir, los salarios debieron caer con respecto a las ganancias de las cooperativas. Este fenómeno elevó los subsidios y por eso las ganancias estatales no se vieron reflejadas en inversiones. Asimismo, la vivienda acumuló un déficit del 42% para el año de 1988 (Rojas, 2015), (Mesa-Lago, 1991).

Este clima tan crítico fracturó la estructura política y económica, debilitó el aparato ideológico y el escenario cultural nuevamente se vio comprometido por los enfrentamientos internos y la incertidumbre ante la falta de estrategias para salir de la crisis.

Además, en el rubro de comercio exterior, las metas tampoco se cumplieron por la falta de créditos en moneda convertible y del incremento de la deuda en esta misma moneda.

Esto ocasionó que la reserva internacional de Cuba descendiera en 75% de 1985 a 1989 (Mesa-Lago, 1991), ocasionando un empobrecimiento⁵ estrepitoso del país.

Aunque la economía se vio afectada por múltiples razones, también es cierto que algunas causas externas hicieron más crítico el panorama social y político en la isla; por ejemplo, la sequía de 1986 y 1987 afectó gravemente la cosecha y la molienda de la caña. El descenso de los precios internacionales del azúcar y el combustible a finales de los ochenta, la devaluación del dólar (1986-1988) y la presencia militar en Angola fueron elementos no determinantes en la caída de la economía pero que, en suma, sí contribuyeron a su declive (Rojas, Historia mínima de la Revolución cubana, 2015). Sin duda, la falta de un modelo económico consistente y la resistencia a la descentralización del poder fueron las verdaderas causas de la falta de resultados en la maltrecha implementación del PR.

La gran crisis: el periodo especial en Cuba

Con el panorama anterior, la isla entraba a la década de los 90 con grandes dificultades sociales y un quiebre económico inminente. En 1987, la URSS sufría ya una crisis aguda en su interior, que afectaría de manera directa a la isla. Debido a ello, la economía soviética entró en una reducción drástica de su producción interna, lo que ocasionó a su vez, un efecto negativo en el comercio exterior. Posteriormente, en 1989, la Unión Soviética otorgó el derecho a las diferentes economías a entrar en negociaciones con el mercado internacional. Esta situación representó para la isla una serie de complicaciones mayores que se adhirieron

⁵ Es necesario señalar que Cuba no utiliza los índices de pobreza de la ONU que señalan que la pobreza se trata de: “la condición caracterizada por una privación severa de necesidades humanas básicas, incluyendo alimentos, agua potable, instalaciones sanitarias, salud, vivienda, educación e información. La pobreza depende no sólo de ingresos monetarios sino también del acceso a servicios” (ONU, 1995: 57), puesto que el Estado proporciona constitucionalmente el acceso a la salud, la vivienda y la educación; sin embargo, este acceso es relativo porque la escasez de insumos en el sector salud, así como el déficit en tema de vivienda dejan sin salud y vivienda a la población sin que se pueda considerar como “pobre”. El análisis de los índices de pobreza en Cuba requiere un minucioso y complejo estudio individual.

a las propias del bloqueo económico de Estados Unidos. Otra decisión del gobierno de Gorbachov que complicó aún más el escenario económico de la isla fue que, al año siguiente, se decretó que todas las economías del CAME realizarían sus transacciones comerciales con base en los precios del mercado mundial y en moneda convertible. Dicha situación fue definitiva para que Cuba entrara en lo que se conocería posteriormente como *periodo especial en tiempos de paz*; es decir, un estado de emergencia ocasionado por la crisis económica cuyas secuelas serían muy profundas, tanto como si la isla estuviera atravesando una guerra.

La disolución total de la URSS en 1991 trajo consigo una serie de crisis económicas no solamente en los Países del Este, sino también en las nuevas repúblicas independientes⁶ que resultaron de la separación de la URSS; además, en el continente americano, la isla caribeña que había esquivado casi totalmente los estragos del bloqueo económico estadounidense se encontraba ante un déficit inaudito de mercancías, alimentos y combustibles.

Antes de la caída de la Unión Soviética, el 98% del combustible utilizado en Cuba era producto del intercambio económico establecido con la URSS; luego de la caída del bloque soviético, Rusia quedó encargada de los compromisos del gobierno anterior; sin embargo, la inserción relativamente rápida de la Federación Rusa al capitalismo no favorecía el cumplimiento de los acuerdos económicos anteriores y la isla se veía cada vez más afectada por la escasez (Rodríguez J. L., 2011).

La crisis económica se vio reflejada en prácticamente todas las actividades económicas del país. La producción de productos agrícolas e industriales disminuyó

⁶ Tras la caída de la Unión Soviética, las repúblicas que la conformaban se volvieron estados independientes. Posteriormente, diez de estos estados formaron el CEI (Comunidad de Estados Independientes).

dramáticamente. Por ejemplo, entre los años 1989 y 1993, la producción de papel cayó un 89%, el cemento 72%, el acero 69%, la leche 57%, la pesca 51%, la siembra de caña en 43% y la producción de azúcar 44%.

Estas cifras representaron un duro golpe en la canasta básica de alimentos, así como también en el sector de la construcción de viviendas y, por supuesto, en el sector cultural. La disminución de la producción repercutió tanto en la producción de diarios oficiales como en los libros de todo tipo.

Los primeros diez años del periodo especial fueron los más duros y los que representaron la mayor pérdida en el nivel de vida de los habitantes de la isla. Según una estimación esta primera parte de la aguda crisis significaría para Cuba quince años de pérdidas en cuanto a crecimiento económico; aunque a partir de 1994 la tendencia del PIB fue en crecimiento, aunque este aumento no colocaría a Cuba en los niveles de precios previos a la caída de la URSS (Pérez-López, 2003); es decir, esa relativa recuperación estuvo por debajo de los niveles previos a la primera mitad de la década de los ochenta.

Para aminorar los estragos de la crisis, en 1994, la Asamblea Nacional del Poder Popular tomó una serie de medidas con el objetivo de recortar gastos de forma generalizada; aumentó los precios en productos como los cigarrillos, bebidas alcohólicas, electricidad y transporte; además se empezó a cobrar el acceso a eventos deportivos y culturales que antes habían sido gratuitos. Asimismo, el sector salud también se vio afectado al iniciar los cobros a ciertos medicamentos y al reducir los insumos básicos en los hospitales.

El sector que logró dinamizar la economía isleña fue el turístico. La llegada de extranjeros que buscaban experiencias vacacionales se incrementó más del doble entre 1990

y 1995. Este crecimiento fue sostenido hasta 1998. Durante esta década la infraestructura hotelera se incrementó hasta duplicarse. Para consolidar el sector turístico, Cuba abrió su economía a los llamados *joint ventures*⁷ y ha sostenido esa política de inversión hasta la fecha actual; para el 2018 ya contaba con una proyección turística hasta el año 2030 (La Jornada, 2018).

Iniciativas para reformar la economía

Algunos especialistas como Pérez-López y Mesa-Lago consideran que el gobierno cubano actuó con lentitud al momento de proponer iniciativas que amortiguaran la crisis económica. Quizá la falta de previsión se debió a que existía cierta incredulidad por parte de los líderes revolucionarios con respecto al carácter de irreversible de la caída de la Unión Soviética. Fue hasta el verano de 1993 cuando se empezaron a tomar medidas para tratar de estabilizar la economía e introducir cambios estructurales que aminoraran la crisis, algunas acciones fueron:

- 1) Legalización de la posesión y uso de moneda extranjera con el fin de estimular los envíos de remesas provenientes del extranjero y frenar el mercado negro de divisas que había aumentado dramáticamente en los 80. Durante esa década se abrieron las CADECAS (Casas de Cambio) que permitían la adquisición de divisas a todos los ciudadanos.
- 2) Empleos por cuenta propia. El Estado liberó una lista de ocupaciones abiertas al autoempleo. Esta lista se incrementó paulatinamente desde su creación (1993) hasta el año 1995 cuando llegó a 140 actividades. Los cuentapropistas, como se conocen

⁷ Los *joint ventures* son empresas que se desarrollan combinando capital extranjero y capital estatal. Esta tendencia continuó fortaleciéndose hasta la época actual. Se tiene registro que, en el 2017, Cuba tenía 110 proyectos abiertos a la inversión extranjera. Ese mismo año, la isla contaba ya con 67,000 plazas hoteleras en todo el país (Martínez García, 2018).

popularmente, podrían realizar actividades económicas con una licencia que los autorizaría a ofrecer sus servicios y, al mismo tiempo, estarían obligados a pagar cierta cuota al Estado.

- 3) Cooperativas agrícolas. Se trató de una forma de motivación hacia los campesinos para elevar la producción y ahorrar recursos. Las granjas estatales pasaron a manos de los agricultores para trabajarlas por tiempo indefinido y podrían tener su propia cuenta bancaria y decidir su administración interna.
- 4) Mercados agrícolas. El Estado permitió la creación de mercados donde los productores podrían ofrecer sus viandas a precios de oferta y demanda.

También se reformó la Banca y se innovaron las leyes para permitir con mayor facilidad las inversiones extranjeras. Aunque estas reformas tuvieron efectos positivos en la macroeconomía, no fueron eficaces para restituir la calidad de vida de la población general. Es decir, ayudaron más a mantener al Estado en el poder y generaron desempleo e insatisfacción entre la población.

La década de los años 90 terminó con un panorama incierto para la economía cubana, pero al mismo tiempo, con la esperanza de una transformación que devolviera la estabilidad económica al país. A pesar de los intentos por adaptar la economía a los vertiginosos cambios producidos con la disolución de la URSS, una serie de factores externos recrudecieron la crisis.

La entrada del huracán Michelle en 2001 afectó al 45% del territorio y al 53% de la población. Los sectores más dañados fueron aquellos que resultan medulares para la economía del país: el agrícola, el de transporte, el de comunicación y el industrial; esto último repercutió en la situación de la vivienda que se encontraba ya deteriorada y con un déficit sin

resolver desde finales de los años 80. Además de esto es necesario sumar a la crisis de Cuba, la desaceleración económica mundial que culminó con la crisis global del 2008 y cuya magnitud superó a la Gran Depresión (Pérez-López, 2003).

Posteriormente, los ataques terroristas del 11 de septiembre del 2001 dejaron tras de sí cambios agudos en el control de flujos financieros internacionales para combatir el terrorismo. Esto afectó directamente a los *joint ventures* que tenían sus capitales en paraísos fiscales y ocasionó un freno en la inversión extranjera en Cuba.

Sin duda, el periodo especial se trató de una crisis que se prolongó más allá de la década de los noventa (aunque la parte más cruda fue durante esos años), cuyas pérdidas se siguen viviendo a la fecha. Aun con esto, la economía tuvo algunos años con saldos positivos, aunque no deben interpretarse como el fin de la crisis; razón por la que Pérez-López (2003) sostiene que el periodo especial ha durado casi treinta años. Y muy probablemente se extenderá algunas décadas más, porque a pesar del Convenio de Cooperación firmado por Hugo Chávez y Fidel Castro en el año 2000, la frágil economía de la isla nunca recuperó la estabilidad de los años previos a la disolución de la URSS; por el contrario, hoy en día y tras la crisis venezolana, se prevé un retorno de los años más oscuros del periodo especial a la isla (Agencia EFE, 2019), (González Reinoso, 2019).

Panorama de la cultura cubana en los años 80 y 90

Desde el triunfo de la Revolución, el proyecto cultural no se encontraba realmente vinculado con los intelectuales; es decir, las políticas culturales no estaban construidas por los intelectuales, sino que se trataron de lineamientos de un esquema político del Estado para normar el quehacer intelectual y cultural. Sin embargo, esta relación entre la política y la cultura en muchas ocasiones significó una posibilidad real para el desarrollo cultural de la

isla. Incluso, la propuesta cultural revolucionaria se erigió también como una propuesta continental sin precedentes. Aun con esto, es necesario reflexionar acerca de las jerarquías existentes entre la relación política y cultural. Pues al tratarse de un proyecto “articulado no desde la intelectualidad sino hacia ella”, la cultura se vio subsumida al Estado (De la Nuez, 1998).

Es importante tomar en cuenta que el panorama cultural de la isla durante los años 80 y 90 sucedió a la par que los cambios en las políticas económicas del PR. Es decir, muchos de los resultados negativos producidos por el PR repercutieron también en los distintos ámbitos de la cultura. Esta crisis profundizó la grieta temática que ya existía entre los tópicos abordados por distintas artes en los primeros años revolucionarios y los tópicos emergentes durante la segunda mitad de los años ochenta; asimismo, las dinámicas de interacción entre el arte y *lo social*, el arte y *lo político* y el arte y la institucionalidad, también se vieron afectadas por este periodo de crisis que culminó con la caída del gran referente mundial del socialismo. La caída de la URSS, su transformación y rápida transición al capitalismo, el fin de la guerra fría y el hecho de que Cuba se quedaba a la deriva se interpretó en esa época como el triunfo del capitalismo.

Ante la incertidumbre y la desmoralización perdieron fuerza los discursos pronunciados durante el 87 y 88 que llamaban a la conservación de la naturaleza ideológica de la Revolución para defenderla del avance del capitalismo. En los espacios culturales esta situación fue aún más notoria; al enunciar las dificultades de la época a través de las diversas manifestaciones artísticas y principalmente de la literatura, se ponían al descubierto grandes fracasos revolucionarios y la necesidad de una transformación estructural. Las esperanzas en el discurso socialista se encontraban desgastadas.

Este panorama dejó a la cultura en un sitio coyuntural pues, como menciona Iván de la Nuez (1998), la carencia de un proyecto cultural realizado por los propios agentes culturales, en este caso los artistas e intelectuales cubanos, permitió una subordinación de la cultura a la política de Estado, prácticamente desde 1959. Paradójicamente, la crisis abrió la posibilidad de que la cultura asumiera un papel protagónico frente a la política de Estado.

Durante el periodo de crisis reapareció como tema de reflexión la función de los intelectuales; además, esta reflexión llegó acompañada también de un giro en sus valores, una redefinición en su propio concepto y función dentro de la Revolución, pero en el contexto de los años de periodo especial.

Ya durante los años 60 y 70 la construcción ideológica del intelectual lo situaba en un lugar de agente político-revolucionario; los principales pensadores de la época lo definieron como un “prototipo de locomotora” en la transformación de las sociedades latinoamericanas, siempre percibido dentro de un modelo dicotómico de orden político y económico mundial. Este papel idealizado del intelectual no podía ser el mismo durante los años 80 y 90, pues la oficialización del arte y la cultura también terminó por constreñir la esencia misma del hecho artístico para volverlo un artefacto ideologizante al servicio del Estado. Justamente esta tensión fue la que ocasionó una ruptura con la intelectualidad latinoamericana durante los años 70 a raíz del Caso Padilla que resultó en un trayecto interrumpido de tensiones entre la cultura y el Estado cubano.

La década de los 80 en Cuba inició con uno de los acontecimientos históricos más conocidos: el éxodo del Mariel, en medio de una enorme contradicción que ocasionó la polarización interna y externa sobre la crítica situación social en la isla. Las opiniones encontradas con respecto a los marielitos debido a las declaraciones de Fidel Castro

paralelamente con la labor de quienes, desde fuera, compartieron su testimonio de lo vivido dentro del régimen castrista sirvieron en alguna medida para crear un contexto de transformaciones necesarias dentro del país. Es decir, se generó un clima social adecuado para repensar las artes en el escenario político⁸.

El nuevo cine latinoamericano

Por otro lado, el cine cubano también gozó de una etapa de creación y difusión como no había tenido antes. En el año de 1982, la dirección del ICAIC fue asumida por Julio García Espinoza; con él, la organización de proyectos y la producción de largometrajes mejoró notoriamente. Nacieron los grupos de creación que lograron hacer más horizontales las relaciones de trabajo entre todos los realizadores de cine. Los grupos estuvieron encabezados por Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Manuel Pérez Paredes. Esta forma de trabajo estuvo impulsada por el propio Gutiérrez Alea quien desde mucho tiempo atrás había mencionado en la revista *Cine Cubano* que:

Aquí, pensamos [*refiriéndose a discusiones internas del ICAIC*], no es tiempo todavía de establecer grupos de creación autónomos porque no hay suficientes cuadros ni suficiente madurez en general. Pero pensamos también que algún día ese será el ideal de la producción pues sólo así se llegará a un alto grado de diversidad de puntos de vista y de modos de expresión que enriquecerán notablemente nuestro cine (Gutiérrez Alea, 1966).

Durante esta década, nuevos directores de cine emergieron y, con ellos, otras temáticas que habían estado fuera de los cánones de creación. En palabras de Manuel Pérez Paredes “los directores filmaron sus primeros largos [sic] de ficción en aquellos años (1982-

⁸ Un ejemplo muy notorio al respecto fue Reinaldo Arenas quien, recién llegado a los EEUU con el éxodo del Mariel, recibió múltiples invitaciones a diversas universidades del país para ofrecer conferencias donde expresaba su postura política ante el régimen cubano. Parte de estas conferencias se encuentran reunidas en su libro *Necesidad de libertad* de la editorial *Point de lunettes*, Sevilla, 2012.

1990) lo hicieron en otra Cuba, lo cual incide en el ICAIC; es otra atmósfera. No era la década de los 60. Claro está que cada realizador procesó y expresó ese cambio a su manera”⁹.

La producción cinematográfica fue en aumento y se tornó muy diversa, lo cual propició una serie de filmes que se ocuparon de los conflictos humanos o sociales del mundo contemporáneo. Esta tendencia a mirar las circunstancias cotidianas se extendió a la literatura y las artes (Arango, 2013).

Al cine llegaron comedias urbanas salpicadas de costumbrismo y situadas en la época inmediata; algunos de ellos fueron *Se permuta* (1983), *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), *Vals de La Habana Vieja* (1987), *Plaff o demasiado miedo a la vida* (1988), *Sueño tropical* (1991) y *Adorables mentiras* (1991). El tema de los conflictos humanos derivados del modelo social se manifestó en *Polvo Rojo* (1981), *Techo de vidrio* (1982), *El corazón sobre la tierra* (1985), *Tiempo de amar* (1983), *Hasta cierto punto* (1983), *Habaneras* (1984), *Como la vida misma*, *Venir al mundo*, *Una novia para David*, *En tres y dos* (todas de 1985), *Bajo presión* y *Papeles secundarios* (ambas 1989).

Tanto el documental como el cine de dibujos animados también florecieron en aquella década. El cine documental plasmaba una crítica mucho más cercana a los problemas sociales cotidianos del cubano de a pie: *Estética* (1984), *Vecinos* (1985) y *Chapucerías* (1987), *El desayuno más caro del mundo* (1988); el largometraje más conocido de aquellos años en cuanto a dibujos animados fue *Vampiros en La Habana* (1985). Incluso el éxodo del Mariel también tuvo su sitio dentro de las temáticas del cine con la película *Lejanía* (1985).

⁹ Entrevista realizada por Ambrosio Fonet para Videoteca Contracorriente. Citado en “Entre *Cecilia* y *Alicia*”, Arturo Arango, en *La Gaceta de Cuba*, 2013. Actualmente el canal de la Videoteca Contracorriente no cuenta con el archivo digital de dicha entrevista.

Sin embargo, esta década vio su final con la llegada del periodo especial. Las producciones del ICAIC no podían ser costeadas así que las coproducciones tuvieron, de nuevo, un papel importante para la realización del cine cubano; aunque no todas ellas fueron afortunadas pues, en varias ocasiones, la calidad de éstas se vio comprometida por la cantidad de inversión extranjera que recibían. Para estas producciones, la temática urgente estaba centrada en los problemas comunes derivados de la crisis (Álvarez Pitaluga, 2016).

Para algunos críticos, el cine que inauguró simbólicamente la década de los 90 fue *Fresa y Chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea basada en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz. Esta película fue aclamada por la crítica y por el público debido a que provocó repensar los espacios y posibilidades de los homosexuales en un país intolerante. Es quizá, una invitación fundada no en un modelo de Estado hegemónico, sino entre individuos y sus contradicciones dentro de un proyecto de nación imperfecto e insatisfecho que podría ser mejorado (Arango, 2013) (Álvarez Pitaluga, 2016).

La década de los 80 fue una ventana abierta para la crítica. El arte y la cultura fueron los escenarios ideales para la manifestación de temas que abordaron la interacción social con la política de Estado en formas distintas. Sin embargo, es necesario aclarar que la crítica realizada podía hacerse en dos sentidos; por un lado, se trataba de una crítica que señalaba lo perfectible del socialismo cubano y de las libertades sociales que podrían permitir seres humanos más plenos y emancipados. Por otro lado, se trataba de una crítica a aquello “malo y corrupto” dentro de la Revolución que no era propiamente la Revolución misma (Arango, 2013). La apertura hacia la crítica permitió experimentar nuevos discursos en el cine; aun así, estas producciones también fueron señaladas y las acusaron de promover una ideología “liberal y con tendencias más liberales que revolucionarias” (Guevara, 2003).

La plástica cubana de los 80

El ámbito artístico de este periodo estuvo fuertemente protagonizado por las artes plásticas. Los espacios de expresión fueron diversos y salieron de lo convencional para ocupar el espacio público. La calle, el barrio, la casa fueron espacios alternativos que simbolizaron la resistencia ante los mecanismos de legitimación y circulación tradicionales en el arte (Arango, 2013).

Ante tales situaciones, los aparatos estatales encargados de regular el arte en pro del reforzamiento ideológico de la Revolución asumieron a toda manifestación artística fuera de los estándares oficiales como objeto de crítica y hasta persecución. Incluso, en varias ocasiones, cerraron exposiciones, se dejaron proyectos inconclusos, existieron distinciones injustificadas y criminalizaciones injustas a obras y artistas (Suazo, 2013). Los temas con que se erigía el arte de los años 80 conjugaban elementos de la religiosidad popular, la alta cultura y la eco-ritualidad étnica. El artista era autoconsciente de su lugar y del alcance de su actividad; esto mismo lograba en él cierta autonomía con respecto de las directrices oficiales.

A este respecto, Félix Suazo (2013) menciona que existían tres modalidades de acción artística. A) el artista cosmopolita está centrado en su propia obra. B) el artista mediador con alianzas temporales con las instituciones y C) el artista hacedor que experimentaba el arte como fenómeno vertical y colectivo destinado a potenciar la inserción del arte en el espacio social. Nuevamente en esta época regresó el debate sobre la función del arte y el tipo de compromiso social que requería. Las diferentes modalidades de acción entre los artistas tuvieron entre ellas puntos de encuentro, sin embargo, la idea medular en la que coincidían totalmente era que el arte debía jugar un papel distinto al establecido por el Estado. Lázaro Saavedra utilizó las palabras de Marx, parafraseándolas, para una de sus instalaciones donde

expresaba: “Plásticos de todas las sectas, uníos”. Cabe mencionar que los diversos proyectos artísticos no tenían posturas frontales en contra de la Revolución, pero sí mostraban sus tremendas contradicciones internas y esto hacía ver al arte como un catalizador para la transformación social, es decir, para repensar o, en una visión más progresista, reformular a la Revolución.

Prohibido hablar de “la cosa”

Durante este periodo era común que la gente se encontrara en las filas para esperar la comida, en las guaguas, en cualquier momento en que se juntaran un par o un grupo de cubanos resultaba inevitable que se trabara conversación con respecto al tema de la crisis o “la cosa” como se decía coloquialmente (Vicent, 2017).

El trabajo cotidiano se vio reconfigurado con la apertura del formato de autoempleo. Los llamados cuentapropistas inundaron las principales calles de La Habana. Las actividades económicas permitidas se tornaron en la esperanza de una salvación individual en medio del desabastecimiento absoluto. Además de los cuentapropistas bien regulados por el Estado, se encontraron aquellos que se autoemplearon en actividades ilícitas, como el comercio en bolsa negra y los apuntadores de números de la charada¹⁰, esta última actividad había sido prohibida desde el triunfo de la Revolución. Estas temáticas se encuentran muy bien retratadas en *Trilogía sucia de La Habana*, *Te di la vida entera*, *Todos se van*, y *Cien botellas*

¹⁰ La charada o Rifa chifá es un juego de azar que fue ampliamente documentado por Lydia Cabrera quien señaló que se trataba de un cáncer para la economía del pueblo cubano. Este juego consta de 36 figuras repartidas en 6 series. Estas figuras se tratan de animales, personas, alegorías diversas con un número asignado a cada una. La gente apuesta por diferentes combinaciones de este tablero y los resultados se guían con las cifras de la lotería venezolana o la de Miami. Durante los años noventa, uno de los apuntadores más famosos fue el propio Ibrahim Ferrer miembro de la emblemática agrupación musical Buenavista Social Club (Vicent, 2017). Aunque la charada china fue prohibida y penada en la isla desde el año 1959 es una práctica cotidiana que durante los años de crisis resurgió con mucha fuerza pues se trató de una esperanza, al alcance de todos, para tener dinero y solventar los gastos comunes. Actualmente se sabe que existen en La Habana aproximadamente 5 grandes organizaciones de charada y otras 12 más pequeñas. Se cree que en conjunto sus operaciones ascienden a los doscientos mil dólares diarios (La isla local, 2017).

en una pared. A lo largo de cada una de estas obras se encuentran menciones claras y directas a la escasez de alimentos, trabajo y elementos cotidianos que minaron la calidad de vida de la población en general. Por otro lado, en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* e *Informe contra mí mismo*, se cuelan algunas insinuaciones sobre la crisis económica, aunque no son temas principales dentro de sus narrativas.

Por otro lado, los elementos de la religiosidad afrocubana se hacen presentes dentro de las narrativas de la época de formas mucho más naturales y comunes; la regla de Ochá-Ifá emergió de lo más profundo de la sociedad, en medio de la crisis, porque, a pesar de la prohibición del Estado, nunca se fue del todo; sino que, por el contrario, permaneció latente. A este fenómeno, Basail y Castañeda lo llamaron “implosión religiosa”. Durante los años 90, el entramado social y cultural de la isla se transformó de manera acelerada, lo que generó mayor diversidad social y una brecha entre ciertos sectores de la población; lo religioso se vio también influido por los acontecimientos políticos, sociales, económicos que agitaron la vida de aquellos años en la isla; las diversas manifestaciones, incluso estéticas dentro de la religiosidad popular cubana, fueron en aumento (Basail, 1999).

Tanto la herencia socialista de corte soviético, como la Guerra Fría y el proceso de inserción de la isla en un mundo globalizado permiten que esta generación explorara nuevas representaciones estéticas cargadas de historia a través de la recreación de la vida cotidiana (Rojas, *Poéticas del presente: Narrar a Cuba, 1959-2015*, 2015). Este tipo de exploraciones logró visibilizar subjetividades que, anteriormente, estuvieron fuera de todo escenario cultural y político por no encajar en el modelo permitido por la Revolución; la presencia de cuerpos, representaciones y subjetividades fuera de parámetro logran romper con la poética del *hombre nuevo* (Dorta, 2015). Quizá con esta ruptura del canon, además de pensar en

poéticas, también se empieza a hablar de *políticas literarias*. Rojas realiza un reconocimiento exhaustivo de estas *políticas* y nombra a una de ellas como *la política del cuerpo* (Rojas, 2006).

Es necesario tomar en cuenta que los diversos elementos que componen la cultura abarcan tanto valores, modelos, símbolos, formas de expresión de los afectos, así como conductas individuales y grupales. Esto mismo tiene un anclaje en la sociedad a través de distintas formas de aprendizaje; por tal motivo, la cultura se puede interpretar como una especie de molde que proporciona formas de ser o entender y entenderse en el mundo (Sánchez de Horcajo, 1997). Estas representaciones culturales se constituyen a partir de las prácticas culturales y construyen la identidad de una comunidad. A este respecto, el historiador Roger Chartier (2002) menciona que las representaciones culturales son formas de ejercer el poder. Esto nos permite identificar cuál es la dinámica de relación o relaciones entre las fronteras del mundo social. Ahora bien, las representaciones culturales no son estáticas en el tiempo ni permanecen al margen de la historia. Las representaciones son la síntesis de un proceso constante y continuo que debe ser contextualizado. En este caso, la situación histórico-económica es la que repercute directamente en los modelos y las prácticas sociales hasta reconfigurarlas o convertirlas en otras muy distintas hasta antes de la crisis y llevarlas a los escenarios propios de las artes y de la literatura. Una de estas referencias comunes que Pedro Juan Gutiérrez retoma de una manera sórdida y cotidiana en *Trilogía sucia de La Habana* es la práctica del jineterismo¹¹, misma que se convirtió en una conocida

¹¹ Según Nadine Fernández, "el jineterismo es usado para describir un amplio rango de actividades relacionadas con el acoso al turista (incluyendo la venta en el mercado negro de cigarros, ron, joyas de coral, etc.), provisión de servicios de taxi o acceder a los "auténticos" rituales de santería, o simplemente sirviendo como guías informales a cambio de comida gratis o algunos regalos del turista. Aparte de estos negocios a nivel de calle, el término es también aplicado, frecuentemente, fuera del área del turismo para referirse a cualquier actividad generadora de dólares o conectada con extranjeros [incluida el intercambio sexual]" (Traducción Ana Alcázar

forma de sobrevivir, e incluso útil para salir de la isla, que fue socorrida por hombres y mujeres. Abraham Jiménez hace un retrato muy preciso al respecto:

La carestía imperante tras el periodo especial hizo que los cubanos vieran en los turistas a verdaderas minas de oro. Los visitantes extranjeros empezaron a ser, ante todo, una fuente de ingresos, una mercancía a la que se le podía sacar jugo. El Gobierno cubano intentó, por todos los medios, evitar la proliferación de esas conductas asociadas al turismo foráneo. Así, durante años, el Gobierno de Cuba impidió por ley a sus ciudadanos acceder a los hoteles y a los centros turísticos. Fue un blindaje autoritario digno de preescolar: como los cubanos no saben comportarse ante las visitas, entonces no podrán relacionarse con ellas (Jiménez Enoa, 2017).

Por otro lado, Wendy Guerra considera que el cuerpo, durante los años 60 y 70 se trataba de un arma para defender al socialismo, de una herramienta de trabajo para la construcción de una nueva nación, de un hombre nuevo. Para la década de los 90 el mismo cuerpo se transformó en una herramienta de supervivencia contra los estragos de la crisis postsoviética (Guerra, *Glamour y Revolución*, 2017).

Campos.), en: "Back to future? Women, race and tourism in Cuba", en Kamala Kempadoo (ed.), *Sun, sex and gold. Tourism and sexual work in the Caribbean*. Oxford, England, Rowman and Littlefield Publishers: 81-93.

Capítulo 2: Narrativa y disidencia

*La literatura ilumina un ámbito
no contado de la historia.*
Raúl Vallejo¹².

Los siguientes años duros

Ante el desolador panorama económico cubano y con las enormes repercusiones en lo social y lo cultural, la literatura de la isla se vio nutrida de elementos cotidianos para narrar la crisis. Los nuevos personajes literarios que se encargaron de recrear el periodo especial en la narrativa cubana fueron sujetos marginales que de ninguna manera encajaban dentro del modelo revolucionario del *hombre nuevo* que durante los años 60 y 70 fue el referente literario de muchos escritores¹³. Esta situación no fue propia de la isla caribeña; por el contrario, en Latinoamérica los caminos de la literatura se fueron transformando al punto de difuminar los límites entre un género y otro. La novela se alimentó con los hechos sociales, la autobiografía y la crónica, a través de los personajes recreados en las páginas de la narrativa cubana de los años 90. Aunado a esto, los grandes tópicos que atravesaban a la sociedad de esa época se fueron tornando mucho más complejos. Por estas razones, resulta totalmente

¹² En entrevista con Alejandro Prieto en EFE, 9 de octubre del 2018 consultada en <https://www.efe.com/efe/cono-sur/cronicas/la-literatura-ilumina-un-ambito-no-contado-de-historia-dice-raul-vallejo/50000803-3774973>.

¹³ Una revisión hecha por Claudia Gilman de las obras literarias ganadoras del premio otorgado por *Casa de las Américas entre 1960 y 1962* muestran que la tendencia a la “sanidad ideológica” por parte de algunos escritores se reflejó en la utilización de “héroes positivos” dejando de lado las preocupaciones artísticas (Gilman, *Mercado y consagración*, 2001, pp.403-405).

atinado buscar entre las líneas del discurso literario de los años del periodo especial los actores sociales que se encuentran reunidos entre las distintas obras literarias del momento.

Desde los Estudios Latinoamericanos la literatura tiene oportunidad de reconquistar el terreno que compartió con las Ciencias Sociales hasta buena parte del siglo XVIII, momento en el que los científicos sociales institucionalizaron este conocimiento y lo alejaron del campo literario. A este respecto, Waldman menciona que:

[...] necesitamos acercarnos a otros registros de la realidad, a “otras” formas de “decir” lo social, entre las cuales Howard Becker incluye el arte visual, la dramaturgia, el cine, la fotografía. Entre estas, el imaginario simbólico de la literatura es una forma privilegiada en tanto da forma al sentir y la subjetividad de una época o, como mencionaba Octavio Paz, constituye “una respuesta a las preguntas sobre sí misma que se hace la sociedad”, coincidiendo con la ensayista argentina Beatriz Sarlo para quien: “una sociedad habla, entre otros discursos, con el de la literatura” (Waldman, 2019).

Debido a que la segunda mitad del siglo XX trajo consigo un vertiginoso aire de desarrollo tecnológico y científico, que fue cada vez más notorio, la pelea por el poderío global tuvo escaladas enormes que cambiaron profundamente las estructuras políticas, económicas y sociales en todo el planeta. De esta manera, la *cartografía de lo social* (Waldman, 2019) se delimitó por las nuevas circunstancias: la crisis económica, la dinámica social, las prácticas sociales derivadas de la crisis, la vulnerabilidad en lo público y en lo privado, la incertidumbre y la emergencia de los sujetos sociales producto de estos nuevos panoramas cotidianos.

Los años 60 y la *invención* de la Revolución

Para analizar el segmento de la literatura cubana de los años 90 y principios de los 2000 es necesario remontarnos al triunfo de la Revolución y a la tensa relación que entabló con el aparato cultural y con los intelectuales de la época. Después del triunfo de la

Revolución se fraguó en Cuba lo que, posteriormente, sería para América Latina la plataforma cultural más importante de aquellos años. El proyecto cultural que nació con la Revolución pretendía impulsar todas las artes. En el caso de la literatura, la Casa de las Américas cambió el paradigma cultural latinoamericano. Escritores latinoamericanos como Carlos Fuentes y Julio Cortázar, quienes más tarde protagonizarían al *boom*, fueron publicados por *Casa*. Además, Juan José Arreola, Miguel Ángel Asturias, Antón Arrufat y otros más nutrieron las páginas de la revista *Casa*, y también fueron parte de la extensa colección editorial del mismo nombre. A este proyecto cultural se fueron sumando cada vez más escritores y también se fueron tejiendo redes de difusión con otras revistas de la época como: *Siempre!* (México), *Primera plana* (Buenos Aires), *Marcha* (Montevideo) cuya tendencia era la de formar un aparato cultural y literario *nuestroamericano*¹⁴ que, al mismo tiempo, reuniera al Caribe insular en su conjunto (Rincón Soto & Vega García, 2009).

Antes de que la revolución se anunciara abiertamente como socialista y de que la isla se aliara con el bloque soviético, Cuba se inventaba a sí misma frente a una serie de cambios en el orden social y de nuevas demandas para sostener el proyecto político. En un estudio anterior a este que titulé *Literatura de la disidencia en Cuba a finales del siglo XX*, realicé un recuento detallado de las vicisitudes culturales de la isla en los inicios de la Revolución.

Los primeros años del triunfo revolucionario fueron años de invención¹⁵ en prácticamente todos los ámbitos del nuevo proyecto de nación, porque, a diferencia de las

¹⁴ Utilizo el concepto *nuestroamericano* para señalar el hecho que el aparato cultural y literario que se pretendía forma a través de las revistas literarias de la época tenía un trasfondo político e ideológico de izquierda y antiimperialista.

¹⁵ Utilizar el concepto *invención* me permite señalar que, si bien la Revolución tenía una tendencia a la soviétización, también es cierto que numerosas prácticas se fueron trazando conforme a las necesidades del propio pueblo cubano; es decir, se ajustaron o modificaron de manera significativa por los actores políticos de la época.

revoluciones china y rusa, la cubana tuvo una breve etapa liberal-democrática que dividió su consolidación en dos tiempos. Rojas (2011) los define como: el primer tiempo o tiempo de oposición abierta a Batista (ya sea con violencia o sin ella) y el tiempo de edificación de las instituciones plenamente socialistas. En esta segunda etapa, los retos fueron hacer que la revolución prevaleciera ante las circunstancias, y establecer los parámetros para la creación de una infraestructura que permitiera apuntalar las bases revolucionarias y normar a la nueva sociedad cubana.

Ante este desafío, la isla se encontraba sola pues, aunque contaba con el apoyo de prácticamente toda América Latina y de la Unión Soviética, Cuba debía definir el rumbo a seguir desde su propia latitud. Así que la isla se inventaba a sí misma e incorporaba criterios soviéticos al mismo tiempo.

Dentro de estas invenciones se encontraron también los nuevos paradigmas estéticos en la literatura y las artes. Estas discusiones se vieron plasmadas en diversos órganos culturales como *Lunes de Revolución*, *Verde Olivo*, *La Gaceta de Cuba* y *Revolución*, publicaciones que participaban en la formación de las políticas culturales. Una de las primeras tensiones que suscitaron al respecto de la construcción de políticas culturales en la isla y bajo el nuevo régimen, fue aquella que envolvió al corto cinematográfico *PM* (1962), realizado por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal.

Este corto fue transmitido en TV sin contratiempos, sin embargo, cuando se intentó llevar a las salas de cine, no solamente se prohibió la exhibición, sino que se confiscó el material (Mirabal & Velasco, 2010). El decomiso se llevó a cabo por el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) que entonces era dirigido por Alfredo Guevara y bajo el argumento de que “el corto mostraba una Habana no revolucionaria y que

su contenido estaba más de acuerdo con la visión contrarrevolucionaria e imperialista de Cuba que con la Cuba socialista, se evitó por todos los medios que llegara a la pantalla” (Jiménez Leal & Zayas, 2014). Es importante señalar que la transmisión televisiva no tuvo ninguna restricción porque, en ese entonces, la TV era un aparato mucho menos popular que la radio y no había una en cada hogar puesto que se trataba de un objeto que seguía siendo de lujo; en cambio, el cine en esa época se trataba de una estrategia utilizada para llegar a las masas, igual que en otros países¹⁶.

Esta fue la primera pugna que giró en torno a los tópicos culturales; aunque es necesario mencionar que más que tratarse de una pelea puramente ideológico-cultural, resultó de la constante tensión entre dos personalidades; por un lado, Carlos Franqui al frente del periódico *Revolución*, el suplemento *Lunes de Revolución* y el segmento televisivo de estos órganos de prensa; y por el otro, Alfredo Guevara al frente del ICAIC. Ambos dirigentes se encontraban en una cruzada constante debido a sus posturas divergentes frente al “deber cultural” de cada una de las instituciones que dirigían. De esta manera la problemática inicial no fue únicamente resultado de la clasificación del corto *PM*, como “contrarrevolucionario”, sino porque en *Lunes de Revolución* la crítica lo señalaba como una prueba de que el cine experimental podía realizarse dentro de la Revolución y con menos presupuesto, sin sacrificar la calidad de los contenidos cinematográficos. *PM* fue, según *Lunes*, el resultado maravilloso de unos realizadores comprometidos que únicamente contaban con recursos rudimentarios. Esta postura estuvo siempre dirigida en dos sentidos, por una parte, criticaba la calidad de las

¹⁶La utilización del cine como herramienta propagandística ha sido una estrategia de distintos estados a lo largo de la historia; como ejemplos de regímenes que han tenido las más espectaculares campañas de difusión ideológica destacan el nacionalsocialista, el soviético y el estadounidense. (Véase: Cárdenas, David. “Dispositivo cinematográfico, historia e ideología”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 8, Número 2, julio-diciembre 2013, Bogotá, Colombia, pp. 49-63).

primeras producciones del ICAIC y, por la otra, el altísimo presupuesto que Alfredo Guevara había autorizado para su realización (Jiménez Leal & Zayas, 2014).

Como resultado de la tensión existente entre las dos grandes instituciones culturales revolucionarias, Fidel Castro emitió su famoso discurso “Palabras a los intelectuales” (1961) donde reconoce que el tema de la cultura:

Es el punto más polémico de esta cuestión: si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística. Nos parece que algunos compañeros defienden ese punto de vista. Quizás el temor a eso que llamaban prohibiciones, regulaciones, limitaciones, reglas, autoridades para decidir sobre la cuestión.

Permítanme decirles en primer lugar que la Revolución defiende la libertad, que la Revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades, que la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que, si la preocupación de alguno es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser.

¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? Puede verdaderamente preocuparse por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias. Puede preocuparse por ese problema quien tenga desconfianza acerca de su propio arte, quien tenga desconfianza acerca de su verdadera capacidad para crear (Castro, Palabras a los intelectuales, 1961).

A raíz de esta disputa, diversos comunicados, reflexiones, columnas, artículos de opinión, etc., se dieron cita en diarios y revistas de principal distribución en la isla. Ponían a discusión, de ida y vuelta, las “obligaciones” del arte y, por ende, del artista dentro del orden revolucionario. Personalidades como José Antonio Portuondo, Ambrosio Fonet, Rafael Alcides, Jesús Orta, Alfredo Guevara, Mirta Aguirre, entre otros intelectuales debatieron entre sí para explicar, y explicarse a sí mismos, cuáles serían los cimientos estéticos y temáticos del arte revolucionario que se encontraba en construcción.

Dentro de dichos debates también se abordaba el tema sobre cuál sería la función social del arte y cómo serían los mecanismos que lo harían llegar al pueblo y llegar hasta las

entrañas mismas de las prácticas cotidianas en las esferas culturales de la isla. Durante este tiempo de invención ideológica, se notó que las mentes que pretendían pensar el arte revolucionario habían sido formadas con anterioridad a la Revolución; por lo tanto, conservaban formas “viejas” de apreciar, conocer y concebir el arte.

Dentro de este clima algunos intelectuales pensaban que el arte debía ser una especie de “exorcismo” que sacaría a la sociedad de la ignorancia. Mirtha Aguirre aseguraba que el “deber revolucionario del arte” era el vehículo para liberar a la sociedad de la concepción religiosa del mundo y sustituirla por una concepción científica que derrotara al idealismo (Aguirre, 2006).

Simultáneamente a la discusión entre intelectuales, la Revolución se apegaba a los principios soviéticos, por lo que, de facto, se adoptaron los modelos estéticos llamados marxistas-leninistas que exigían una suerte de realismo cuya función principal era representar la realidad del pueblo; sin embargo, dicha realidad se refería a la lucha obrera y a las conquistas sociales del régimen socialista. Mirta Aguirre resumió el papel del artista y de la obra de arte de la siguiente manera:

[...] existir en una sociedad socialista significa, claro está, la absorción diaria y constante de una favorable influencia ambiental colectiva. Pero hay que batallar en todos los campos ideológicos, sin exclusión del arte y la literatura, para que cada cerebro humano pase a ser un genuino colaborador de lo nuevo y no un producto que caduca [...] (Aguirre, 2006).

A partir de reflexiones como la anterior, el arte se transformó en un instrumento de propaganda. Específicamente el cine y la literatura empezaron a sufrir el escrutinio encarnizado por parte de la crítica oficial para revisar si cumplían cabalmente con su “función social”. La que en sus inicios parecía ser una Revolución que respetaba el arte, se hacía a

partir de aquel momento un régimen que se servía del arte para fines dogmáticos. Así fue como la formación ideológica de los artistas se hizo un punto de interés del Estado y sus adeptos más ortodoxos. En poco tiempo, la interpretación exacerbada de las palabras del comandante Fidel harían que se presentaran más tensiones entre el Estado y los artistas, quienes no sabían muy bien bajo qué criterios podrían ser señalados como “contrarrevolucionarios” y parametrados posteriormente.

Entonces, quienes formaron el aparato crítico del Estado, entendieron que el arte forzosamente debía cumplir con una función pedagógica; es decir, realizar el trabajo artístico, acercarlo al pueblo, leerlo y discutirlo para aprender y enseñar la Revolución (Díaz, 2006). A raíz de esa función pedagógica del arte, se dedujo que el Gobierno y el Partido tenían el deber no solo de promover el desarrollo de la cultura, sino también de “orientarla y dirigirla en consecuencia con los fines que la misma se propone” (García Buchaca, 2006). Ante este panorama sobre el arte, Jorge Fraga contestó a García con palabras de Gramsci para dejar claro que el arte simplemente no sólo no podía “educar” al pueblo sin perder su condición de arte, sino ponía en peligro el espíritu mismo de la Revolución:

Sobre la concepción educativa del arte, Gramsci opinaba «La tendenciosidad de la literatura popular, educativa de intención, es así insípida y falsa y su impopularidad es la justa sanción». [...] Así, a pesar de la actitud del Gobierno Revolucionario, firme y consecuente en los principios es muy frecuente que los temas de la cultura artística se analicen desde posiciones visiblemente dogmáticas (Fraga, 1963).

La ambigüedad se hizo protagonista de las esferas culturales en la década de los 60 y principios de los 70 y en este mismo tiempo se perdieron los límites divisorios entre el arte, la pedagogía, la publicidad y la propaganda (Fornet, 2011). Aunado a esto, diversos acontecimientos políticos como la muerte del Che en Bolivia, la intervención soviética en

Checoslovaquia, la Ofensiva Revolucionaria del 68 (la expropiación de pequeños comercios y negocios privados) y la frustración de la “Zafra de los diez millones”, lograron que la tensión política aumentara notablemente y el dogmatismo en el arte se hizo aún más fuerte pues se pensó que, en el fondo, las oposiciones estéticas eran producto de oposiciones políticas y que esta tendencia podría debilitar a la Revolución (Rojas, 2015).

En retrospectiva, Fonet (2011a) señala que la imposición del realismo socialista resultó una decisión perversa que terminó por fracturar la relación de la Revolución con algunos intelectuales de aquella generación y que dio origen a un proceso posterior de autoexilio y censura, mismo que, en la década que aborda este estudio, continúa sucediendo, aunque bajo otras circunstancias y características.

Represión de grupos opositores

Resulta innegable el apoyo, prácticamente unánime, que tuvo en sus inicios la Revolución por parte de la sociedad cubana. Obreros, estudiantes, intelectuales y empresarios locales apoyaron el movimiento armado contra Batista e hicieron posible el triunfo del 1° de enero del 59 (Maestre Alfonso, 1988). Sin embargo, la causa apoyada no se definía a sí misma como socialista y mucho menos con tendencias soviéticas. A partir del momento en el que la Revolución se autodeterminó socialista, muchos actores sociales estuvieron en desacuerdo ante tal sesgo ideológico, pues el apoyo otorgado a los rebeldes prometía una especie de democracia social para la isla. En cambio, una vez institucionalizada, la Revolución optó por establecer convenio de cooperación con la URSS y la tendencia a la soviétización fue cada vez más notoria no solamente en el ámbito cultural, sino también en el campo de las prácticas sociales.

Un síntoma que no ha dejado de presentarse hasta la actualidad es el éxodo constante y, en algunos casos, masivo. Es necesario acotar que la diáspora en la actualidad tiene particularidades propias del momento histórico en el que se expresa, pero la naturaleza social es la misma: la falta de libertades sociales, la búsqueda de condiciones políticamente menos hostiles para el desarrollo social e individual y la permanente crisis económica. El exilio de intelectuales, artistas y académicos se manifestó desde el triunfo de la Revolución, aunque fue en 1961 cuando se aceleró dramáticamente. Dentro de las principales figuras culturales que se exiliaron entre los años 60 y 80 se encuentran Heberto Padilla, Lydia Cabrera, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Jorge Mañach, Antonio Benítez Rojo, Lino Nicolás Calvo, Reinaldo Arenas, entre otros. Si bien en la isla permanecieron Cintio Vitier, Lezama Lima, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Fina García Marruz, la factura que pagó el sector cultural fue alta¹⁷.

La cultura, las artes y la academia (específicamente las Ciencias Sociales) se transformaron en un monopolio estatal que serviría como medio de difusión ideológica o de “concientización del pueblo”, tal y como había sido la estrategia de los países de Europa del Este. Esta soviétización del gobierno cubano se manifestó también en la militarización de la ciudadanía. Tal fue el caso de los CDR (Comités de Defensa de la Revolución) que se trata de grupos civiles de vigilancia que Fidel Castro definió en 1960, año de su creación, como “retaguardia civil de la vanguardia armada de la milicia”. Los CDR consistían en células barriales integradas por ancianos, estudiantes, campesinos, intelectuales, profesionistas, amas de casas, etc.; hombres y mujeres que se tornaron en los ojos y oídos extendidos del

¹⁷ Ambrosio Fornet (2011) señala con precisión lo que la diáspora y exilio de aquel momento ocasionaron en la cultura. El llamado quinquenio gris fue el periodo en que la censura y autocensura dejan huella en la cultura y los tópicos y acontecimientos se hacen repetitivos para evitar cualquier tema problemático con el Estado.

Estado y cuya función principal era la vigilancia, trabajo voluntario y actividades patrióticas de distintas naturalezas. En el discurso de creación de los CDR, Fidel resumió la razón de ser de esta organización:

“[...]Vamos a implantar, frente a las campañas de agresiones del imperialismo, un sistema de vigilancia colectiva revolucionaria y que todo el mundo sepa quiénes y qué hace el que vive en la manzana... Porque si creen que van a poder enfrentarse con el pueblo ¡Tremendo chasco que se van a llevar! Porque le implantamos un comité de vigilancia revolucionaria en cada manzana [...]

Era imposible que los gusanos y los parásitos pudieran moverse si el pueblo, el pueblo, que sabe demasiado bien quiénes son los gusanos y quiénes son los parásitos los vigilaba por sí mismo” (Fidel,28/9/60. Acto de Constitución de los CDR).

Esta hipervigilancia civil ocasionó múltiples fracturas en diferentes sectores. Los principales grupos que sufrieron la persecución de los *cederistas* fueron los grupos católicos, protestantes, testigos de Jehová, homosexuales, practicantes de las religiones afrocubanas, asociaciones raciales o espirituales y algunos sectores de la clase media y alta que permanecieron en la isla posteriormente del triunfo de la Revolución y en apoyo a la misma. No obstante, la Revolución, ahora convertida en Estado, optó por implementar mecanismos de transmisión ideológica que atravesaron a la sociedad hasta el ámbito familiar gracias a la delación institucionalizada. Como parte del corpus de análisis y de este ejemplo estudiaré el caso de *Informe contra mí mismo* (1996), de Eliseo Alberto y *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés.

La inconformidad derivada del nuevo orden cubano, prestado del modelo soviético, provocó un gran descontento entre la población que no se trató de una minoría. Rojas (2015) hace un meticuloso recuento de este episodio de la historia revolucionaria que ha sido poco estudiado y al que se le ha restado importancia por el contexto en el que se desarrolló; en

algunos casos ha sido deliberadamente ignorado por los estudiosos del tema y, claramente, no tiene un capítulo dentro de la historia oficial cubana.

Este investigador menciona que, entre 1960 y 1967, en el Escambray se organizó un movimiento armado de resistencia contra la Revolución. Al frente de este levantamiento estuvo el comandante Plinio Prieto y el presidente de la FEU de la Universidad Central de Las Villas. Ambos habían peleado anteriormente en el Escambray, pero contra la dictadura de Batista y fueron fusilados sin juicio en octubre del año 60. Años más tarde, Guillermo Cabrera Infante dedicaría su obra *Vista del amanecer en el trópico* (1974) a Plinio Prieto.

La Revolución mandó una contraofensiva de casi 70,000 hombres. Una de las estrategias revolucionarias fue la reubicación de las comunidades campesinas y grupos católicos de la región para impedir la colaboración con quienes eran ahora “los contras armados”. A esta operación militar se le llamó *limpia del Escambray* (Rojas, *Historia mínima de la Revolución cubana*, 2015).

Además de estos grupos armados en las zonas rurales, también en las zonas urbanas se organizaban bloques de resistencia. Bajo el mando de Manuel Ray y Manuel Artime, también ex defensores de la Revolución y guerrilleros contra Batista, se formaron el Movimiento Revolucionario del Pueblo (MRP) y el Movimiento de Recuperación Revolucionaria (MRR). Cabe mencionar que también fueron capturados y declarados traidores a la patria y terroristas.

En este contexto en abril de 1961, los contrarrevolucionarios intentaron invadir Bahía de Cochinos; esta operación militar tenía el objetivo de instaurar un gobierno provisional democrático. Rojas realizó un conteo de opositores a la Revolución, a partir de estudios

recogidos por James G. Blight y Peter Kornbluh en su libro *Politics of illusion* (1998), y llegó a la conclusión de que, a lo largo de la historia, ha sido un error señalar que se trataba únicamente de una “minoría” inconforme con el sesgo ideológico y político del régimen revolucionario, pues señala que se trató de un grupo mucho mayor al que inició la revuelta contra Batista. Este investigador estima que cerca de 100,000 personas fueron arrestadas por el Estado, entre perseguidores y simpatizantes; Rojas considera que el término “guerra civil” debería ser utilizado en esta etapa de la historia cubana, pues la base social de esa resistencia anticomunista estaba compuesta por quienes apoyaron la guerrilla contra Batista pero que no estaban a favor de la alineación con el bloque soviético.

Cabe mencionar que la alianza de la oposición con la CIA, al aceptar armas y financiamiento, ayudó posteriormente a que el Estado cubano, a través de lo que denominaron *concientización de las masas*, lograra desacreditar esta movilización a un simple recurso de la Unión Americana para derrocar a la Revolución. Sin embargo, quizá sea pertinente pensar que se trató de la única manera en que los grupos opositores lograron reunir los medios necesarios para levantarse en armas para defender la idea de una democracia social que los adicionó a la guerrilla contra Batista en un primer momento.

Quizá la reflexión más importante surge al cuestionar qué era lo que cada uno de los bandos realmente defendía. Es posible que la lucha se haya sofocado en defensa de la patria y la soberanía, tal como lo menciona también Rafael Rojas, y estos valores no son exclusivamente comunistas. Me atrevo a señalar que no defendían ni el modelo estalinista, ni las posteriores prácticas de represión, ni tampoco al control de los medios o a la suspensión de derechos civiles, ni a la censura. Quienes ayudaron a sofocar el levantamiento contrarrevolucionario no defendían la ideología comunista porque aún no se lograban sentir

totalmente los estragos de la hipervigilancia ni la crisis económica derivada de la dependencia del bloque soviético.

Posterior al fracaso de la invasión de Bahía de Cochinos, se produjo una intensa reeducación de la sociedad para transformar la cultura política de la isla. Para lograr este cometido, las escuelas y las artes serían el perfecto vehículo ideologizante de la Revolución. Estas instituciones tendrían la tarea de constituir al *hombre nuevo*. Zoé Valdés, en su novela *Te di la vida entera*, hace una reflexión al respecto en retrospectiva:

[...] La Habana se poblaba de uniformes rebeldes, de milicianos, de becados, de campesinos. Se hablaba de zafras descomunales, de dar hasta la última gota de nuestra sangre, de hundirnos en el mar, si era necesario. Las zafras se perdieron en el alarde, muchos dieron hasta la última gota de su sangre en guerras inútiles, otros la ofrendaron a los tiburones, fueron a hundirse en el mar, nadando detrás de un mundo mejor. Ese mundo que no fuimos capaces de construir porque nos amarraron las manos y nos inmovilizaron las mentes, el mundo que nos depredaron con las garras de la locura, y con las manías de poder y de grandeza. Cambiaron hombres por computas cuando la primera derrota del imperialismo yanqui en Girón. La victoria nos sabía a futuro, creíamos que ganar era un don que nos había sido concedido gratuitamente, no por los dioses, sino por los soviéticos. Nos hicieron creer inmortales (Valdés, 1996:112-113).

La autora aborda, desde la perspectiva del personaje principal de esa novela, el enfrentamiento de Bahía de Cochinos, entre otros proyectos revolucionarios, que no tuvieron buen término y asume con amargura, años más tarde, que se trató de una defensa de la Revolución que se hizo bajo el efecto de una idea equivocada o del entendimiento erróneo sobre la patria.

Pese a los beneficios sociales innegables de la Revolución y la creación de una intelectualidad *nuestramericana*, paralelamente se estaba viviendo en la isla una creciente intransigencia ideológica que se manifestó en todos los ámbitos de la sociedad cubana.

En 1968 inició el proceso de “purga” del partido comunista, en la que, poco a poco, se fueron relegando a los viejos comunistas y quedaron en los puestos clave del gobierno los militantes más ortodoxos y, también, numerosos militares. Además, continuamente se denigraba a quienes no tuvieran “clara” su ideología o rol dentro de la sociedad revolucionaria. Es así como el comandante Fidel se refería como “enfermitos, anormales, parásitos, antisociales, desviados, gusanos” a aquellos grupos que no representaban los valores del “hombre nuevo”. Estos grupos sufrieron el acoso social y estatal (también llamados oficialmente “actos de repudio”) de manera constante e institucionalizada y fueron enviados principalmente a los UMAP¹⁸. Episodios de este acoso social que sufrían los fichados como “gusanos” son narrados emotivamente por Wendy Guerra en su novela *Todos se van* (2006):

[...] Me fui escondida para “los-que-se-vayan” de la escuela solo por cumplir. Soy nueva y no quiero empezar con problemas, aquí nadie nos conoce.

A la que casi le da algo es a mí. Golpearon a un hombre hasta que le sacaron sangre y a los niños los tienen arriba, en el edificio, sin comer. Le cortaron el agua y el gas. El hombre salió a buscar comida y lo agarraron. Desde por la madrugada le están dando y gritándole sin parar.

Si mami se entera de que fui me va a matar.

Yo no grité porque estaba privada.

Mañana no hay clases porque tenemos que ir a otro “que-se-vayan” [...] (Guerra, 2006:125).

Por otro lado, el horror sufrido en los campos de trabajo forzado fue narrado por Reinaldo Arenas en *Arturo, la estrella más brillante* (1984) y en su autobiografía *Antes que anochezca* (1992). El acoso estatal no se dirigió únicamente a los ciudadanos comunes (gente

¹⁸ Unidades Militares de Apoyo a la Producción donde se enviaban a las personas con “problemas ideológicos” para realizar trabajos forzados.

que no eran militantes credencializados, ni funcionarios públicos o excombatientes), fue una práctica extendida que se enfatizó en aquellos cuya influencia podría propagarse en los medios de difusión y a través del arte. Así que, en esta misma época se empezó a prohibir o descalificar la obra de escritores como Guillermo Cabrera Infante (exiliado), Reinaldo Arenas y Heberto Padilla (encarcelados y posteriormente exiliados).

Panorama de las disidencias en Cuba

El objetivo principal de esta investigación es determinar la pertinencia de aproximarse a cierta literatura cubana bajo la categoría *disidente* y cuáles son los argumentos para designar al discurso literario bajo este concepto político. En un estudio previo presenté a tres escritores dentro de esta categoría: Reinaldo Arenas, Heberto Padilla y Guillermo Cabrera Infante. Todos ellos, defensores de la Revolución y, posteriormente, críticos ante la soviétización de la isla.

Estos autores tuvieron una postura particularmente frontal con la Revolución. Situarlos, tanto a los autores como a gran parte de su obra, bajo la categoría *disidente* se trató de una tarea relativamente sencilla pues su historia, posterior a su postura crítica, podía resumirse como una sucesión de hechos constantes en los tres autores: denuncia, acoso y/o censura, encarcelamiento y/o exilio.

Sin embargo, en la actualidad es necesario trazar otros márgenes para hablar de la disidencia en la literatura cubana contemporánea. Lo incuestionable es mencionar que se trata de una *disidencia post-soviética*. Esta categoría nos sitúa en un tiempo en el que, tanto Cuba revolucionaria como el mundo, han tenido una enorme transformación, en distintas maneras, pero en ambos casos a raíz de un suceso que cambió el rumbo de la historia del planeta: la caída del muro de Berlín.

A raíz de la invasión de Bahía de Cochinos la disidencia cubana dentro de la isla quedó inserta dentro del discurso oficial como un grupúsculo de “súbditos del imperio” que intentaba destruir la Revolución. Así, todo aquel que mantuviera una postura crítica frente al Estado, corría el riesgo de ser señalado como un agente encubierto de la CIA. Estas declaraciones formaron parte de la dimensión dicotómica de los acontecimientos que se había vuelto tradición por parte de las autoridades cubanas (“[...] dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Castro, 1961)).

El imaginario colectivo de la isla se ha construido para perseguir y reafirmar los fines ideológicos del Estado; de esta manera, logran desestimar los discursos opositores con gran facilidad debido a que cada dificultad o desatino revolucionario se ha asociado a la presencia de “enemigos” cuyo único e incofundible propósito es el de dismantelar el Estado y someter a la sociedad a la ruina. En este sentido, la presencia constante del supuesto enemigo en el discurso estatal refuerza la política de miedo con la que el régimen cubano ha logrado sofocar, en distintos momentos, los intentos por construir una nación no socialista.

Resulta interesante analizar las narrativas sociales que se tejen en la sociedad cubana, pues, mientras existe una narrativa que permite la organización para entablar propuestas que permitan la libertad de expresión y defiendan las garantías individuales, porque el clima represivo y totalitario de la isla lo requiere, también existe otra narrativa paralela en la que el enemigo busca la desestabilización del Estado a través de mecanismos de oposición política que ponen en riesgo a la población.

Bajo esta misma óptica es que se persigue a la disidencia y ésta misma resiste de diversos modos y busca el apoyo externo para transformar la política de la isla. Esta necesidad de un cambio de política permea hasta la complejidad del discurso literario, donde

se ve reflejada la problemática social del periodo especial y las diversas prácticas institucionalizadas para sofocar los conatos de oposición en la población.

La importancia de categorizar a la literatura de estos años como *disidente* radica en que se trata de una literatura que nace en un momento coyuntural y cuyo discurso retrata la problemática cotidiana de un “cubano de a pie” que busca *resolver* las necesidades básicas e inmediatas propias y de su familia.

Esta literatura resulta coyuntural pues en ella se permean las repercusiones sociales de los profundos cambios estructurales del país y también se sitúa en un momento de transformaciones políticas de índole mundial. La caída del muro de Berlín, la crisis ideológica y económica que deviene de ese acontecimiento, el cambio de dinámica social para sobrevivir la crisis, la transformación de los valores sociales y, al mismo tiempo, el ascenso y visibilidad de diversos grupos disidentes en la isla.

La disidencia cubana, según Damián Fernández (2003), tiene una larga historia dentro del régimen revolucionario y, para analizarla a profundidad, este investigador la divide en cuatro fases. La primera de ellas tiene como protagonistas a los propios defensores de la Revolución, quienes apoyaron el derrocamiento de Batista. Esta primera fase tuvo lugar durante los años de consolidación de la Revolución socialista (1959-1966); es durante esta etapa que sucede lo que Rojas señala abiertamente como “guerra civil”. Si bien los esfuerzos por reprimir el movimiento opositor dieron resultado, en 1976 se formó otro grupo de resistencia que persiste hasta la actualidad. Se trató del CCPDH (Comité Cubano Pro Derechos Humanos). Cabe señalar que, aunque los distintos grupos disidentes dentro de la

isla tienen propuestas muy disímiles entre sí, todos convergen en la búsqueda de reconocimiento de los Derechos Humanos en la isla¹⁹.

Es necesario enfatizar que la disidencia, desde sus primeros años se ha visto como contrarrevolucionaria, cuando en realidad, en sus manifestaciones iniciales, era de inclinación progresista; además, estos mismos sectores que ahora se oponían a la Revolución fueron parte importante y decisivos para el triunfo revolucionario del 59. Apoyaron incondicionalmente el movimiento revolucionario porque su discurso para ganar el apoyo de la sociedad cubana no era de corte socialista y mucho menos alineado al bloque soviético.

La segunda etapa se presentó de manera muy similar a las disidencias soviéticas debido a que se trató de minúsculas células que operaban dentro y fuera de las cárceles. Los centros penitenciarios se transformaron en centros de conspiración política, pues muchos miembros del CCPDH fueron encarcelados porque comenzaron a tener una mayor visibilidad y actividad política. Aunque no existen fuentes oficiales que lo puedan confirmar, ni negar tampoco, se presume que las detenciones por cuestiones políticas en aquellos años fueron numerosas. El propio Reinaldo Arenas fue preso político por sus “desviaciones ideológicas” y su preferencia homosexual. Lamentablemente, en los renglones de la historia oficial, ha quedado registrado como un sodomita y corruptor de menores. Bajo estas prácticas, muchos presos políticos no tienen la categoría tal que los identifique y las estadísticas sobre estos casos son totalmente tergiversadas. El contexto de esta etapa de la disidencia cubana, de

¹⁹ Cabe mencionar que los Derechos Humanos son una construcción ideológica que se fraguó dentro del liberalismo. Por tal motivo, existe una gran polémica sobre su pertinencia en un régimen socialista. El investigador húngaro Tamás Földesi (1990) realizó un estudio sobre los derechos humanos en las sociedades en transición y señala que las contradicciones entre DDHH y socialismo parte de que la misma estructura unipartidista coarta algunos de los Derechos Humanos y del individuo; por esa causa, algunos países de Europa Oriental tenían una cláusula general que establecía que “los derechos del hombre y del ciudadano pueden practicarse sólo en armonía con el interés del socialismo”. Entonces, la presunta aceptación de los Derechos Humanos en sociedades socialistas no puede ser llevada a la práctica.

finales de los años 70 y principios de los 80, queda enmarcado con el éxodo del Mariel (Fernández D. , 2003), (Chacón, 2016). Este notorio descontento social no pudo ser ocultado y la opinión internacional empezó a darle credibilidad a la disidencia cubana. La efervescencia en la isla quedó manifiesta y también fue aprovechada por EEUU para ejercer presión sobre Cuba a través de la ONU.

Como resultado, este organismo envió a la Comisión de Derechos Humanos²⁰ a una visita para hacer un reconocimiento de la situación social y, posteriormente, mostrarlo al mundo a través de un informe pormenorizado al respecto.

Con este hecho inicia la tercera etapa disidente que plantea Fernández. Las repercusiones de esta inspección a la isla no fueron calculadas por el régimen, pues, a raíz de la intervención de la Comisión, la ONU preparó uno de los informes más extensos y exhaustivos de su historia. En uno de los párrafos del informe se puede leer lo siguiente: “[...]el estado de derecho en la isla es inexistente, es decir, no existen recursos para que el individuo haga valer sus derechos frente al Estado y se mantiene la ausencia de opciones políticas distintas al Partido Comunista [...]” (Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Organización de los Estados Americanos, 1987). Asimismo, en este mismo informe, se señala como “sospechosos” los fusilamientos de algunos miembros de las FAR, entre ellos, Plinio Prieto y Porfirio Ramírez.

La cuarta fase de la disidencia se sitúa cuando el Concilio cubano se desintegra. A pesar de esto, los grupos disidentes se multiplican a lo largo de la isla aunque operan de manera aislada y con el constante acoso de las autoridades. Fernández menciona que el

²⁰ Este mismo organismo cambió de nombre a Consejo de Derechos Humanos en el 2006.

Proyecto Varela puede ser considerado como una quinta etapa; en este sentido consiero que no puede ser poque el Proyecto Varela ha utilizado los mismos mecanismos oficiales para intentar conseguir aprobación de las autoridades; es decir, apegándose al derecho constitucional de los cubanos a proponer cambios en las leyes, el religioso Oswaldo Payá junto con sus simpatizantes formularon un proyecto de mejora que postula principalmente un cambio pacífico y democrático con respeto de la dignidad humana basándose en principios evangélicos. Tanto por sus fundamentos religiosos como por sus mecanismos institucionales para proponer reformas no me parece pertinente que sea propuesto como una quinta fase disidente²¹.

La caída del hombre nuevo

Abordar la caracterización del hombre nuevo desde la actualidad debe responder también a las siguientes preguntas: ¿qué es?, ¿cómo se comporta?, ¿de dónde surge?, ¿cómo se transformó con el paso del tiempo? Para entender mejor el concepto de *hombre nuevo* es necesario remontarse a los años 60, durante los primeros años posteriores al triunfo de la Revolución. En aquella época, que este mismo estudio ha abordado como *la invención de la Revolución*, fue imprescindible la ideación de un modelo de hombre que representara un parteaguas entre el hombre “anterior”, es decir, el tipo existente antes del triunfo revolucionario y aquel que se moldearía bajo la nueva sociedad establecida.

Para construir este prototipo de comportamiento se tomaron las ideas de *Pasajes de la guerra revolucionaria*, texto que pertenece a Ernesto Guevara y que reúne sus aportaciones hechas durante el 59 y el 61 a través de revistas cubanas como *Revolución* y *Verde Olivo*.

²¹ Aunque es necesario reconocer que el Proyecto Varela ha reunido cerca de 11 mil firmas que apoyan su iniciativa y esto debe ser considerado como un enorme logro en una sociedad hipervigilada y con toda una tradición institucionalizada de delación, tal y como sucede en la sociedad cubana. Para conocer más sobre el Proyecto Varela visite: <http://www.oswaldopaya.org/es/>

Estos pasajes narran la experiencia directa del Che durante la guerrilla y su transformación en guerrillero. Es necesario señalar que su narración tiene profundas huellas religiosas, quizá producto de su educación católica, y una de ellas se ve claramente en el siguiente fragmento donde narra lo que él mismo calificaría como un “bautismo” pero de fuego y en el que tiene una revelación que lo llevará a su nueva vida:

Quizá esa fue la primera vez que tuve planteado prácticamente ante mí el dilema de mi dedicación a la medicina o a mi deber de soldado revolucionario. Tenía delante una mochila de medicamentos y una caja de balas, las dos eran mucho peso para transportarlas juntas; tomé la caja de balas, dejando la mochila para cruzar el claro que me separaba de las cañas (83).

Inmediatamente después de esta narración, Ernesto Guevara recibe un tiro y busca para sí, “la mejor manera de morir”:

Quedé tendido; disparé un tiro hacia el monte siguiendo el mismo oscuro impulso del otro herido. Inmediatamente, me puse a pensar en la mejor manera de morir en ese minuto en que parecía todo perdido. Recordé un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista, apoyado en un tronco de árbol se dispone a acabar con dignidad su vida, al saberse condenado a muerte por congelación, en las zonas heladas de Alaska. Es la única imagen nítida (84).

A lo largo de esta obra se suceden las múltiples transformaciones del Che que inspirarán a los otros, los lectores, a transformarse en aras de la construcción de un proyecto de nación más justo para todos. Ernesto se transformará de médico a guerrillero, de bisoño a guerrillero veterano, de joven burgués a joven guerrillero. El arquetipo del héroe que Guevara crea en esta brevísima memoria es de donde surgirá posteriormente el modelo de hombre nuevo cubano que deberá construir y sostener la Revolución a partir de su triunfo.

Además de este texto, también es necesario referirnos a la extensa carta que envió al director de la revista *Marcha* en 1965 y que pasó a la historia como el ensayo titulado *El hombre y el socialismo en Cuba* en el que Guevara afirma que “no habrá revolución posible

de las estructuras de la realidad hasta que no estén también dadas las condiciones morales que encarna el *hombre nuevo*”.

Juan Duchesne Winter, considera que “en la narrativa del Che y en el testimonio guerrillero posterior, la trayectoria moral, ideológica y política del personaje y del colectivo es la armadura de la trama, su cronotopo organizador”.

Estos textos fundacionales, en cuanto a la dimensión moral del revolucionario en Cuba, fueron escritos que traspasaron los límites de la literatura y que se instauraron rápida y fácilmente en el imaginario colectivo de la época. El relato, crónica, memoria y testimonio mezclados en el escenario histórico de la revolución esbozaron el modelo de hombre revolucionario que se apuntalaría, posteriormente, en las páginas de la literatura cubana de los años 60 y 70.

Los textos icónicos en los que representa la figura del héroe revolucionario y situación históricas recientes fueron *Bertillón 166, El derrumbe* (1964) de José Soler Puig; *Memorias del subdesarrollo* (1965) de Edmundo Desnoes, *La situación* (1963, ganadora del premio Casa de las Américas) de Lisandro Otero.

Además de la literatura, también el cine sirvió enormemente para difundir la idea del hombre nuevo. Incluso en la ley 169 se encuentra un párrafo que dice: “Es el cine el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas”.

Los primeros largometrajes que produjo el ICAIC estuvieron a cargo de Julio García Espinoza con el film *Cuba Baila*, y Tomás Gutiérrez Alea, con *Historias de la Revolución*. Posteriormente, *El joven rebelde*, también de García Espinoza, *Memorias del subdesarrollo*,

Gutiérrez Alea, *Lucía* de Humberto Solás; *La muerte de un burócrata*, Gutiérrez Alea y *Las aventuras de Juan Quintín*, de García Espinoza (esta última fue la película más taquillera en Cuba hasta la llegada de *Fresa y Chocolate*).

La sumatoria de trazos que definen al hombre nuevo se pueden concentrar en un hombre capaz de tomar las armas en defensa de la Revolución, con valores como el honor y el amor a la patria, fuerte, educado en la academia y las armas, lector incansable, culto, enfocado en el bien común y sin intereses individualistas; ferviente trabajador voluntario, defensor de los valores revolucionarios dentro y fuera del hogar.

Cabe mencionar que esta figura del hombre nuevo no fue bien recibida por todos, especialmente por aquellos quienes consideraron una equivocación al carácter socialista que tomó la Revolución en 1961. Además, algunos escritores como Reinaldo Arenas quien siempre fue un crítico de la Revolución y de sus prácticas tomadas del modelo estalinista. El cuento *Comienza el desfile* (1965) de Arenas, hacía un contrapunto con *Pasajes de la guerra revolucionaria* y, en palabras de Laura Maccioni, “la realización de la utopía revolucionaria no conduce a ninguna des-alienación ni a ninguna “reunión” posible con una identidad verdadera o un origen que ahora saldría, por fin, a la luz, encarnada en un nuevo hombre. Por el contrario, el triunfo rebelde es el momento en que comienza a construirse una narrativa de la revolución que toma elementos y apreciaciones valorativas consagradas en otros discursos sociales acerca de lo masculino, lo activo, lo productivo, lo eficaz, lo socialmente provechoso”.

Años más tarde y con la caída del bloque soviético, el periodo especial en Cuba dejó tras de sí una profunda huella en todos los ámbitos de la vida de los cubanos. Lo social, lo

político, lo cultural y lo cotidiano se vieron trastocados por la crisis económica derivada de la disolución de la URSS.

La escasez se tornó protagonista de la escena pública y privada de la isla. Los hospitales no tenían insumos para atender a los enfermos, las tiendas no tenían comida en sus anaqueles, la gente que encontraba la manera de hacerse de algunos dólares tampoco podía comprar porque simplemente la comida se había mudado de latitud.

Las instituciones se vieron rebasadas por esta situación y la crisis ideológica se hizo presente. Ante tal panorama, algunos cuestionamientos flotaron en el imaginario popular, aunque no se leyeron en los encabezados de los diarios: ¿a dónde se fue el hombre nuevo?, ¿qué pasó con él?, ¿cómo debía comportarse ante la tremenda realidad y la decadencia del periodo especial? Tanto los nostálgicos que estaban seguros de que se superaría la crisis hasta los más críticos dentro del régimen veían morir ante sus ojos, en aquella época, al último bastión comunista de América Latina. Porque, a pesar del discurso, Cuba jamás volvió a ser la misma.

El arte se abrió camino para plasmar estas inquietudes y especialmente la literatura supo aprovechar muy bien el sitio histórico en el que se encontraba y, aunque hasta la fecha no se ha hecho una reconstrucción explícita sobre el destino del hombre nuevo, se pueden adivinar sus trazos dentro de las páginas de la literatura del periodo especial en Cuba.

La literatura en el periodo especial

Si bien la industria editorial de la isla sobrevivió a los peores años del periodo especial, no lo hizo quedando intacta, pues no solamente se transformaron las prácticas en cuanto al quehacer literario en el que la isla se había desenvuelto hasta antes de la crisis, sino que

nuevas voces, con nuevas visiones del mundo y nuevas poéticas se hicieron presentes en la vida cultural y literaria de la época.

Algunas de las poéticas emergentes de la década de los noventa se centraron en narrar a la isla desde un escenario más comprometido con la realidad y mucho menos con el Estado o con las políticas culturales nacionales; estas nuevas formas de contar el país, mucho menos idealizadoras, se tornaron peligrosas, pero más interesantes. A través de lo cotidiano, numerosas páginas de la época plasmaron Cuba desde dos grandes constantes: la duda y la contradicción. Estos elementos se encontraron y, para muchos, aún se siguen hallando, en el quehacer cotidiano de una sociedad sumergida en la crisis y que, al mismo tiempo, busca nuevas formas de reafirmar su identidad y sobrevivir.

En el escenario literario quizá más afectado por la crisis económica debido a la distribución de papel y al deterioro de las redes de distribución se transformaron drásticamente algunas de las prácticas comunes que habían imperado hasta antes de la crisis. Por ejemplo, el volumen de los tirajes y la selección de manuscritos.

Hasta antes de 1992, según el informe anual de la Cámara Cubana del Libro, el promedio de ejemplares producidos anualmente ascendía a 60 millones de libros; ese mismo año únicamente llegaron a producirse un poco más de un millón. Evidentemente esto repercutió también en la periodicidad de las publicaciones y en los formatos de producción de éstas. *La Gaceta de Cuba* y *El caimán barbudo* dejaron de imprimirse por algunos años; *Casa de las Américas* se convirtió en una publicación trimestral y disminuyó su tiraje hasta llegar al 20% del volumen editado hasta 1989 (Cámara Cubana del Libro, 1998).

Para hacer frente a la crisis se adoptó el formato de *plaquettes* de bajo costo y con tirajes pequeños; asimismo, se implementaron colecciones de texto breves y de fácil impresión principalmente en las editoriales Unión y Letras Cubanas; posteriormente, las editoriales más importantes de provincia optaron también por estos mismos formatos. Otra estrategia para proteger la literatura de la crisis o tratar de aminorar sus estragos en ella fue la ampliación en la política de coediciones. Con esto, la Agencia Literaria Latinoamericana gestionó la publicación de varias antologías en diversos países de América y Europa. En España se publicaron *La isla contada* y *Cinco narradores cubanos*. En Argentina vieron la luz *Antología de cuentos latinoamericanos*, *Cuentos de amor* y *Maestros novísimos de la poesía*. En Italia fueron editados *Palabbra nude* y *Vedi a Cuba e poi mourì*. Hacia el final de la década, la industria editorial logró una muy discreta recuperación. Para 1999 se publicaron 754 títulos de los cuales 386 fueron de literatura (Cámara Cubana del Libro, 1999). Además, algunas publicaciones periódicas aparecieron durante la década de los 90; tales como las revistas *Temas* (1995), *Contracorriente* (1995) y *La isla infinita* (1999) (Chaple, 2008).

Durante la década de los 90, paradójicamente, la literatura cubana se vio favorecida por la crisis. Como ya se ha mencionado en otros apartados, la escasez de papel repercutió en la publicación de libros; sin embargo, la disminución de las publicaciones se vio compensada por el aumento de la calidad de lo publicado. Esta misma crisis económica pondría de manifiesto nuevas temáticas y, sobre todo, un interés internacional en la literatura que reflejara los estragos de la crisis en la isla. Es así como también la literatura de la diáspora tuvo otro periodo de auge.

En esta década, casi 40 años después de la disolución del representativo Grupo Orígenes, el Grupo Diásporas se erigió como otro grupo de vanguardia cuya herencia directa

de Virgilio Piñera y Lezama Lima se encontró no solamente en su visión del arte como una expresión más allá de la utilidad política, sino también como una necesidad de expansión del conocimiento de lo que hay más allá de los límites de la isla. No por nada es que *Diáspora(s)* está considerado como el grupo, o antigrupo dirían sus propios integrantes, más importante de la literatura cubana contemporánea post-Orígenes.

Así como el grupo Orígenes llevó su esencia en el nombre, y dejó manifiesta su constante búsqueda de “lo cubano”, *Diáspora(s)* señaló eso incómodo que vive la sociedad cubana en el momento de la creación de este grupo (1994). Se erigió, además, como una crítica profunda a la realidad de aquel momento, a las prácticas políticas de censura y control de aquello que se deja saber o se oculta dentro de la isla, la censura por parte del Estado y, además, se logra desde una propuesta nueva de hacer literatura, tal es el caso de Rolando Sánchez Mejías. En una entrevista realizada en 2008 por el portal *Los penúltimos días*, este autor definió a *Diáspora(s)* de la siguiente manera:

[...] en esos años *Diáspora(s)* era huir, huir de un centro. Existían dos centros que nos marcaban con mucho énfasis. El primer centro era la política cultural cubana, con todas las derivas que eso trae, y el segundo era la propia tradición de la poesía cubana y del cuento cubano y de la literatura en general. Digamos pues, que *Diáspora(s)* tenía como una doble cara: política, porque realmente éramos como una especie de resistencia frente al poder político (*Diáspora(s)* se hizo como un *samisdat*, pocos ejemplares que pasaban de mano en mano, con recursos propios, en secreto, al margen del poder), pero por otra parte era como un punto de fuga, desde un eje muy encerrado que era la isla, que era el canto sobre la isla, o el “yo-víctima-que-vivo-en-la-isla-rodeado-del-mar”.

Con el resquebrajamiento del hombre nuevo de manera tácita se abrieron espacios de representación cultural, aún marginados en muchos casos, pero ya presentes dentro del orden social, para los homosexuales, lesbianas, prostitutas, pingueros²², etc. Dentro de esta

²² Nombre popular con el que se designa a los sexoservidores masculinos.

resignificación cultural, el cuerpo juega un papel muy importante, pues como lo plantea David Harvey en su obra *Espacios de Esperanza* (2000) en las últimas décadas ha habido un gran interés por el cuerpo como base irreductible de entendimiento; la idea de que el “hombre” o el “cuerpo” es la medida de todas las cosas goza de una larga historia, pero es ahora que se transforma en un dominante cultural, en palabras textuales del autor: “el cuerpo sigue evolucionando y cambiando de formas que reflejan tanto una dinámica transformadora interna como el efecto de procesos externos” (Harvey, 2000).

Por tantas particularidades, ahondar en la historia de Cuba siempre ha sido un trabajo complejo. Ya sea desde el punto de vista histórico, económico, político, social o cultural, la isla siempre se ha caracterizado por su entramado de interrelaciones entre diversas esferas del quehacer social; esta peculiaridad hace que las investigaciones con respecto a este país terminen por complejizarse de maneras insospechadas. Asimismo, es necesario mencionar que dichos estudios deberán siempre tomar en cuenta esas interrelaciones y proponer visiones interdisciplinarias para tener perspectivas realmente más amplias de un fenómeno estudiado.

Ahora bien, la segmentación de los periodos estudiados siempre resulta una propuesta un tanto arbitraria dado que los fenómenos sociales no tienen límites claramente señalados; es decir, la conformación de los acontecimientos puede brindar puntos álgidos o claves para el análisis, pero no significa de ninguna manera que se trate de periodos cerrados o aislados del resto de la historia. Dicho de otra manera, estos límites se trazan por cuestiones que resultan convenientes para la investigación, pues esto facilita el entendimiento, es decir, se conocerá mejor aquello que se encuentra bien delimitado.

Para fines de este estudio se propone un análisis que pretende una visión multidisciplinaria del fenómeno literario y las repercusiones del discurso en el contexto y

viceversa. Para lograrlo, es necesario situarlo en la historia en un momento que resulta una coyuntura en ámbitos políticos, económicos, históricos, ideológicos, de producción cultural en la isla. Asimismo, será necesario proponer categorías para este análisis, mismas que se formularán a partir de las obras analizadas.

Es así como el periodo especial en tiempo de paz servirá como escenario para el análisis de las siguientes obras: Senel Paz con *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990); Zoé Valdés con *Te di la vida entera* (1996); Eliseo Alberto con *Informe contra mí mismo* (1997); Pedro Juan Gutiérrez con *Trilogía sucia de La Habana* (1998); Ena Lucía Portela con *Cien botellas en una pared* (2002); Wendy Guerra con *Todos se van* (2006).

Cabe mencionar que los límites histórico-sociales del periodo especial no son claros en casi ninguno de los estudios que se han realizado al respecto. Por el contrario, mientras el discurso oficial insiste en que se ha superado la crisis, y que tuvo una duración de apenas una década, otros estudios, como el realizado por Jorge Pérez-López en 2003, debaten este límite y sostienen que aún en la primera década de los años dos mil, la isla se encontraba en una seria crisis producto de la caída de la URSS, así como de efectos adversos por desastres naturales y que dicha crisis se prolongaría aún más; es decir, este periodo abarcaría aproximadamente 30 años (Pérez-López, 2003). Por esta discusión es que el *corpus* mencionado con anterioridad se encuentra distribuido en dos décadas distintas. Además, en su momento cada una de estas obras causó gran polémica a nivel internacional y han servido a lo largo de los años como referentes de la literatura cubana dentro y fuera de la isla.

En el año de 1993 se estrenó en las salas de cine *Fresa y chocolate*, producción cubano-española-mexicana dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. El guion se trató de una adaptación hecha por el propio autor del cuento *El lobo, el bosque y el hombre*

nuevo. La crítica internacional la calificó como una película “honesta que exalta la libertad y la tolerancia” (Fernández-Santos, 1994). El tema de la homosexualidad saltó de los escenarios marginados, y relegados social y culturalmente, a la pantalla grande. Esta película, como bien lo menciona Nicolás Balutet, no se trató de una crítica a la sociedad, sino de una “discreta reflexión sobre distintos componentes de la Revolución” (Balutet, *Las paradojas de Fresa y chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea, 2013). Quizá fue esta obra de Senel Paz la que, desde el discurso literario, iniciaba la tendencia rectificadora de la Revolución; tendencia que, para algunos, representó una rectificación inacabada y poco honesta (Balutet, *Las paradojas de Fresa y chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea, 2013).

Te di la vida entera, finalista del Premio Planeta en el 2006 se trata abiertamente de un homenaje a Guillermo Cabrera Infante y a las mujeres de la generación nacida durante los años 40 y 50; la autora ha mencionado que su personaje principal intenta visibilizar a estas mujeres que construyeron la nación a la sombra del *hombre nuevo*²³.

La temática es en su totalidad una crítica mordaz a las estructuras del país y se centra en dos tiempos distintos: los años previos al triunfo revolucionario y la crisis económica y social suscitada durante los años 90 tras la caída de la Unión Soviética. La riqueza cultural de la obra queda manifiesta en la mezcla entre el lenguaje popular, las prácticas sociales y cotidianas y la enraizada religiosidad afrocubana que emerge durante la crisis. El paisaje habanero nocturno que construye Zoé Valdés en la primera parte de la novela, quizá pueda considerarse una representación escrita del cortometraje *PM* dirigido por Sabá Cabrera

²³ Entrevista con Enrico Mario Santí publicada en *Bienes del siglo. Aportes sobre la cultura cubana*. FCE. México, 2013.

Infante y Orlando Jiménez Leal. En la segunda parte de la obra, la autora realiza una constante diatriba hacia los estragos del socialismo en la isla.

La naturaleza estilística de *Informe contra mí mismo* ha causado polémicas y se ha calificado como un autorrelato que “se encabalga entre lo autobiográfico y la autoficción” (Camarena, 2011). Aunado a esto, el desarrollo del relato se sitúa en 1978, momento cúspide donde el teniente Eliseo Alberto Arrojo Naranjo debía vigilar y delatar a su familia. El desdoblamiento del personaje lo sitúa en una encrucijada entre su *yo militante* y su *yo hijo*. La práctica delatora de la época en la que se narra la obra y el desenlace de aquellos informes contra familiares y amigos desbordan los límites entre la literatura y la ficción²⁴.

Esta obra de Eliseo Alberto podría unirse a la narrativa del desencanto, escrita previamente al periodo especial (1978), pero publicada precisamente en esa época de crisis social. Desde diversas perspectivas, esta obra podría estar centrada en una pregunta retórica que el autor se plantea constantemente: ¿qué pasó con la emoción de los primeros años de la Revolución? (Camarena, 2011).

Por otro lado, los detalles sórdidos del paisaje cubano, la recreación de personajes marginales como jineteras y pingueros, la decadencia y la transformación de los valores sociales tienen un lugar especial dentro de las páginas de *Trilogía sucia de La Habana*. La narrativa de Pedro Juan Gutiérrez tiene una particular manera de representar las dimensiones culturales y políticas del cuerpo en medio de la crisis. Esta obra se encuentra circunscrita en el llamado *Realismo sucio* que enfatiza una atmósfera pesimista y una narrativa “cortante,

²⁴ *Informe contra mí mismo* es una obra que narra hechos reales y constantemente es catalogada como novela, ensayo o testimonio. Esta indefinición de géneros permite analizar la obra más allá de los límites estéticos y estrechar la relación entre Ciencias Sociales y literatura. La discusión entre la ficción y las representaciones sociales que se permean en el discurso literario son bastas y no concluyentes, por tales motivos, este estudio hace una interpretación de las obras más realistas o aquellas que abordan el tema histórico del periodo especial.

desgarradora y vertiginosa al mismo tiempo” (Birkenmaier, 2004). En este caso existe una semejanza con la autorreferencialidad de *Informe contra mí mismo* y emprende una cruzada, incluso más allá de la propia *Trilogía*, para retratar la crisis sin mencionar al Estado en sus páginas. Esta obra es la primera del ciclo Centro Habana que el autor realizó entre los últimos años de la década de los 90 y principios de los 2000.

Cien botellas en una pared y *Todos se van* representan la voz de una generación que creció dentro de la Revolución y ha sido testigo de las profundas contradicciones culturales, políticas y sociales en Cuba. Asimismo, esta escritura reitera lo que ya Zoé Valdés señaló antes: existe una invisibilidad de la figura femenina en el territorio de lo político revolucionario (Mario Santí, 2002). En ambas novelas se explora la subjetividad femenina y conjugan elementos como el cuerpo, la sexualidad y el deseo como afirmaciones identitarias. El cuerpo en ambas narrativas se convierte en territorio de resistencia y se cuestionan la construcción del imaginario de la *mujer nueva* bajo una óptica que no tiene que ver con la Revolución (El Nuevo Herald, 2015).

En cada uno de los capítulos se analizarán los ejes que resultan transversales en todas las novelas. Además, aunque el escenario compartido será siempre el periodo especial, intervendrán distintos factores en cada caso, por ejemplo, las diferentes representaciones culturales sobre el cuerpo, las constantes temáticas de crítica, resistencia y disidencia, así como las transformaciones de los distintos paisajes urbanos en las que cada obra se desenvuelve.

Ciertamente existen vasos comunicantes entre estas obras cuyas historias tienen como escenario común la crisis del periodo especial, la marginación, la ruptura con los temas revolucionarios, la diáspora, el éxodo y el desencanto visto desde varias generaciones. Cabe

mencionar que no son las únicas que podrían compartir estas características, pues Cuba se ha caracterizado por tener una gran producción literaria desde mucho antes del 59; sin embargo, considero que estas obras pueden representar una muestra variada de un periodo crucial en la historia de la mayor de las Antillas.

Coordenadas para el análisis de la literatura cubana postsoviética

¿Por qué se estudia tan poco la disidencia cubana? Por razones poco académicas y mucho más melancólicas. Coincido con Enzo Traverso (2019), cuando menciona que: “La trayectoria del comunismo soviético —su ascenso, su apogeo a fines de la Segunda Guerra Mundial y luego su declinación— modeló profundamente la historia del siglo XX. El siglo XXI, al contrario, se abre con el derrumbe de esta utopía”. Podría señalar que nos encontramos ante el fin del mundo tal y como lo conocemos y por tal razón ya no puede ser explicado a través de modelos dicotómicos como el tradicional “izquierda-derecha”²⁵:

El “principio de responsabilidad” apareció cuando el futuro se ensombreció, cuando descubrimos que las revoluciones habían engendrado monstruos totalitarios, cuando la ecología nos hizo conscientes de los peligros que amenazan al planeta y comenzamos a pensar en el tipo de mundo que daremos a las futuras generaciones[...] podríamos formular este diagnóstico de la siguiente manera: el comunismo ya no es un punto de intersección entre un “espacio de experiencia” y un “horizonte de expectativa”. La expectativa ha desaparecido; la experiencia, por su parte, ha adoptado la forma de un campo de ruinas (Traverso, 2019).

Por estos supuestos es que considero de suma importancia resaltar la disidencia de las obras que analizo, pues en ellas se plasma el descontento social de un régimen de izquierda y manifiesta la disidencia no solamente como una postura política de sus autores y/o personajes, sino que plasma el imaginario colectivo de una sociedad que está en contra de la

²⁵ Sin embargo, en este estudio seguiré mostrando un análisis dicotómico contradictorio porque aún no existen alternativas al respecto; aunque, frente a la coyuntura es necesario señalar que estos modelos ya no son suficientes.

opresión y de la institucionalización de métodos de censura y control de tal régimen; aunque el discurso consciente, el que se reconoce frente al resto de los miembros de la sociedad, no sea electivamente mencionado como disidente.

Es necesario acotar que el reconocimiento del fin de las utopías tampoco es la aceptación del capitalismo como el único sistema económico, político y social con el que la humanidad puede habitar el mundo. Pero sí se trata de hacer del *presentismo* un momento de crear alternativas desde la izquierda contemporánea, como lo menciona Traverso citando las palabras de Timothy J. Clark en *For a Left with No Future*:

No habrá futuro —juzga—, solo un presente en el cual la izquierda (siempre acosada y marginada, siempre —con orgullo— una cosa del pasado) lucha por acopiar el “material para una sociedad” que Nietzsche creía desaparecido de la tierra. Y esto no es quietismo, sino una receta para la política: una receta para una izquierda que pueda mirar el mundo a la cara (Traverso, 2019).

Es importante mencionar que la necesidad urgente de una reconfiguración de la izquierda radica en tres tópicos: en primer lugar, la reproducción de las prácticas de poder del Estado: la URSS y Cuba son dos muestras de Estados que iniciaron con una promesa de justicia social, igualdad y libertad frente al avance del capitalismo y posteriormente se transformaron en Estados totalitarios para mantener el *status quo* político imperante, utilizando todos los recursos de represión que tuvieron a su alcance, ocasionando con esto un devenir violento de magnitudes insospechadas. A estas muestras del fracaso de los Estados de izquierda, se ha sumado otro caso mucho más actual, el venezolano.

En segundo lugar, para frenar el avance de la ultra derecha que se ha vuelto una tendencia mundial y que ha encontrado eco y apoyo en los bastiones de militantes y votantes de izquierda (Eribon, 2015; 2017); estos actores sociales se identificaron plenamente con los movimientos de izquierda y, sin embargo, se han decepcionado en repetidas ocasiones de la

ineficacia de los gobernantes de izquierda. Tales son los casos de España, Bélgica, Países Bajos, Canadá y Francia²⁶.

En tercer lugar, como lo señala José Antonio Crespo (2009), el pasado ha funcionado a lo largo de la historia de la humanidad como un instrumento político que ha logrado legitimar al Estado (del tipo que sea, incluso premoderno), y es necesaria la memoria que se encuentra en el arte, en el discurso literario y en el discurso oral de las sociedades para que la historia deje de leerse (en todos los sentidos) como un discurso dicotómico entre el bien y el mal.

El reconocimiento de una literatura de la *disidencia postsoviética* cubana permite otra lectura de la historia y de la literatura no solamente en la isla, sino en América Latina, donde, repetidamente, las sociedades han turnado sus esperanzas a los diferentes caudillos que han prometido justicia e igualdad social. Además, responde a una necesidad histórica cubana donde se represente el cúmulo de experiencias sobre la Revolución. Asimismo, superar la mitificación de la Revolución cubana abre el espectro de posibilidades para la reconfiguración de un discurso donde la izquierda se pueda reinventar a partir del mundo en el que vivimos.

A este respecto, Rafael Rojas, en una conferencia dictada en 2017 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, mencionó la importancia de estudiar desde el reconocimiento de la *disidencia* a las obras literarias cubanas que se habían escrito dentro y fuera de la isla durante y posteriores al periodo especial y dejar de lado un poco las interpretaciones que dejan a este fenómeno como una especie de moda posmoderna o una estética producto del

²⁶ En Francia, los llamados “Chalecos amarillos”, protestan contra la crisis económica producto de la globalización, sin identificarse con la izquierda.

desencanto mundial que existe en la época posmoderna, pues, en todo caso, lo real de la época es que “toda literatura es política, ya sea por lo que dice o por lo que oculta”.

Paralelamente a esta lectura frente a la literatura del periodo especial, será necesario señalar que también la censura evolucionó sus prácticas y contextos (Sánchez Becerril, 2012); por tal motivo, este estudio presenta una serie de acotaciones para su análisis.

Durante el proceso de rectificación de errores se vivió en la isla un periodo de falsa apertura pues se trató de una estrategia gubernamental en dos sentidos; por un lado, se buscaba la permanencia de la ideología “capaz de reconocer sus errores” (Balutet, *Las Paradojas de Fresa y Chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea, 2013) y, por el otro, subsumir esta postura crítica al aparato estatal (Arango, 2013).

Tal es el caso que se infiere en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, que plantea una mirada crítica, pero no de manera frontal y sí con un sesgo conciliatorio del pasado de homofobia institucionalizada en la isla que, con mayor detalle y profundidad, se analizará páginas más adelante.

Para entender la categoría *disidencia postsoviética* en la literatura cubana de los años noventa y principios de los dos mil, será necesario detallar los elementos que he tomado en cuenta para esta propuesta. En el capítulo anterior, delimité el *corpus* elegido para este estudio y expuse brevemente algunas cuestiones básicas en torno a la publicación de las obras; a continuación, expondré los puntos que engloban la *literatura de la disidencia postsoviética*.

Cabe mencionar que cada novela tiene una voz particular y enuncia los acontecimientos históricos desde una perspectiva única; sin embargo, esto no impide que se

puedan trazar líneas generales para el abordaje de una categoría donde se den cita varias obras, que pueden ser las que menciono en el corpus, y algunas más que se agreguen de manera complementaria y posterior.

Cada una de las obras tiene una postura frente a la Revolución institucionalizada (el Estado). Estas posturas pueden ser totalmente confrontativas, de intención conciliatoria o de desencanto del sistema. En este sentido, las obras que se citan en el corpus tienen visiones que buscan narrar la crisis desde estas tres explicaciones: la que denuncia y reclama; la que disculpa y justifica; la que enuncia el desencanto y el fin de la última utopía.

Otro elemento más es que, dentro de la obra, ya sea a través de las voces de los personajes, de la descripción de ambientes o de prácticas sociales y de los acontecimientos históricos, se enuncian las transformaciones de la sociedad a raíz de la crisis y se pone en duda la pertinencia del modelo socialista, de manera directa o indirecta y, debido a sus prácticas y al reordenamiento de sus valores, podría marcar el fin del *hombre nuevo*.

Este ocaso también tiene sus bordes en los personajes desencantados que encarnan las páginas de la literatura postsoviética del periodo especial, pues se trata de sujetos que nacieron en la década de los 80 y cuya visión de la Revolución quedó opacada por el paso del tiempo y el declive acelerado de la URSS que culminó con la caída del Muro de Berlín. Bajo la sombra de la crisis se enfrentan a un mundo cuya bonanza únicamente se encuentra en las páginas de la historia, en el discurso de los excombatientes y en la voz del Estado.

Podría resumirse que, para que una obra literaria pueda ser considerada como *literatura de la disidencia postsoviética*, debe reunir como mínimo dos cuestiones de las que enuncio a continuación:

Que haya sido prohibida o censurada dentro de la isla; esto es, pues, que las obras cuyo contenido haya sido señalado con “desviaciones ideológicas” o “burguesas”, y se haya negado la publicación y/o dentro de la isla, no están abordando temas revolucionarios o dentro de los parámetros estéticos revolucionarios.

Obras que se encuentren fuera del canon cubano y que, por tanto, queden fuera de las páginas de la historia literaria cubana y que sean desconocidas por los estudiantes de los centros de estudios literarios de la isla.

Las obras que enuncien elementos cotidianos que no enaltecen los valores revolucionarios (tal como fue el caso PM, de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal) y dejen al descubierto algunos desatinos revolucionarios o, plenamente, los estragos de la crisis posterior a la disolución de la URSS podrán ser clasificadas de esta forma.

Las obras cuya temática y/o personajes sean abiertamente disidentes. Es decir, cuyas líneas expresen de manera directa y contundente el sentir de un personaje o personajes que están en contra de la Revolución.

Es necesario señalar que algunas obras han sido censuradas dentro de la isla y su publicación se negó en su momento a los autores; sin embargo, con el paso del tiempo y debido al cambio de prácticas sociales, se ha logrado la publicación dentro de la isla. Tal es el caso de *Trilogía sucia de La Habana* (1998), cuya publicación se prohibió durante más de una década en la isla y posteriormente, en el año 2011 y gracias a los nexos del autor con la Editorial de Oriente, se logró publicar, casi por completo, la obra de Pedro Juan Gutiérrez dentro de Cuba.

Algunos de los autores, cuya obra podría categorizarse como *disidencia postsoviética*, han sido publicados en el extranjero con mucho éxito; este fenómeno quizá se deba también a que las temáticas de la crisis y del fin de las utopías fue aceptada con furor no solamente dentro de las editoriales europeas, sino también por el público lector en el extranjero. La morbosidad por conocer los pormenores de la crisis cubana de los años noventa generó una tremenda expectativa por parte del mercado editorial. Aunado a la calidad literaria de las obras, este fenómeno se conjugó de tal forma que editoriales como Tusquets, Anagrama, Siruela, Planeta, Bruguera, entre otras, sirviera de plataforma para estos discursos críticos emergentes.

Las obras que no reúnan estos parámetros podrían ser tipificadas simplemente como críticas, aunque no necesariamente como *disidentes postsoviéticas*. Además, también es importante mencionar la postura del autor frente al Estado. Aunque este elemento no es primordial para el análisis de las obras, no se puede dejar de señalar porque la suerte de las obras, en numerosas ocasiones, resulta del enfrentamiento del autor con el régimen o con algunas figuras de autoridad dentro del gobierno.

Capítulo 3. Los “yo” del periodo especial

*El prejuicio político partía ayer
y resurge hoy de un prejuicio moral.*
Eliseo Alberto²⁷.

Cada una de las obras que comprenden este capítulo comparten un hilo conductor con la memoria. Desde distintos flancos, la *escritura del yo* se manifiesta para crear una elocuente reconstrucción del periodo especial. Relatos íntimos posibilitan una visión individual de lo cotidiano durante los años noventa en la isla.

Pedro Juan Gutiérrez, a través de la *autoficción* y el *realismo sucio* recrea una estampa de La Habana profunda al tiempo que aborda temas como el jineterismo y el racismo, pero desde un lenguaje vulgar, escenarios sórdidos donde el alcoholismo, el contrabando y el sexo son protagonistas en cada uno de los relatos que se reúnen en la *Trilogía sucia de La Habana*.

Posteriormente, la polémica obra de Eliseo Alberto *Informe contra mí mismo* a través de la *literatura de lo real*, el humor y la nostalgia denuncian en sus páginas los espacios vividos. Sus letras se comprometen con la verdad o, como diría Heberto Padilla, “por lo menos su verdad” sobre la vigilancia del Estado, la represión y el nulo espacio para el descuerdo político en Cuba. Esta obra, que además resulta difícil de clasificar por su coqueteo constante con el testimonio, el ensayo, la novela, la crónica, entre otros, es una de las más

²⁷ *Informe contra mí mismo*, p. 71.

emotivas del corpus analizado en este capítulo debido a que refleja la terrible contradicción que encierra la crítica que el autor escribe.

El análisis que cierra el capítulo se centra en la novela de Wendy Guerra titulada *Todos se vean*. En las páginas del diario de la infancia y la adolescencia de Nieve Guerra, la autora evidencia la crisis de la isla desde tiempo antes del periodo especial. A través de la voz de la pequeña niña también se ponen en evidencia las contradicciones internas del régimen, el autoritarismo y la violencia de género que son temas poco señalados en los análisis literarios. La transición de niña a mujer también va retratando de manera tímida los acontecimientos históricos que enmarcan la historia íntima de los diarios.

Sin duda podrían señalarse más vasos comunicantes entre estas obras, por ahora, la lectura de estas propuestas permite la construcción de una categoría de análisis más compleja que es la *literatura disidente postsoviética* que se vale de varios recursos, entre ellos, la recuperación de múltiples eventos históricos; quizá, como Iván Jablonka menciona esto se debe a que “la historia es una posibilidad de experimentación literaria”. Sea la razón que sea, debo mencionar que esta narrativa de fin de siglo posee un fin más o menos estable: narrar la crisis; esta cuestión es, sin dudar, una postura política frente al hecho.

La prosa y la furia: Poéticas de la inmundicia

PJ: Cuando yo escribí *Trilogía sucia de La Habana* estaba furioso, no había nada, nadie tenía nada. Mi vida era agitada, estaba al límite. Ahora no, ya estoy más tranquilo, estoy un tiempo aquí (La Habana) y otro allá en España.

AC: Cuéntame sobre la publicación de *Trilogía sucia de La Habana*

PJ: Esta historia es igual. Pasaron muchas cosas. Escribir *Trilogía* fue un logro. Yo no sabía cómo, pero tenía que sacarla de aquí, estaba desesperado. Y así una amiga francesa se llevó el manuscrito. A veces no tenía papel para escribir. De pronto, *Trilogía sucia* fue un éxito. Me dieron permiso de salir a los lugares donde se presentaba el libro, pero no podía meter nada de regreso para mi familia, ni un dólar siquiera [...]. (Fragmento de entrevista realizada a Pedro Juan Gutiérrez el 24 de noviembre del 2011).

Los párrafos anteriores narran apenas unas líneas sobre la publicación de *Trilogía sucia de La Habana* (1998). Se trató de un camino accidentado como tantos otros ejemplos en la literatura cubana del siglo XX. Este caso en especial guarda ciertas semejanzas con la publicación de *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1977)²⁸, de Reinaldo Arenas, aunque no por las mismas causas ni con los mismos efectos. En ambos casos, las publicaciones salieron de la isla en la clandestinidad y causaron mucha incomodidad a las autoridades de la isla después del reconocimiento en el exterior. Si bien Pedro Juan Gutiérrez no se trata de un autor perseguido sistemáticamente por las autoridades cubanas, como fue el caso de Arenas, en aquellos años se desempeñaba como periodista en la revista *Temas*. En 1999 y después de la publicación y éxito de *Trilogía*, en toda Europa, la revista lo separó de sus actividades sin ninguna explicación. Eran tiempos en donde resultaba necesario mantener el espíritu revolucionario, pero ya a punto de terminar la década de los noventa y muy enfrascados en la crisis, la presión por parte del Estado fue mucho menor que en décadas

²⁸ *El palacio de las blanquísimas mofetas* fue publicado en Francia cuando Arenas se encontraba en prisión purgando una sentencia de dos años de cárcel por el cargo de “abusos lascivos”. Este autor fue blanco de interrogatorios especiales y persecución debido a esta publicación sin permiso por parte del Estado y a que, durante ese mismo tiempo de reclusión, diversos comunicados y peticiones de ayuda humanitaria llegaron a la ONU, Cruz Roja Internacional y a la UNESCO para solicitar se intercediera por Arenas para sacarlo de Cuba porque había sido encarcelado por cuestiones políticas y no por el cargo que oficialmente se le señalaba. (ver: *Antes que anochezca* (1992) y *Necesidad de libertad* (2012).

pasadas. Es posible que después del Periodo de Rectificación de Errores, el fallido intento de apertura y la aplastante crisis producto de la caída de la URSS, dejaran pasar la crítica que pudiera asomarse en las páginas de *Trilogía* sin hacer más que dejar al autor fuera de los medios de difusión y evitar la publicación de esta obra en Cuba.

A diferencia de la novela de Senel Paz, Pedro Juan Gutiérrez escribió del presente y en el presente de la crisis de los noventa. Con esta obra, el autor abre su ciclo *Centro Habana*, que se encuentra conformado por *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El rey de La Habana* (1999), *Animal Tropical* (2001), *El insaciable hombre araña* (2002) y *Carne de perro* (2003). Estas cinco obras tienen en común que se desarrollan en Centro Habana. A excepción de *El rey de La Habana*, todas se encuentran protagonizadas por Pedro Juan, un tipo duro que vive en el último piso de un solar frente al mar ubicado en el corazón de Centro Habana.

La *Trilogía* se encuentra conformada por tres libros de cuentos unidos que pueden leerse como una novela fragmentada debido a varias características que comparten *Anclado en Tierra de nadie*, *Sin nada que hacer* y *Sabor a mí*; por ejemplo: a) la persistencia del personaje principal; b) tienen como tema central la crisis del periodo especial en La Habana y exponen de manera constante la realidad que se vivía en aquellos en la isla, y c) el recurso *autoficcional* que emplea el autor.

Uno de los primeros rasgos a analizar en esta obra es la semejanza que el autor sostiene con el narrador protagonista de la obra. Más allá del nombre *Pedro Juan* personaje es un periodista y escritor que ha viajado por el mundo gracias a esta profesión. El personaje escribe para no morir atrapado en la inmundicia, para exorcizarse; a veces escribe poemas, relatos, antes escribía reportajes y se hacía el intelectual. Con la crisis, el personaje (y el autor), dejan el periodismo para narrar la supervivencia. La escritura confesional de Pedro

Juan (el autor) se deja ver a lo largo de las páginas de la trilogía entera y de varios libros que conforman su obra más allá del ciclo Centro Habana. Sin quererlo, o queriéndolo, el autor hace una crónica de la crisis desde los escenarios marginados de la narrativa nacional de Cuba. El oficio de periodista lo acompaña tanto ficcional como autoralmente. Este recurso estilístico se hace presente en la narrativa postsoviética cubana y es una característica de esta propuesta *disidente postsoviética*.

En este sentido, la obra de Gutiérrez rompe con la crítica de Senel Paz para instaurarse como un parteaguas en la narrativa cubana transfronteriza, es decir, aquella que se hace dentro de la isla y se publica fuera de ella o que se escribe y sale a la luz desde el exilio. La *literatura del yo* llega en un momento coyuntural de la isla y se instaura como una forma enunciativa de la realidad para los escritores de ese momento. A diferencia de las narrativas de otras épocas de la diáspora y exilio cubanos, esta literatura dialoga con el propio autor y transgrede los límites de la ficción.

Esta literatura, resultado de la dinámica social, es posible que se distancie o incluso que rompa lazos con aquella literatura oficial que pretendía establecer un canon revolucionario pero que no terminó de fraguarse, por el contrario, quedó débilmente dibujado por una literatura que copió los modelos soviéticos haciendo del escritor, una suerte de repetidora de consignas pertenecientes al Estado; sin embargo, esa literatura mantenía un modelo estético donde el héroe invariablemente se mantiene racional, apegado a la historia y los modelos que representan un bien común, social y material. En este sentido, Odette Casamayor considera que: “el héroe de la Revolución anula la idea de la utopía porque construye el futuro concretamente en su presente: derroca tiranos, instaura nuevo gobierno, construye una patria nueva (o al menos eso cree). [...] (Casamayor, 2013:28).

Como ya he mencionado, la llegada de la crisis postsoviética a la isla logra una reconfiguración desde distintas aristas. Este fenómeno se va fraguando durante los noventa y converge en la multiplicidad de voces que narran a Cuba desde aquel presente. Resulta imprescindible señalar a los *novísimos* que fueron antologados por Salvador Redonet (1993) bajo el título *Los últimos serán los primeros*. Esta generación de escritores, paradójicamente emergió en medio de la crisis²⁹. Este mismo escenario permitió el nacimiento de una nueva subjetividad escritural, que alejó los reflectores de aquellos héroes patrióticos para dirigirlos hacia la autoindagación, lo cotidiano, la incertidumbre, la desesperanza y el vacío (Araujo, 2003).

En el caso de *Trilogía*, el autor indaga en sí mismo para narrar su obra. Es decir, juega con el pacto de ficción que establece con el lector para crear ambigüedad en su obra. Esto es lo que ha sido denominado por los críticos literarios como *autoficción*. Sin embargo, será necesario explicar ampliamente este concepto desde las posturas críticas más sobresalientes al respecto.

La primera de las características de la *autoficción* consiste en la ruptura de la lógica ficcional. Lo cual propicia la construcción de mundos literarios que antes no eran posibles (Martín, 2016). Esta peculiaridad debe ir acompañada de una delimitación que permite un mejor entendimiento del concepto. Será necesario considerar que la *autoficción* se refiere en este caso únicamente a las obras donde el autor se contempla a sí mismo como un personaje, protagonizando hechos presuntamente ficticios. Martín (2016) considera que esta forma de entender a la *autoficción* la deja a en un punto medio entre la autobiografía y la ficción. No

²⁹ Revisar el capítulo 1 de esta investigación.

obstante, e *Trilogía*, muchos de los hechos narrados fueron tomados de hechos periodísticos y de la propia experiencia del autor y de personas reales cercanas a él.

Por otro lado, Philippe Lejeune establece el *pacto autobiográfico* para comenzar a construir la *autoficción* y lo define de la siguiente manera: “El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esa identidad y nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada”. De esta manera, según Lejeune, existirá una convención entre el autor y el lector de que lo narrado es verídico y se refiere a la verdad (1991:64). Lo anterior reafirma la participación del autor presente como personaje. El 1975 Lejeune propuso también un cuadro para expresar las diferentes posibilidades de escritura a partir de este pacto y del autor-narrador-personaje. Sin embargo, este cuadro no dejaba claras todas las posibilidades debido a que presentaba puntos ciegos. Para estos casos, el autor señalaba “una lectura que no era ni la de autobiografía ni la de novela, sino una ambigüedad pirandelliana” (Lejeune, 1991: 70-71). Se debe indicar que esta teoría se presenta en los años setenta y la propia literatura de la época no permitía un análisis más amplio al respecto. Se trataba, entonces, de una literatura que se encontraba en construcción.

Después de Lejeune, Doubrovsky escribió la obra *Fils* (1977) que denominó como novela. Ante esta afirmación, el autor reflexiona y la cataloga como *autoficción*. Esta obra dejó aún más en evidencia que existía un problema que no dejaba claros los márgenes entre la ficción y la autobiografía.

Con el tiempo Lejeune, nuevamente elaboró una propuesta a partir de la revisión de su pacto autobiográfico y después de una producción literaria resultado de un par de décadas. En esta revisión, titulada *El pacto autobiográfico, veinticinco años después*, Lejeune realizó una transición del *pacto autobiográfico* al *pacto de verdad*, esto con la finalidad de englobar

también en su estudio la elaboración de diarios bajo la premisa de que los diarios tiene en todo momento, un destinatario “aunque sea uno mismo” (Lejeune, 2004: 169).

Gerard Genette también intentó delimitar las características de obras de ficción y en su trabajo *Ficción y dicción*, considera la siguiente fórmula: “Yo autor voy a contar una historia cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido” (1993:70).

Posteriormente, Vincent Colonna también realizó un aporte para definir la *autoficción* y señaló que se trata de una invención literaria de una existencia, es decir, la ficcionalización del yo, hacer del yo un elemento literario, un sujeto imaginario (Colonna, 2012). Lo interesante que resulta de esta otra definición es el punto de partida de la construcción de la ficción es el yo real del autor. No se trata de un yo inventado sino de uno real que se hace ficción al ser narrado; Colonna también señala la identidad nominal entre el héroe y el autor y propone la definición de *autofabulación*. Este nuevo elemento rompe con la autobiografía porque parte el supuesto de que la historia contada a través de la autofabulación es irreal.

Debo señalar que, hasta este momento de la teorización de estos autores, las bases de la *autoficción* continúan siendo débiles y, hasta cierto punto, genéricas porque no señalan aún lo inherente a ella.

Un acercamiento más que logra aproximarse a lo inherente de la autoficción se da en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* de Manuel Alberca (2007) pues plantea que ese pacto ambiguo que establece la autoficción es a su vez un *antipacto*; es decir, no pretende inclinarse hacia lo verídico o hacia lo novelesco, lo considera de naturaleza mixta.

Posiblemente es Alberca quien, a partir de la construcción de *Las novelas del yo* (2012), establece las posibilidades que el autor puede elegir en su obra. También menciona que puede parecer que todas estas propuestas intentan debilitar o negar lo límites entra la autobiografía y la ficción pues funcionan y pueden ser interpretados a partir de estos mismos límites:

El neologismo “autoficción” no permite en su forma sintética una sola explicación, al contrario, por su sincretismo abre al menos dos posibilidades interpretativas: ¿se trata de una autobiografía sensu lato con la forma y estilo de una novela (que bien podría incluso introducir algunos elementos ficticios)? O, por el contrario, ¿se trata de una ficción (novela del yo), en la que el autor, con su propio nombre se convierte en el protagonista de una historia totalmente fabulada? (Alberca, 2012: 144).

Estas dos posibilidades interpretativas tienen matices, Alberca lo expresa con una suposición bastante elemental pero muy explicativa: “Es como si nos dijese: Este soy y no soy yo, parezco yo, pero no lo soy, Pero, cuidado porque podría serlo” (2012:146).

Tomaré un término propio de la biología para proponer una explicación más sobre la *autoficción* a partir de las observaciones de Alberca; la naturaleza de la *autoficción* no es el equilibrio entre la ficción y la realidad, sino la relación homeostática que guardan ambas a partir de diversas variables que pueden sumarse a los que expresa Alberca en su cuadro. En otras palabras, entre la ficción y la realidad, constituidas ambas por diversos recursos o elementos conducen a la autorregulación de la composición y propiedades de la *autoficción*.

Es decir, no se puede hablar de un equilibrio porque implicaría cierta prioridad entre los elementos de la realidad y los recursos ficcionales, y eso es, justamente, lo que no puede ser explicado; es así que, hablar de una *homeostasis discursiva* resulta pertinente porque los elementos que la construyen y la habitan no guardan una relación simétrica, sino que entre ambos elementos se autorregulan, así como a sus propiedades, para que esta autoficción sea

posible. Ahora bien, la *autoficción* de este tipo será aquella que comparta las siguientes características:

A= N =P + A= N = P Compartiendo el mismo cronotopo.

En el caso de *Trilogía* existen elementos que la colocan en esta categoría tanto el autor, como el protagonista y narrador son *Pedro Juan*. Ambos comparten la misma profesión y en varias páginas en los tres cuentarios existen menciones o referencias a la necesidad de escribir para sobrevivir a la crisis. Más allá del relato, Gutiérrez narra la crisis que vive él mismo en La Habana de los años 90. A la par de la construcción de su obra, sobrevive a la crisis de esa misma época y ese mismo lugar. No es posible dilucidar hasta qué punto de la narración se cuelean los hechos vividos por el autor, ni dónde se trata puramente de ficción que acompaña al personaje; en esta novela se cumplen las características señaladas anteriormente.

La novela fragmentada

Por otro lado, como ya mencioné, *Trilogía* puede ser leída como una novela fragmentada dado que los tres cuentarios mantienen una misma temática: la crisis del periodo especial y sus estragos; pero, además de esta unidad temática, cada cuentario tiene sus propias características; por ejemplo, *Anclado en tierra de nadie* está compuesto por veintidós relatos escritos todos ellos en primera persona. Y es en el relato que abre esta sección de la *Trilogía* donde se presenta nuestro protagonista: un hombre con un gusto musical que podría interpretarse como refinado, intelectual y, al mismo tiempo, inserta al lector en el tiempo en el que se desarrolla el relato:

Pegué la postal detrás de la puerta, puse un cassette con “Snake Rag”, de Armstrong, y se me alegró el corazón, dejé de pensar. La música no me deja pensar. Pero este es jazz, además, me alegra y me hace bailar solo. Desayuné una taza de té, cagué, leí unos poemas homosexuales de Allen Ginsberg, y me asombré con “Sphincter” y con “Personals ad”. *I hope my Good old asshole holds out*. Pero no me

pude asombrar mucho tiempo porque llegaron dos amigos, muy jóvenes, a preguntarme si sería buena idea tirar una balsa al mar por el cabo de San Antonio y llegar a Cabo Catoche, o si es mejor salir por el norte directo a Miami. Eran los días del éxodo, en el verano del 94. Una amiga me había dicho el día antes por teléfono: “Se van todos los hombres y los jóvenes. Oh, será un problema para nosotras”. No era así totalmente. Se quedaba mucha gente incapaz de vivir demasiado lejos, a pesar de todo (Gutiérrez, 2009:9-10).

El autor deja manifiesto en su relato la fecha que resulta clave en la *Trilogía*: el éxodo del 94. En adelante, *Pedro Juan* cuenta sus vicisitudes en medio de aquella crisis y las formas en las que va resolviendo sus necesidades día a día. Un rasgo emocional constante que se encuentra presente a lo largo de esos relatos es la desesperanza.

Gutiérrez indaga en lo más profundo de *Pedro Juan* para expresar las formas en las que ha sobrevivido la crisis; este personaje considera elementos a respetar, otros a dejar pasar y el más importante y clave para la supervivencia es no esperar nada, evitar el sentimiento bajo cualquier circunstancia. En repetidas ocasiones el personaje enuncia características que lo dibujan a los ojos del lector y que terminan por establecer el *pacto de verdad* que menciona Lejeune (2004). En la narración se establecen las características físicas del personaje que coinciden con las del autor y esto hace aún más sencillo que el lector acepte dicho pacto.

Resulta interesante cómo es que Lejeune retoma y propone para la crítica literaria este recurso de la literatura oral, desde mucho tiempo atrás que, en la actualidad, se sigue encontrando en las leyendas tanto tradicionales como urbanas. Este préstamo o asimilación conceptual entre la literatura oral y la literatura culta es frecuente en los estudios literarios. Según Xavier Etxaiz (2011) los elementos de la literatura oral que se llevan a la literatura culta tienen la intención plena de moldear ciertos valores en una sociedad. Este autor menciona que, al establecer *pactos de verdad* con el lector, se legitima lo dicho en la

narración. El autor de *Trilogía*, al utilizar este recurso le da un sitio muy importante a la voz popular, “lo que se cuenta”, o se practica en los barrios, lo que se rumora de boca en boca.

En *Trilogía sucia*, se introducen al campo literario estos valores, o antivalores, que están presentes en la sociedad y que modifican las prácticas sociales. Los temas particulares para este cuentario son la persecución de los defensores de los Derechos Humanos y la corrupción de la policía:

Le dio un infarto del corazón y se puso flaco, hambriento y arrugado. El país entró en la crisis de los noventa y el tipo, encima de todos sus problemas, se buscó uno más: se metió en un grupo defensor de derechos humanos. Lo arrinconaron contra la pared. A cada rato, con cualquier pretexto, lo encerraban unos días en la cárcel junto con los delincuentes. (Gutiérrez, 2009: 93).

Anclado en tierra de nadie

Además, *Anclado en tierra de nadie*, cuenta siempre los sucesos desde donde Pedro Juan los percibe; no presta voz ni focalización a ningún personaje. En un par de relatos hacia el final del cuentario se centra en narrar él mismo la vida de otros personajes: *La misteriosa vida de Kate Smit* y *La navidad del 94*. En el primer relato narra la vida de una exnazi que logró ocultarse en Cuba y permanecer ahí desde antes del triunfo de la Revolución y hasta el día de su muerte. El otro cuento narra la tremenda soledad y el suicidio de un hombre común atormentado por la crisis, el alcoholismo y la diáspora masiva. Este cuentario no tiene paratextos que enfatizen el pacto de verdad y cierra con el relato *¡Ohh, el arte!*, mismo que enuncia el tráfico de arte, la superstición y la fatalidad que acompaña a la transgresión de ciertas normas espirituales. Finalmente, el personaje huye, pero el recuerdo de ese tiempo volverá a surgir en la memoria del protagonista en relatos posteriores de los siguientes cuentarios:

Es el paraíso. Hacía muchos años que no caminaba por medio del monte, entre a niebla y el silencio del amanecer, con unas vacas borrosas entre la hierba goteando agua. Y todos aquellos árboles y aquel

verde grisáceo. El tipo tenía un bohío de guano y hasta un pozo. Me quedé allí y le mandé un recado a mi prima: “Me voy a curar los nervios en este monte. Si preguntan, no sabes de mí”.

Y aquí estoy. Metido a cimarrón. Mi prima dice que siempre fui un loco. “Hay que dejarlo, ya se aburrirá de estar solo.” Pero no. Es muy bueno estar bien solo en este monte verde y azul. Sin nada que cuidar. Sin nada a qué temer. Sin nada que esperar. Sólo tierra y cielo verde. Es hermoso. Además, si me agarran en La Habana me parten los cojones. (Gutiérrez, 2009: 124-125).

Nada que hacer

Posteriormente, *Nada que hacer*, cuenta con dieciocho relatos breves, más breves que en *Anclado en tierra de nadie* y *Sabor a mí*; se trata del más corto de los tres libros. A diferencia del primer cuentario, cuya fecha de escritura expresada únicamente dentro de los relatos. *Nada que hacer*, sí cuenta con paratextos que establecen pactos con el lector.

De *Nada que hacer*, rescato un tema que lo caracteriza: el racismo y las múltiples formas en que se manifiesta en una sociedad donde, supuestamente, la igualdad impera por “decreto oficial”. El primer ejemplo aborda el blanqueamiento como una estrategia comercial que es una práctica común tanto en Cuba como en el resto del Caribe:

Él y su familia se cambiaron el apellido tres veces en pocos años, y todavía no creían estar en lo cierto. Cien años atrás, los esclavos tenían los mismos apellidos de sus dueños. Los bautizaban con cualquier nombre cristiano y el apellido del dueño. Pero éstos no sabían bien cuál familia pertenecieron sus bisabuelos y abuelos. Mucho menos sabían dónde están Nigeria o Guinea. Se olvidaron de todo. Apenas en cien años. Ahora sólo requieren mezclarse con los blancos. Ellos dicen que “para adelantar la raza”. Y están en lo cierto. Los mestizos son mucho mejores en todo que los negros puros. Es un buen negocio eso de la mezcla. (Gutiérrez, 2009: 138).

Una de las cuestiones que resultan de vital importancia antes de entrar en materia de análisis es la definición del concepto de racialización, mismo que ha sido muy utilizado dentro de los estudios culturales para explicar distintos fenómenos.

De inicio, la racialización tiene un profundo componente político que ha servido como medio de expresión de la desigualdad en diversos movimientos sociales que señalan la

necesidad de demandar acceso a una vida digna, a la justicia, etc. Este concepto, Campos lo define de la siguiente manera:

Racialización se equipara con el desequilibrio entre grupos raciales y se puede resumir en frases como ‘racialización de la pobreza’ [...], ‘racialización de la criminalidad’ [...]. Esta manera de percibir el concepto toma por dada la existencia de razas y reconoce su causalidad en un orden socialmente producido de jerarquías entre ellas. ‘Racialización’ se concibe como un concepto de gran utilidad política, dado que, al identificar exclusiones históricas y lógicas institucionales presentes, hace visibles los modelos de injusticia social que dificultan el logro de una ciudadanía incluyente y equitativa.

Si bien esta categoría señala la desigualdad social que existe en las sociedades actuales y que es producto de la injusticia histórica producida por el colonialismo, aún sostienen la idea de la existencia de razas y esto, a su vez, permite, sin que ese sea su objetivo, que se siga considerando que existe cierta estabilidad de los grupos raciales; dicho de otra manera: que estos grupos, que en realidad son un constructo social, permanecen igual a en el tiempo, es decir, que no concepción no sufre transformaciones sustanciales a través de la historia y sus acontecimientos.

Es importante entender la racialización como un fenómeno de construcción; en otras palabras, no es una cuestión dada, sino una cuestión dándose; según Campos, las razas son, entonces, “un constructo social histórico, ontológicamente vacío”. Esta segunda concepción del término permite entender que la racialización no es producto de las razas, sino de la relación entre los grupos distintos, generalmente en desequilibrio. Por lo tanto, la racialización es un producto social resultado de prácticas, dogmas, producciones culturales. Sin importar la naturaleza de estas prácticas son las que apuntalan las categorías que encasillan a los individuos que pertenecen a grupos similares. Estas construcciones se hacen o se coproducen entre sí, es decir, son posibles en presencia una de la otra y se presentan como dicotomías que las fijan en el imaginario social, pero dicha fijación no es la misma

siempre, no permanece estable y se modifica con el contexto en el que se desarrolla. Campos menciona al respecto que:

Las razas no están ahí, interactuando bajo un principio de competitividad que se deriva de su ontología. Más bien se hacen posibles en esa interacción, la cual es siempre contextual e histórica. [...] no es lo mismo el proceso de co-producción racial en de lo negro/blanco en un sitio como Cuba, que en los Estados Unidos.

Agregaría, además que las construcciones sociohistóricas que se erigen entorno a las razas, también se ligan a sus prácticas culturales. Ante el sujeto considerado como “blanco” se predisponen una serie de estereotipos que, usualmente, están asociados al progreso, la inteligencia y virtudes heroicas; de manera antagónica se construye el otro “no-blanco” que puede ser asociado con lo contrario: falta de inteligencia, cercano a la animalidad, irracional, etc. y cada uno de estos grupos tendrá prácticas culturales particulares que se verán expresadas en sus religiosidades, formas de convivencia, su relación con la naturaleza, con su construcción de lo sagrado y lo profano. Por lo tanto, estas prácticas sociales también se verán relacionadas con las virtudes o la ausencia de ellas con las que se relaciona a los sujetos.

Una vez más, apelando a esta definición, debemos tomar en cuenta para el presente análisis que la obra de Pedro Juan Gutiérrez que se expone a continuación, está centrada en el periodo especial en Cuba y este tiempo representa un hito en la historia de Cuba y trae consigo reconfiguraciones importantes de los referentes sociales hasta poco antes de la crisis que llevó a la caída de la Unión Soviética.

El ciclo Centro Habana del autor se centra en justamente en las vicisitudes de un personaje principal y muchos otros que lo circundan en esa zona de la ciudad de La Habana, retrata lo crudo de la supervivencia en medio de la crisis. Se dibuja una ciudad derruida, sus espacios y los sujetos racializados y marginados que no tenían espacios en la discursividad

revolucionaria de las décadas anteriores. No se trata de seres que emergieron con la crisis, de problemáticas habitacionales producto del impacto que sufrió la isla con la caída de la URSS, se trata de los sujetos que fueron negados por décadas por el régimen dominante y de crisis habitacionales que no se resolvieron por completo con el triunfo revolucionario. Emergieron, en todo caso, en los espacios narrativos del momento de ruptura económica y política que terminaron por crear una grieta ideológica en la sociedad de aquel momento y, me aventuraría a mencionar, que esa ruptura fue decisiva para las generaciones actuales.

El siguiente ejemplo enuncia la distribución racial de los barrios habaneros, tema que ha sido mencionado por varios autores, como Ojeda (2001) desde el punto de vista histórico y prerrevolucionario, y Peñate Leiva y López Santos (2009) desde una perspectiva socio cultural en el presente siglo. En ambos casos, el factor preponderante para esta distribución se remonta a los tiempos coloniales y los posteriores a la abolición de la esclavitud en Cuba; sin duda, esta conformación barrial responde a dinámicas coloniales que no lograron superarse aún con el triunfo de la Revolución:

Salimos como pudimos de aquel tropel de gente gritando. Cruzamos la avenida el Malecón y nos fuimos hasta la acera ancha que corre junto al mar. Entonces me doy cuenta de que los únicos blancos somos nosotros. En el parque Maceo una orquesta salsa está tocando aquello de: “Se te ve en la carita que eres una loquita. Quiero tener aventuras, esta noche contigo. Tú vas a gozar, mi rica mamita.” Y todos bailando desenfrenados.

—¿Te robaron algo? Revísate.

Enrique se revisa los bolsillos. Le falta sesenta dólares que tenía en el bolsillo de la camisa, unas gafas y la licencia de conducción. Salvó un poco de dinero que llevaba en el pantalón. Le duele el hombro derecho, que se golpeó al caer. Tiene la ropa enfangada por la espalda y las nalgas.

Nos alejamos aprisa. Después del parque Maceo, hay un tramo del Malecón que es territorio exclusivo de maricones y tortilleras. Cien metros gay. *Free love*. Si uno sigue caminando hacia el Vedado todo cambia. Los gays son una frontera entre la intranquilidad del *black power* y la calma relativa del Vedado. (Gutiérrez, 2009:176).

En este fragmento convergen varias ideas que racializan tanto a los sujetos como a los espacios; los “no blancos” llamados por el propio personaje principal como *black power* son afrodescendientes de quienes que hay que “cuidarse” porque representan un inminente peligro. Poco después, el acompañante comprueba que esa “otredad” le ha robado. Estamos ante una racialización como fue definida en su primera acepción, ante la racialización del crimen, que se liga con los espacios físicos y reafirma una idea popular que prevalece en la sociedad cubana aún en estos tiempos: el Vedado es para otra gente, para gente blanca. Centro Habana y La Habana Vieja, son territorios afro.

Se debe agregar que *Nada que hacer* comienza a enunciar lo que en el transcurso de sus páginas se infiere y es el resquebrajamiento del *hombre nuevo* y la decepción de la Revolución; temas que, apenas al inicio de la crisis, con *El Lobo, el bosque y el hombre nuevo*, Senel Paz intenta retomar y conciliar.

—Hortensia, deje eso. Olvídese un poco de la política. Trate de vivir lo mejor posible estos años que le quedan.

—Ay, hijo, ya estoy llegando al final. Y mira en lo que se ha convertido la Revolución.

—Sí, los chinos dicen que todo en la vida es circular. Siempre se regresa al principio.

—No te entiendo, ¿qué tú dices?

—Nada, que no se ponga triste. Llame a esa gente a ver si quieren el cubo.

Y sí. Me compraron el cubo. Y me fui. No estoy para las descargas de Hortensia. Ya en la puerta me dijo:

—No se pueden olvidar así del pueblo. El edificio se cae a pedazos y nunca hay agua, ni gas, ni comida. Nada, hijo, nada. ¿Qué es esto? ¿Hasta cuándo? El gobierno tiene que ocuparse de nosotros. ¿Tú no eres periodista? ¿Por qué no escribes algo del edificio? A ver si se le conmueve el alma a alguien. Aquí hay muchos viejitos y estamos abandonados, porque...

—Hortensia, ¿no me ve vendiendo cubos? Ya no soy ni barrendero. Un día de estos vengo con más tiempo y conversamos. Hasta luego. (Gutiérrez, 2009:164-165).

Finalmente, *Nada que hacer* se enmarca con otro paratexto que señala la fecha y lugar de creación: *La Habana, 26 de marzo – 4 de noviembre, 1995*.

El último cuentario de la *Trilogía* se trata de *Sabor a mí*, y consta de veinte relatos; también se enmarca con paratextos iniciales y finales. Uno de ellos, al inicio de la obra, resume de alguna manera lo manifiesto en la trilogía entera:

Iba allá por el restaurante Floridita, por la vida de los burdeles, la ruleta en todos los hoteles, las máquinas tragamonedas que derramaban regueros de dólares de plata, el teatro Shangai, donde, por un dólar y veinticinco centavos, se podía ver un espectáculo de desnudos de suma obscenidad y, durante los entreactos, las películas porno más porno del mundo. Y de pronto se me ocurrió la idea de que, en esa ciudad extraordinaria, donde todos los vicios estaban tolerados, todos los tráficos eran posibles, estaba el verdadero decorado de mi comedia. Graham Greene Nuestro Hombre en La Habana. (Gutiérrez, 2009:219)

Es posible que, con este paratexto, el autor también haga referencia a la circularidad que señala el personaje: “los chinos dicen que todo en la vida es circular”. Es decir, la vida antes de la Revolución, aquella que fue prohibida y abolida por no pertenecer al nuevo orden social, está nuevamente tomando las calles y abriéndose paso entre el *hábitus* popular para la supervivencia de la época.

A diferencia de los otros cuentarios, en este se pueden encontrar varios relatos escritos en tercera persona, donde *Pedro Juan* no interviene como protagonista y se dibujan algunos otros personajes que se esbozaron en los cuentarios anteriores. Tales relatos son: *El aprendiz*, *Insoportable la noche*, *Salvación y Perdición*, *Visión sobre los escombros*, *El final de la capitana* y *Látigo, mucho látigo*. Es en esos relatos donde Gutiérrez comienza a dar voz a otros personajes, todos ellos grises, alcoholizados, derrotados por la crisis, la soledad y el hambre. Convertidos, a su vez, en víctimas o victimarios de otros más en la búsqueda por la supervivencia. El final de *Sabor a mí* se encuentra fechado en 1997.

Los tres cuentarios, además de estas particularidades, se encuentran atravesados por otros temas como el desempleo, la escasez, el jineterismo como medio de subsistencia, los suicidios, la corrupción de la policía, los centros de trabajo y en general, de las instituciones del Estado, la obsolescencia de las consignas revolucionarias, la importancia de la santería como asidero para la subsistencia en el plano económico pero también en el psicológico (*Pedro Juan* es hijo de Changó y Oggún), las drogas y la homosexualidad.

A lo largo de estos cuentarios, *Pedro Juan* se reconoce a sí mismo como un personaje solitario que contantemente busca la compañía de mujeres; aunque existe un personaje femenino que lo acompaña de principio a fin de la *Trilogía*. Luisa es una mujer que, al igual que él, busca sobrevivir en medio de la crisis. Al iniciar la *Trilogía*, Luisa es una mujer amargada, cansada de tanto trabajar y de apenas conseguir unos cuantos pesos. A medida que la narración avanza, Luisa entra en la espiral de la supervivencia y se vuelve jinetera, oficio que le permite comer, vestirse, conseguir jabón para bañarse, mantener a *Pedro Juan* y, eventualmente, usar perfume. Su relación se transforma y encuentra la manera de perdurar a lo largo de toda la obra.

Estos relatos ambientados en las ruinas, la miseria, y protagonizados por estos personajes vulgares, comunes y hasta cierto punto, mediocres, se encuentran inscritos en el *realismo sucio* o *Dirty realism*; este movimiento literario se inició en Estados Unidos con autores como Raymond Carver, Richard Ford y Tobias Wolff; sin embargo, ellos no fueron los únicos ni los primeros en incursionar con estéticas de lo grotesco y sexual; años atrás, Henry Miller y Charles Bukowski también habían expuesto mundos “chocantes” e incómodos para la realidad de su tiempo (Birkenmayer, 2004), (Arcos, 2012). Debido a la temprana identificación del *realismo sucio* en la *Trilogía sucia de La Habana* (y al resto de

su obra del ciclo Centro Habana), Pedro Juan Gutiérrez ha sido conocido como “el Bukowski caribeño³⁰”.

Los tres círculos de La Habana

Por otro lado, la *Trilogía* tiene interesantes rasgos de intertextualidad con *La Divina Comedia*; para iniciar con esta dimensión del análisis será necesario partir de lo más evidente: la fragmentación de la obra. La *Trilogía*, como su nombre lo indica, se encuentra dividida en tres partes y cada parte contribuye a la posibilidad de la lectura como unidad. La primera de ellas, *Anclado en tierra de nadie*, aborda la lucha interna de *Pedro Juan* por aprender las reglas de la supervivencia; esta primera sección deja claramente dibujada la magnitud de la crisis y la miseria. Los personajes y nuestro protagonista se encuentran atrapados en una espiral de degradación y desesperanza. No hay salida y el sufrimiento que se repite a diario es la búsqueda de lo básico para continuar sobreviviendo. Este primer cuentario se puede comparar con el Infierno de Dante.

Luego, en *Nada que hacer*, Gutiérrez ahonda en lo profundo de la inmundicia; de la opulencia y los lujos que le dio el jineterismo³¹, desciende hasta la oscuridad de la prisión. Contrariamente al segundo libro de Dante, en este cuentario no hay nada que hacer y aquellos que tienen esperanza, mueren o pierden la cordura. En el purgatorio de Dante, el sufrimiento tendría fin, en *Nada que hacer*, solo hay otras formas de afrontar la crisis y sus estragos, pero siempre son momentáneas y peligrosas.

Finalmente, *Sabor a mí*, no es la llegada al paraíso de Dante, pero se trata de una tregua con la realidad. *Pedro Juan* encuentra hacia el final de sus narraciones algo cercano a

³⁰ Cabe mencionar que el autor, en diversas entrevistas, ha sostenido que se trata únicamente de un ardid comercial; él no se encuentra identificado con ese epíteto.

³¹ A los sexoservidores en Cuba se les conoce como “pingueros”.

la calma que le permite afrontar la realidad en formas menos furiosas, más livianas. El personaje acepta la realidad y únicamente vive la crisis.

En la *Trilogía sucia de La Habana* hay poco espacio para lo divino; si en la comedia de Dante, el infierno representaba al ser humano frente a sus pecados, en *Trilogía*, cada cuentario representa lo humano que transita lo grotesco de la realidad, y que lo hace apenas con unos pocos destellos de su fe. La ausencia de paraíso deja claro que esta obra es totalmente terrenal y en ella flota esporádicamente lo divino que no alcanza a librar a los personajes de su sufrimiento.

Por otro lado, en la esta obra de Gutiérrez, se encuentran presentes también las tres virtudes teologales. La fe es profesada por *Pedro Juan* y no la descuida en ningún momento. Incluso, en *Sabor a mí*, al salir de la cárcel, lo primero que hace es atender a sus santos, brindarles tabaco y ron para agradecer su salida.

La esperanza y la caridad son encarnadas por dos personajes femeninos. La primera, *Esperanza* es una mujer santera con quien *Pedro Juan* quiere iniciar un negocio. Toda marcha bien hasta instantes después de cerrar el trato e imaginar la estabilidad que vendrá con el “negocito”. Aun saboreando la felicidad futura, el protagonista ve morir ante sus ojos a *Esperanza*. Ella se lleva sus planes de prosperidad. La muerte de *Esperanza* es también la muerte simbólica de la fortuna de *Pedro Juan*. Asimismo, *Caridad* es la madre del hijo de *Pedro Juan*, y es ella quien le pide al personaje una prueba del amor hacia su hijo sin que él pueda lograrlo.

Estos simbolismos dejan al protagonista únicamente de la mano de su fe, su “*Beatriz*”, y su “*Virgilio*”. La *Beatriz* habanera está representada por *Luisa*, la mujer que acompaña a

Pedro Juan en esta travesía por las “cánticas” tropicales. Virgilio es el muerto que cuya voz no siempre es escuchada por el protagonista; América, su madrina santera, es quien le recomienda a *Pedro Juan* que lo escuche y lo atienda para poder salir adelante.

Luego de esta alegoría, la *Trilogía* también cuenta con elementos de la cultura y la música popular; boleros, salsas, rumbas, son parte importante de diversos relatos de la obra. Es necesario señalar que el discurso disidente en esta obra de Gutiérrez se manifiesta en diferentes niveles.

El primero de ellos, en el nivel discursivo, queda manifiesto en la crítica a las consignas revolucionarias, al señalamiento del fin de la utopía y el abierto rechazo a esas estructuras que resultan obsoletas. El segundo nivel es el estructural pues, además, rompe con las convenciones de género como son “redondez, concisión, *twist in the end*”, como lo menciona Araujo (2003).

Finalmente, *Trilogía sucia de La Habana* ha sido traducida a veintiún idiomas. Según la FNAC (*Fédération Nationale d’Achats des Cadres*) de España, en su guía *10 del año 2004*, señalaba dentro de los cien libros imprescindibles de la década a este título de Gutiérrez. Hasta el 2014 esta obra no se pudo editar en Cuba, aunque algunos cuentos de la *Trilogía* y otros inéditos formaron el libro *Viejo loco (2014)*, por la Editorial de Oriente. En la actualidad también han sido publicadas por esa misma casa editora *El insaciable hombre araña*, *El rey de La Habana* y *Carne de perro*; *Fabián y el caos* fue publicada por la Editorial Unión en el 2017.

Asimismo, *Trilogía sucia de La Habana* resulta una especie de hipertexto para la obra de Gutiérrez debido a que en sus páginas se encuentran indicios de lo que conformará sus

siguientes novelas, relatos, e incluso poemarios. *Animal Tropical*, *El insaciable hombre araña*, *Morir en París* y *Fabián y el caos* se encuentran esbozados en esta obra cuyo análisis puede ir mucho más allá de lo que este estudio podrá abarcar.

Del intersticio a la rajadura: el tercer espacio en *Informe contra mí mismo*

*Alguna vez creí en el fin del mundo.
Ya no.
Tampoco en el inicio.
Pedro Juan Gutiérrez.*

Eliseo Alberto se vio obligado al exilio a raíz de la escritura de su obra *Informe contra mí mismo* (1996). Sin duda, ésta transgrede los límites en distintos sentidos: por un lado, los propios de los géneros literarios, pues su obra, como el mismo autor lo enuncia, tiene un compromiso con la verdad; por lo menos, la verdad que le tocó vivir; a partir de ese enunciado rompe los lazos con la ficción. Además, en este sentido, el título de la obra la sitúa dentro de la *literatura de lo real*; asimismo, el *Informe* infringe las normas sociales e ideológicas establecidas por el régimen cubano en la época más crítica después de la caída de la URSS.

Esta obra se ganó también las más feroces críticas y las ovaciones rotundas por su valentía. *Informe* ha sido calificado como valiente, emotivo, veraz, auténtico, aunque también ha sido señalado como traidor, tramposo, manipulador y baladí (Cortés, 2011). Las lecturas de propios y extraños han dejado al *Informe* en medio de un huracán que nos permite dilucidar una realidad contundente: ha provocado reacciones apasionadas, antitéticas, devastadoras, nostálgicas... pero no ha quedado en la historia como una obra gris o estéril; invariablemente

provoca reacciones que la han acompañado desde el momento en que fue escrita, hasta décadas después de su publicación.

En este estudio, el análisis del *Informe* de Eliseo Alberto se logra al revisar la segunda edición de la obra; por tal motivo, será necesario abordar el contexto en el que se escribió la primera edición y cómo se completa posteriormente con la adición de un epílogo donde el propio autor narra parte de la recepción de su informe.

Informe contra mí mismo salió a la luz en 1996 publicado por Alfaguara México y España. En esa primera edición contaba con un prólogo en el que Eliseo Alberto narraba a detalle el primer informe que le solicitaron en contra de su familia. La segunda edición fue publicada en 2002 y le fue añadido un epílogo en el que el autor volvía a las páginas de su *Informe* inicial para contar ahora su regreso a Cuba y parte de la recepción de aquella primera edición.

El epílogo lleva consigo, así como el resto de la obra, un recuento de los años y acontecimientos pasados entre la última vez en la isla y la nueva visita. La nostalgia, la muerte de Eliseo Diego y la despedida forzada de su tierra, fueron el principio de la vida en el exilio que le valió también una travesía entre su producción literaria y las vicisitudes de la vida misma. Además, esta sección también detalla la forma en que el libro fue construyéndose en lo cotidiano, desde la necesidad propia y ajena de narrar a Cuba a través del sentimiento, con la emotividad que causaba también la lejanía de aquellos que se encontraban separados desde tiempo atrás. Esta sección representó, según el propio autor, el final definitivo del *Informe* y el ritual de despedida de la Cuba de la infancia que dio paso a la conciliación con la isla que lo acompañó en su exilio.

Lichi, como cariñosamente le llamaban sus amigos, recorre las calles del barrio, de la ciudad, de la memoria en una ceremonia silenciosa de contemplación del pasado. Evoca a los grandes que marcaron su carrera literaria y los recuerda a manera de homenaje. Este epílogo ya aborda la muerte en el exilio de Heberto Padilla y Jesús Díaz y con la adición de esas líneas, Eliseo Alberto sabe que el *Informe* por fin ha quedado concluido. La Historia con mayúscula se impuso y las historias con minúscula quedaron en el exilio, pero construyeron un espacio en el que otra Cuba era posible.

Las páginas del magistral epílogo del autor permiten observar que la escritura de su obra abarca y juega con la narración y la lectura de ella misma. Es decir, la obra no acabó con el punto final en la última página de aquella primera edición que, debo señalar, pocos recuerdan ya. Esta obra se reconfigura y su creación se extiende hasta las lecturas de quienes fueron entregando al autor los fragmentos de los borradores de su informe, pero visto desde afuera. Por tal motivo, considero que la disidencia de la obra no se encuentra únicamente en su contenido, sino que se extiende hasta sus confines, en los bordes que no la delimitan pero que intentan definirla, en la recepción que logró colarse a las letras del autor, en las visiones que la siguen revisando con el paso de los años y la historia.

Esta obra guarda una crítica política evidente y la refuerza en su estructura, transgrede las posturas y las formas, las recomendaciones y las normas y la coloca en un espacio indefinido entre la ficción y el testimonio. Estas construcciones permiten la creación de un espacio en el que se sitúa el *Informe* y que rompe con las dicotomías que, incluso en la actualidad, a más de sesenta años del triunfo de la Revolución, algunos estudiosos y exiliados se empeñan en mantener. Resulta necesario señalar que Eliseo Alberto quizás no fue el primero en sostener una postura que no era la interna (la del régimen) o la del exilio de Miami,

pero sí fue quien logró el revuelo que le valió el señalamiento y el desdén de ambos bandos. Tal atención ha logrado que esta obra en particular continúe siendo un referente de la literatura del periodo especial.

El espacio social, espacio vivido y espacio discursivo en el *Informe*

El *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto puede analizarse desde un enfoque espacial en el que se mueven los sujetos dentro y fuera de obra, así como el espacio fronterizo del propio género al que pertenece el *Informe*. Por tal motivo, el *tercer espacio* puede explicar, desde la geografía crítica, las particularidades de esta obra en la que se superponen la historia, la geografía misma, el discurso literario, el cuerpo, la identidad, etc.

Antes de comenzar el análisis, será preciso definir el concepto de *espacio* ligado a la Geografía, que también se ha cuestionado mucho desde otras disciplinas a partir de mediados del siglo pasado. Mientras que, para algunos teóricos el espacio se ciñe a una dimensión absoluta, geométrica e inmutable, sin prestar atención a la dinámica espacial que se desarrolla (Pillet, 2004); para otros, el espacio se interrelaciona con procesos sociales hipercomplejizados que permiten una multiplicidad de interpretaciones (Lefebvre, 2013).

Lefebvre en su obra *La producción del espacio* (1974), considera que los *espacios sociales* son *espacios producidos*. Como primer paso hacia la definición del espacio social y antepuesto a las teorías que conciben al espacio únicamente como un lugar físico, Lefebvre, señala que:

El espacio debe dejar de concebirse como pasivo, vacío, o carente de otro sentido, como los “productos”, que se intercambian, se consumen, o desaparecen. Como producto, por interacción o retroacción, el espacio interviene en la producción en sí mismo: organización del trabajo productivo, transportes, flujos de materias primas y de la energía, redes de distribución de productos. A su manera producto y productor, el espacio entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas (mal o

bien organizadas). No se puede concebir de manera aislada o quedar estática. Es dialéctico: producto-productor, soporte de las relaciones económicas y sociales (Lefebvre, 1974:47).

En este sentido, el autor menciona que no es posible la separación de los diferentes espacios que integran una región geográfica. Es decir, el *espacio* como producto social, se hace a sí mismo, se consume y es también un medio de producción; por lo que, su estudio es superpuesto, sin jerarquizarlo de ninguna manera, sin dejar de notar las dinámicas sociales, los fenómenos físicos y su relación con los medios de producción del tipo que sean. Dicho de otra manera, es “inherente a las relaciones de propiedad” (Lefebvre, 1974:141). Por otro lado, David Harvey (2007) reflexionó sobre el espacio como producto social y se enfocó en el entendimiento de su significado simbólico y en la influencia compleja e intrincada sobre la conducta y la noción de identidad, al respecto menciona que:

La percepción de lo que somos, a dónde pertenecemos y qué abarcan nuestras obligaciones -en resumen, nuestra *identidad*- se ve profundamente afectada por la percepción que tengamos de nuestra ubicación en el espacio y en el tiempo. En otras palabras, localizamos en general nuestra identidad en función del espacio (yo pertenezco a *aquí*) y del tiempo (ésta es *mi biografía, mi historia*). Las crisis de identidad (cuál es mi lugar en el mundo, qué futuro me espera) derivan de fuertes fases de compresión del *espaciotiempo*. Además, considero verosímil sostener que la fase más reciente ha sacudido tanto nuestra percepción de quiénes y qué somos que tenía que verificarse una crisis de representación en general, una crisis que en el mundo contemporáneo se manifiesta principalmente por los modos de pensar posmodernos (2007:140).

En el *Informe* de Eliseo Alberto se establecen estas preguntas (cuál es mi lugar en el mundo, qué futuro me espera) hacia el final de la obra, cuando el autor se cuestiona sobre los tantos exilios: el propio y electivo, el que es involuntario, el de los otros y que, en conjunto, conforman un *espacio social cubano* esparcido por todo el mundo. Cabe mencionar que, como se ha dicho en numerosas ocasiones a lo largo de esta investigación, la historia de la literatura cubana va más allá de las fronteras de la isla y de los bordes del discurso oficial, por esta razón, el *espacio social* producido por la literatura de la diáspora y del exilio se

construye a través de la cartografía simbólica que une a los autores y a las obras no por el lugar de publicación o por el reconocimiento de las instituciones culturales de la isla, sino por el *lugar* que habitan sus personajes. Además, no se trata únicamente de un espacio, porque “el término *espacio social* denota un conjunto innumerable” (Lefebvre, 1974:142); por cuestiones prácticas abordaré apenas un par: el espacio social producido por los personajes de la obra y el espacio social que construyen los discursos literarios dentro de la literatura de la isla.

En esta obra de Eliseo Alberto, el primer espacio social que se propone en la novela es el que describe la voz narrativa al inicio de su interlocución, uno creado por las reflexiones de los múltiples actores y detractores de la Revolución. Los diferentes bandos que menciona la voz narrativa representan espacios geográficos y sociales en sus diferentes acepciones:

Amigos y enemigos de la Revolución cubana, compañeros y gusanos, escorias y camaradas, compatriotas de la isla y del exilio han reflexionado sobre estos años agotadores desde las torres de la razón o los barandales del corazón, en medio de una batalla de ideas donde el culto a la personalidad de los patriarcas de izquierda y de derecha, la intransigencia de los dogmáticos y las simulaciones de ditirámicos tributarios vinieron a ensordecer el diálogo en las orillas del conflicto (Alberto, 2011:23).

Con esta entrada sitúa al lector en los espacios que el autor ha identificado en la elaboración del informe: un *espaciotiempo* en el que la práctica de la delación ha llevado a la paranoia colectiva, donde se erigen dos visiones o posturas que señalan lo que “debe” ser la isla y donde se han anquilosado las dicotomías intransigentes para describir al otro: delator o delatado, revolucionario o gusano, amigo o enemigo, revolucionario o contrarrevolucionario.

Otro espacio que se empieza a vislumbrar en esta obra de Eliseo Alberto es el *espacio vivido*. Es decir, el espacio que cada uno de los que narran ha experimentado. Este es definido por Lefebvre como:

[...]el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material, es el espacio de usuarios y habitantes donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial. [...] El espacio del usuario es vivido, no representado (o concebido). En comparación con el espacio abstracto de los expertos (arquitectónicos, urbanistas, planificadores), el espacio de las actividades cotidianas de los usuarios es un espacio concreto. Lo que quiere decir subjetivo (1974:395).

En el *Informe*, el espacio vivido se encuentra representado por la polifonía que se logra con la voz del mandato revolucionario, la voz del teniente Diego García-Marruz y la voz del ciudadano Eliseo Alberto. Cada una de estas voces narra su *espacio vivido*, desde sus convicciones o cuestionamientos con respecto a la construcción de la Revolución cubana:

Oficiales superiores me citaron en la jefatura de mi unidad para explicarme sin dramatismo que, por práctica reglamentaria en cualquier ejército del mundo, yo debía mantener informados a los aparatos de la inteligencia y la contrainteligencia militares de todo contacto con visitantes extranjeros, sin distinciones de posturas políticas. En mi condición de oficial este requerimiento era, por supuesto, una orden. Y ya se sabe que las órdenes, en cualquier ejército del mundo, no se discuten: se cumplen. “Estamos en guerra contra el imperialismo yanqui, teniente”, me dijeron como si leyeran en voz alta los titulares del periódico: “La Agencia Central de Inteligencia posee una exorbitante tienda de disfraces para enmascarar espías. No podemos bajar la guardia” (Alberto, 2011:12).

En la cita anterior se lee la voz de ciudadano Eliseo Alberto quien narra, con la perspectiva de los años, aquello que el militante, tiempo atrás había defendido como un deber incuestionable y patriótico: la elaboración de un informe, aunque esta vez contra su familia. En esta encomienda emerge la voz del ciudadano para cuestionar la labor del militante, para cuestionar las estructuras y los límites rebasados en la persecución incansable del enemigo. Podría interpretarse que este instante se trata del intersticio en la obra del autor, en la visión de mundo del teniente Diego García-Marrúz; también en la voz del ciudadano Eliseo Alberto.

La mitificación de un enemigo común a todos los cubanos permitió también la creación de otro espacio social en el que la vigilancia, la delación y la defensa exacerbada de la Revolución fue posible. Es justo decir que el enemigo existía, pero además se convirtió en uno de proporciones inconmensurables, que poseía todas las formas posibles y se colaba en cada resquicio de duda o titubeo de los militantes. Esta construcción dogmática, muy parecida a la construcción ideológica del diablo en el cristianismo, se fundamentó en hechos históricos de acoso político y militar hacia la isla por parte de Estados Unidos, pero se usó con el paso del tiempo como la explicación absoluta y unívoca ante toda manifestación de desacuerdo con el Estado y sus prácticas al interior de las instituciones.

Estas vivencias en torno a los tantos desacuerdos con la política de la isla son narradas por el autor y las presenta como *espacios vividos* por el protagonista de la obra, por sus allegados y otros conocidos. Un ejemplo muy conmovedor es la historia de Pedro, un conocido del narrador que fue preso político durante un cuarto de siglo. A pesar de haber luchado en el Escambray llegó a prisión por pretender que la Revolución conservara la promesa democrática que le dio el triunfo. Él, junto con otros, propuso la creación de otro partido político además del Partido Comunista. El testimonio de su compañero le valió ser condenado a treinta años de privación de la libertad. Sin embargo, su delator, disfrazado de militante comunista, años más tarde, en el aeropuerto de Gander, le pediría ayuda para huir de la isla:

Encendió un cigarro Camel y fue repasando los rostros de sus compatriotas uno por uno, la papada del baladista, los labios de Zenaida, hasta que dio con los ojos de El Chino. Era él, sin dudas. Demetrio Martínez, alias El Chino. Habían sido compañeros de aula en el Instituto de Marianao, y juntos participaron en las revueltas estudiantiles, hombro con hombro. Luego, por esas volteretas del destino, terminaron en bandos opuestos, hasta el punto que Martínez testificó en su contra durante el juicio que le celebraron por pretender organizar un nuevo partido político en la isla. “Lo conozco desde hace

años. Iba a comer a mi casa. Mi madre le tenía afecto. Pedro siempre estuvo en contra de la mayoría. No me extraña saber que es un traidor”, dijo El Chino. [...]

[...] A la hora del almuerzo, Pedro volvió a encontrarse con Demetrio Martínez en el baño del restaurante. “Ayúdame, le dijo El Chino a quemarropa, como si no hubiera pasado más que un día en aquellos veinticinco años de separación (Alberto, 2011: 92-95).

Mucho se ha escrito sobre los delatores que se convierten en aquello que señalaron. Los “héroes por obligación” se encontraban con mucha frecuencia totalmente convencidos de que su labor delatora y acusadora construía los cimientos de la nueva sociedad. Otros, sin estar convencidos, simplemente decidieron arrojar la piedra para evitar ser lapidados. Con los años, hasta los fieles creyentes sucumbieron ante la posibilidad de la huida. Este tipo de individuos que terminan huyendo a destiempo son llamados tanto por los habitantes de la isla como por los exiliados de Miami como “los quedados”. Eliseo Alberto los define así: Un “quedado”, para el exilio riguroso, es una persona poco confiable por el hecho de haber vivido (suponen que) a gusto bajo el gobierno de Fidel Castro, hasta que al resentido le apretaron las clavijas y “saltó el charco”, haciéndose pasar por víctima” (Alberto, 289).

Eliseo Alberto, aborda este tópico de manera directa; algunos autores como Leonardo Padura en *La novela de mi vida* (2002); Wendy Guerra en *Todos se van* (2006), y Rolando Sánchez Mejía en *Historias de Olmo* (2002), lo abordan de manera más sutil.

La anécdota de Pedro continúa por páginas en el *Informe*. La postura del narrador no se torna en un señalamiento contundente, tan solo muestra la condición humana del error. Por tal motivo, es posible que la postura de Eliseo Alberto lo sitúe en un lugar distinto, fuera de las relaciones antagónicas entre el exilio de Miami y el presunto socialismo de la isla. De hecho, el autor erige con esta obra un espacio alternativo, un *tercer espacio* en el que caben más roles que el de revolucionario-contrarrevolucionario, víctima y victimario; se trata de un

espacio en el que puede existir la crítica, una Cuba alternativa y simbólica que lo arroja, incluso, a un exilio que no se encuentra en el Imperio, sino en México.

A este respecto, Edward Soja postula una *trialectica* espacialidad-socialidad-historicidad y la entiende como una forma de comprender la realidad a través de tres caras que rompen con la dualidad imperante. Sostiene en su libro *Thirdspace* (1996) que esta “formación de geografías” permite entender la vida humana y sus contextos como una producción social de las historias individuales y de las sociedades de todo el mundo. El *tercer espacio* (*espacio vivido*) para Soja pretende una visión enlazada entre perspectivas históricas, sociales y espaciales porque al interactuar de manera compleja estas fuentes de conocimiento permiten el estudio en conjunto del “ser en el mundo” y, a su vez, la imaginación histórica y sociológica se enriquece.

Cabe mencionar que, esta nueva manera de pensar el espacio persigue la posibilidad de nuevas perspectivas ligadas a las acciones políticas colectivas que hagan frente a cualquier tipo de opresión (Soja, 2010:195). Ahora bien, tanto Lefebvre como Harvey y Soja, cimentan su crítica en el marxismo y principalmente cuestionan las sociedades y prácticas capitalistas; proponen y edifican a la geografía crítica como una contrargumentación al capitalismo del siglo XX y XXI, pero, ante una sociedad que se sigue considerando hasta la fecha como una sociedad socialista, ¿cómo se pueden interpretar las nociones críticas de la geografía?

Quizá una de las tantas respuestas posibles a esta pregunta se centre en la interpretación de las corrientes de pensamiento que llegaron a Cuba a través del socialismo soviético, pues, en muchos momentos de la historia de la URSS, algunas de las prácticas represivas de la Unión Soviética fueron cuestionadas de manera directa, sobre todo por intelectuales que se preguntaban si estaban realmente construyendo una nación justa, o en la

búsqueda del bien común o simplemente se trataba de cuestiones de conservación del poder en los altos rangos del partido; Trotsky (1938) señalaba que una buena parte del partido comunista en la URSS tendía rápidamente hacia la burocratización y hacia la destrucción social a través de “métodos de terror, una oligarquía termidoriana”. Ante estos cuestionamientos, el Estado soviético tuvo una postura clara: la represión política.

En esta obra de Eliseo Alberto se abre un tercer espacio que hace posible la discusión, el reconocimiento de la equivocación y del miedo. Si bien la discusión se abre para los otros, dibujados en las cartas de diferentes amigos y de anécdotas compartidas, también se hace posible para el autor mismo, quien se atreve a cuestionar y cuestionarse; se percibe en tres espacio-tiempos de su vida y narra el *espacio vivido* del periodo especial, del exilio, del desencanto ante la Revolución. El *tercer espacio* propio y compartido se torna en lugares de resistencia.

Las fronteras genéricas del *Informe*

Esta obra de Eliseo Alberto, el propio autor la circunscribe bajo el título de informe, por tal motivo, esta elección establece un principio de verdad y sitúa a la obra en el intrincado camino de *lo real*. Es oportuno hacer un análisis de las categorías que pueden ayudar a la interpretación del género de la obra, siempre con la claridad de que este análisis genérico no pretende erigir bordes inquebrantables que clasifiquen de una vez y de manera unívoca al *Informe contra mí mismo*. Según Iván Jablonka, la *literatura de lo real* o *posrealismo* es un síntoma del siglo XX que ha encontrado una recepción enorme entre los autores del siglo XXI, por el propio curso de la historia y los acontecimientos que hacen posible un relato comprometido con lo que sucede.

No se puede pensar el desarrollo económico y político separado de los grandes acontecimientos que han cambiado el rumbo de la historia. Por tan solo mencionar unos cuantos ejemplos señalaré el holocausto, la revolución rusa, el ascenso del socialismo en América Latina y sus respectivas guerrillas y contrarrevoluciones; la Revolución cubana y la caída de la URSS. Estos acontecimientos no se pueden pensar en términos únicamente de las páginas de la Historia, sino que deben también considerarse como los grandes referentes en el discurso artístico y literario del siglo pasado y del presente. Las grandes transformaciones sociales y económicas que fueron quedando a manera de estela tras esos acontecimientos han dado mucho de qué hablar a los autores contemporáneos. Esto es lo que Jablonka llama *condiciones de posibilidad*: “[...] la sociedad industrial, la urbanización, la miseria, el exilio, la guerra, el totalitarismo, el asesinato masivo, pero también las nuevas formas de aprehender el mundo: el psicoanálisis, la prensa, la fotografía, el cine el automóvil, el avión [...]” (2016: 234); estas condiciones permiten que la literatura de lo real se torne en una suerte de lenguaje de resistencia, donde el individuo puede reclamar o protestar contra la invasión, el desplazamiento o la aniquilación propia y de los otros.

Jablonka revisa este tipo de literatura estrechamente relacionada con la realidad, e identifica algunas características a partir de las que logra una delimitación de tres formas principales de posrealismo: el objetivismo, el testimonio y la novela no ficcional. Como se puede apreciar, si bien estas propuestas guardan ligeras semejanzas con las definiciones clásicas, dado que se trata de obras narrativas, la principal disrupción es que tienen como punto de partida la *visibilidad de la verdad*.

El *objetivismo* mantiene una relación directa con la realidad y centra su atención en los hechos, en la información y lo real. Encontró un espacio ideal en el periodismo de Estados

Unidos, la Unión Soviética y Europa en los años veinte del siglo pasado. Uno de sus más reconocidos exponentes en la URSS fue Maiakovski y algunos intelectuales cercanos a él quienes en conjunto fundaron la revista soviética *LEF*. Brik proponía eliminar los esquemas narrativos burgueses y encontrar un método para vincular los hechos con la realidad sin tener que recurrir a la intriga del relato novelado. Este género podría pensarse como una transición del realismo y el naturalismo del siglo XIX; además, las condiciones de posguerra y la reciente creación de la Unión Soviética eran las condiciones ideales para el objetivismo (Heller, 2001).

Por otro lado, ya en los años sesenta, el *testimonio* o *documento memoria* surge cuando un obrero que se hace periodista documenta su experiencia en el *gulag*. Este salto permite la creación de una atmósfera y una tensión extraída del hecho real; no parte de la creación de los personajes sino del *hecho vivido* (Jablonka, 2016). El género testimonial tuvo diferentes desarrollos en Europa y América Latina. En este continente se tuvo especial auge gracias a la necesidad de expresar cómo fueron vividos los profundos y numerosos cambios sociales de esta región. Adicionalmente a la experiencia soviética, en Latinoamérica este género también se adaptó a las condiciones de quienes narran los hechos y se introduce una tercera persona que coadyuva a la construcción de la obra testimonial o memorística. Ejemplos de este género tenemos muchísimos, pero no todos han sido abordados desde la misma perspectiva. *Biografía de un cimarrón* (1963); *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila Una mujer de las minas de Bolivia* (1968); *Huillca: habla un campesino peruano* (1964); *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983), son claros ejemplos en los cuales el testigo narra su historia a un intermediario y este mismo cuidará algunas cuestiones estilísticas sin dejar de lado que una de las características de este tipo de discurso es el apego a la verdad, misma

que siempre estará por encima de la habilidad para la estructuración del discurso. En estos casos se pueden notar características a partir de las cuáles, Renato Prada Oropeza (2001) establece una clasificación más objetiva sobre este género. La primera de ellas se trata del nivel del *relato*, mismo que debemos entender como una serie concatenada de eventos o acciones narradas, pero que en este caso nunca se desprenderá del yo, es decir, el sujeto del enunciado se vuelve parte de la enunciación; dicho de otra manera, “el producto verbal es también acto verbal” (17).

Otra característica de este género es su valor de verdad de los hechos narrados por el narrador-testigo. Es decir, una pretensión literal que incluso puede ser enunciada de manera directa y se trata de un “recurso estilístico en el que el valor referencial de los enunciados tiene una correspondencia directa con la realidad” (Prada, 2001:18); se puede constatar por la historia o se centra en un acontecimiento social de fuerte impacto. Sin embargo, no se debe dejar de lado que este rasgo característico también puede presentar de manera explícita o implícita a un “enemigo” o “falso” que puede significar la fuerza antagónica de este relato: la mentira.

Otra característica más de este género es que su intención funcional tiene como objetivo que el receptor asuma la verdad del discurso. De este mismo rasgo se desprende uno más, el valor práctico inmediato del discurso, aunque narre hechos pasados, es la acción político- social presente. Con este género se busca enriquecer la historia de los movimientos sociales o libertarios y no solamente documentarlos. A este respecto Miguel Barnet (1983) menciona:

El autor de la novela-testimonio debe decir junto con su protagonista: ‘Yo soy la época’. Esa ha de ser una premisa inviolable; la flecha en el blanco. [...] Contribuir al conocimiento de la realidad.

Imprimirle a ésta un sentido histórico, es otro rasgo indispensable de la novela-testimonio. Contribuir a un conocimiento de la realidad es querer liberar al público de sus prejuicios, de sus atavismos.

Cabe mencionar que Barnet incluye la categoría *novela-testimonio*, misma que se contrapone a Prada quien lo enuncia como *discurso-testimonio*. Cuando Barnet sostiene que el término “novela” puede propiciar que se pierdan condiciones importantes como la relevancia de la verdad sobre la belleza del lenguaje; y el propio carácter de verdad que se puede debilitar debido a la ficcionalidad de la que parte la definición de novela; por lo anterior es que no concuerdo con el uso del término *novela-testimonio*.

La literatura no ficcional sigue manteniendo una estrecha relación con la verdad; aunque sea este su fin último sí les brinda importancia a las cuestiones estilísticas y recrea ambientes que permitan ampliar el entendimiento del hecho narrado. Esto permite la construcción de la ficción a través de personajes, diálogos, suspenso, etc. La literatura no ficcional parte de un hecho verdadero y se apoya en un saber novelesco de quien narra. Un ejemplo muy famoso de este género es *A sangre fría* de Truman Capote. En esta obra el autor indaga personalmente sobre un acontecimiento real, un asesinato múltiple y, posteriormente, realiza una investigación exhaustiva sobre los actantes del hecho. Teje una trama en la que los personajes interactúan entre sí, construye diálogos y suspenso que corresponden a su prosa, sin despegarse del hecho real (Jablonka, 2016). La novela de Capote no fue la primera del género, pero sí fue un éxito en ventas que popularizó el género emergente. Antes, en Argentina, se publicó la que es considerada la primera novela de no ficción, *Operación masacre* de Rodolfo Welsh (1957). En ella se investiga un intento de golpe de Estado por el cual son ejecutados algunos civiles de manera clandestina. El llamado *nuevo periodismo* que define Tom Wolf (1973) en su obra con el mismo título se encuentra totalmente vinculado a la novela de no ficción y apela al uso de técnicas narrativas para presentar acontecimientos

reales. La propuesta de Wolf es unir los mejores elementos de la narrativa novelesca con lo mejor del periodismo: los hechos; con ello pretende garantizar la pervivencia del arte al fusionarse con la realidad (Wolf, 2000).

Estas diferentes denominaciones son nuevas maneras de llamar a la literatura que sostiene lazos con la verdad y cuyos límites en muchos casos siguen sin continuar tan delimitados y claros. Quizá esto se deba a que estas transgresiones genéricas obedecen a una necesidad de flexibilizar las ataduras de los géneros, de vincular lo literario con la compleja realidad de los siglos XX y XXI. Sin embargo, en todo relato de la literatura de lo real se encuentran elementos fácticos, que pueden estar un tanto delineados por las formas tradicionales. Es necesario acotar que esta *verdad* que tanto se ha mencionado también debe problematizarse; es decir, esta cualidad de verdad se encuentra íntimamente relacionada con la realidad, no como imitación de la misma, ni como conceptos idénticos o equivalentes; tampoco se trata de una verdad fiel, que se opone a la infidelidad de otros discursos, sino como fragmentos de una verdad que se reconstruye con los acontecimientos, los espacios; pero sobre todo con la voz y experiencias de quienes la narran. Es pues, una verdad memorística.

El informe contra mí mismo se trata de un relato fáctico pues es un informe. Desde la elección de formato el autor establece que lo escrito ahí se apega a los hechos, más aún, lo circunscribe en un tipo de texto cuyo objetivo no es perseguir la verdad; el informe no pretende convencer sobre lo dicho, su función es referencial; por lo tanto, su carácter de verdad memorística nunca está en tela de juicio. Además, el informe es una solicitud de información que el propio régimen cubano instaaura como medio de vigilancia al interior de la isla. Tania Weymer dice sobre el género de esta obra de Eliseo Alberto que: “in-forme: no

se conforma al discurso monolítico del estado ni del exilio. Socava este discurso nacionalista con un texto polivocálico y contradictorio (*La diáspora cubana en México: terceros espacios y miradas excéntricas*, 146). Esta obra se trata, además de una vigilancia doméstica que busca la conservación de los valores revolucionarios, así como de evitar cualquier intento de organización disidente o contrarrevolucionaria. Por esta razón es que el autor apuesta por este formato en el que vacía su experiencia como vigilante y vigilado.

En la propuesta de Eliseo Alberto se abre un espacio para la creación de una obra que se encuentra atravesada por el par ficción/fáctico, pero también introduce más, un tercer elemento que es la investigación. En este caso, este tercer elemento se hace presente en varias ocasiones, una de ellas, quizá la más notoria, es durante el exhaustivo inventario de personalidades cubanas que se encuentran en el exilio en diversos lugares del mundo, incluyendo México. El autor sabe y conoce el quehacer de cada nombre que enuncia, y también lo sitúa en el espacio geográfico de la ciudad y menciona su ocupación para cerrar el pasaje de varias páginas diciendo: “La mayoría de nuestros escritores y artistas sigue en Cuba, es cierto, trabajando con talento, entrega y oficio, pero nosotros estábamos en la isla hace apenas cuatro o cinco años. En dos palabras no pude decirlo, sí en cuatro: ¿Qué, les parece poco?” (Alberto, 276). Reclama en esta enumeración un espacio para quienes no están de acuerdo. En una de las páginas de este recuento se lee lo siguiente:

La poeta Odette Alonso está por el Metro Zapata, escribiendo versos de amor. El crítico y académico Alejandro González Acosta está en la UNAM. El profesor Rafael Pinto está en la Ibero. El narrador y exdiplomático Miguel Cossío está en la Ciudad de México. Su hijo Miguel, director de televisión, está por Barranca del Muerto. (Alberto, 274).

Rafael Rojas señala al respecto que: “Escribir sobre Cuba, fuera de cuba, es ejercitar, pues, la lógica del paréntesis. A la falta de una opinión pública nacional, los intelectuales cubanos pedimos prestada o, simplemente, robamos alguna zona del espacio público de otro país” (2014:26)

La búsqueda de *terceros espacios* es constante en esta obra de Eliseo Alberto. En el caso de la clasificación genérica queda entreverado en la novela de no ficción, el testimonio, la autobiografía, el ensayo, el informe, la sátira, el reportaje. Esta peculiaridad también lo coloca más cerca de las ciencias sociales pues se centra en una historia con minúscula que construye una pequeña parte de la Historia con mayúscula que se bifurca entre la isla y el exilio. No pretendo, de ningún modo, sostener que la literatura debe considerarse como una fuente historiográfica, pero sostengo, así como otros investigadores actuales, que tanto la historia como la literatura logran construir una visión más amplia del hecho histórico. Permiten la interacción de dos quehaceres totalmente humanos que buscan narrar lo que ocurrió. En la actualidad, resulta complicado separar completamente la literatura de géneros más académicos o de investigación social porque se ha expuesto que el entendimiento de lo social es más profundo cuando se estrechan los lazos entre las historias pequeñas que construyen el gran relato de la Historia. Jablonka explica que:

[...] en lo que se refiere a comprender lo real (presente o pasado, individual o colectivo), el texto más esclarecedor es el que contiene más razonamiento. Por eso vale más leer una buena novela que un mal libro de historia, una relación de viaje cautivante que una desabrida sociología (249).

En este caso se puede notar que, otra de las posibilidades de la no ficción es que además de tener un compromiso con el hecho real y, por ende, con la verdad aunque sea memorística, también lo tiene con el espectro emotivo de quien o quienes narran lo vivido. Así lo expresa el autor desde diversas perspectivas: la del autor a través del prólogo y epílogo;

la de los personajes: el escritor Eliseo Alberto y el militante y Lichi, el hijo, hermano y vecino; en los lectores que se tornan personajes epistolares. Es este último detalle el que permite otra categoría adicional a las diversidades genéricas del posrealismo: *creative non fiction*. Esta categoría también se encuentra estrechamente vinculada con el nuevo periodismo y tiene una serie de etapas que pueden ser consideradas como una especie de *metodología* para la *creative non fiction*. Iván Jablonka los enuncia de la siguiente manera: “ser fiel a los propios recuerdos, no mentir, no barruntar lo que los otros piensan, no herir a nadie, hacer leer el texto a los interesados antes de su publicación” (242). La segunda edición del *Informe contra mí mismo* da un giro que lo empata con este género de escritura pues, como se ha mencionado anteriormente, el propio autor considera su obra terminada cuando inserta las cartas de sus amigos donde expresan las impresiones que les causa la lectura preliminar del informe. Los personajes epistolares manifiestan un gran interés en la obra, pero también mencionan importantes elementos sobre las políticas del Estado frente al desacuerdo ideológico. Asimismo, algunos de ellos consideran que la autocensura permite la tranquilidad cotidiana que, en algunos casos, les ha dado la diáspora. Otro más, menciona el estigma del exiliado que cae sobre los familiares que se quedan en la isla. Un amigo desde Cuba menciona lo siguiente:

De contra que uno pasa cierto trabajo en este país, ¿además hay que cargar con tanto recuerdo (espejo) roto? ¿Por qué lo has escrito así, crudo y descojonante? Te van a pasar la cuenta en Cuba y en Miami. No sirve ni a la Revolución ni a la gusanera. Nadie te citará. Si te va bien, se harán los bobos (Alberto, 200).

Así que, el *Informe* concentra varias voces más allá de la autoral, una suerte de polifonía contemporánea que construye el relato de lo real, en medio de una crisis innegable; cuando los partícipes de la Historia y del relato aún se encuentran con vida. Y, sobre todo,

cuando el propio autor puede optar por un *tercer espacio* real, además del narrativo y el simbólico, marchando a un exilio que rompe con la polarización de la crítica.

El yo polifónico de Eliseo Alberto

El *Informe contra mí mismo* se construye a partir de diversas voces que se encuentran vinculadas a través de los distintos tiempos de narración. Particularmente esta edición se compone de los hechos narrados, de la recepción de la historia y de escenas de los años posteriores al exilio y retorno del autor. Este conjunto de voces es lo que Mijaíl Bajtín define como *polifonía*:

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento (Bajtín, 2005:38).

En esta obra, los primeros indicios sobre esta polifonía es la batalla que existe entre el propio narrador. Eliseo Alberto narra la primera vez que le pidieron un informe sobre su familia. Ese sujeto que narra se trata de un teniente quien, a finales de la década de los setenta, se encontraba realizando su servicio militar totalmente convencido de que su labor contribuía con la conformación de su patria. Además, en estos años la tensión bélica entre Estados Unidos y la isla se había trasladado a Angola y miles de cubanos se desplazaron al continente africano en solidaridad con el pueblo angolano. En ese mismo contexto, se desarrollaba la *Conferencia con la inmigración*³² con la que se pretendía un acercamiento con los exiliados, además de la liberación escalonada de algunos presos políticos (Marina, 2011). Con esta nueva política se iniciaba un regreso masivo y temporal que permitía a los cubanos que

³² Esta política se puso en marcha en 1978, apenas un par de años antes del segundo éxodo masivo que tuvo lugar en el puerto del Mariel.

habían abandonado la isla regresar a sus hogares, con su familia. Detrás de la vorágine ocasionada por la llegada de cubanoamericanos también se encontraba un despliegue de vigilancia ocasionado por la idea de una posible infiltración de agentes de la CIA a la isla. Es en ese contexto en el que se extiende la primera petición de un informe sobre los visitantes del exilio a la casa de la familia Diego-García Marruz.

Esta primera voz se bifurca, por un lado el joven idealista que se apega a los valores revolucionarios y, por el otro, el crítico mordaz que comienza a cuestionarse las formas y los discursos, lo que llama “medias verdades”:

Las medias verdades van a acabar con la patria. La media verdad de que las bicicletas han atenuado el problema del transporte urbano esconde la media verdad que morir en bicicleta es hoy una de las principales causas de fallecimiento en las ciudades de la isla. Parece un chiste pero no lo es.

En este breve ejemplo, se nota la voz crítica de Eliseo Alberto cuestionando las estrategias, las acciones y los resultados. Durante los años de crisis previos al periodo especial la isla ya se encontraba con algunos problemas graves que resultaban muy obvios. La estrategia para solucionar el gravísimo problema de transporte público fue la distribución masiva de bicicletas chinas³³.

¿Cuándo comenzó el joven militante a cuestionar a las prácticas y a las instituciones?

Un indicio se puede ver en la obra cuando el autor narra su reacción ante la solicitud del informe que piden sobre su familia, pues el estigma de su herencia burguesa, católica, intelectual y acomodada en el régimen anterior, lo hacen presa de la vigilancia, aunque él, Eliseo Alberto, haya conformado las filas del hombre nuevo:

³³ Para conocer un poco más en este tema puede consultar la crónica: “El ‘periodo especial’ de las bicicletas chinas”, de Abraham Jiménez Ochoa, octubre 12, 2018, *Revista El estornudo*. Disponible en: <https://revistaelestornudo.com/periodo-especial-las-bicicletas-chinas/>

La mía [mi historia] continúa en mi propia ratonera, la noche que le conté a mi padre lo que acababa de sucederme. “Me parece monstruoso”, le dije, “Y lo peor es que haré el informe contra ustedes, carajo”. Papá encendió su pipa y, luego de varios segundos espesos, me hizo un primer comentario: para él no era un informe “contra los míos” sino “sobre los míos”. El piadoso intercambio de preposiciones significó una ayuda moral, sin duda. “Lo siento, hijo: eres un peón de infantería”, me dijo papá y, para cambiar de tema, me leyó unos versos de Williams Butler Yeats que acababa de traducir esa tarde: “...esto, esto queda; pero yo anoto lo perdido. Multitudes/ apresuradas van por esta calle sin saber que es sólo/ aquella en que algo anduvo alguna vez como una ardiente nube”. No pegué los ojos en toda la noche: amanecí doscientos años más viejo. Depuse las armas. Voluntariamente. A primera hora de esa mañana, después de izar la bandera en el campamento, entregué mi rendición por escrito (Alberto, 17).

Es en este instante donde, nuevamente, el intersticio queda expuesto y se hace más grande. Las siguientes voces independientes que se encuentran en la obra están representadas por las historias que el autor cuenta porque se las contaron a él. En estos fragmentos se encuentran opiniones diversas sobre la crisis, las prácticas sociales, el declive ideológico posterior a los tropiezos revolucionarios de finales de los setenta y de los años ochenta. Por esta razón se puede hablar de voces populares, pequeñas historias con minúscula, a quienes el propio autor da lectura y que cumplen con una función de premisas argumentativas para ejemplificar lo que el propio autor sostiene. A medida que estas voces narran indirectamente su propia experiencia con la escasez, la represión, el trabajo voluntario, el cansancio, y los diferentes tropiezos que vivieron, el autor completa la estampa con el contexto político, económico y social en el que se enmarcan esas diferentes vivencias. La construcción del discurso histórico, la reconstrucción de los hechos no sería posible sin tejer las pequeñas historias íntimas, los mundos individuales transitando por las grandes decisiones revolucionarias.

Finalmente, las voces de la recepción de la obra se encuentran plasmadas en una serie de cartas que el autor integra al libro, dando a sus amigos una especie de anonimato al

eliminar sus nombres y enunciar directamente que todo lo dicho dentro de su obra es responsabilidad del autor. Estas cartas lo enfrentan a desacuerdos que son propios y ajenos. La crítica que contiene el *Informe* es mordaz, pero también emotiva. Reclama el derecho al desacuerdo; enuncia el miedo y su función de autocensura que ha impedido no solamente decir lo que se piensa frente a los hechos, sino, además, impide el intercambio de ideas y propicia la paranoia de la vigilancia. La postdata de una carta dice así:

PD: Si llego a saber que el Perico era sordo, yo paro el tren. Chao, gordo. Ahora que lo pienso: no sigas con ese libro. Estuve pensando un rato. ¿Te acuerdas lo que me cantabas en el malecón, en el monumento del Maine?... “No me preguntes por qué estoy triste porque eso nunca te lo diré, mis alegrías las compartiste, pero mis penas no, para qué.” De nada vale recordar. De nada. Recordar no es volver a vivir, decía tu tío, nuestro Felipe: recordar es volver a mentir. Lo único que vas a lograr es que te metan preso en Villa Marista. Y yo no te llevaré cigarros fuertes, devoto mío. Ya me voy ¿o ya me fui? (Alberto, 66).

Los diferentes personajes que se expresan en la obra, como son el yo escritor, los que fue con anterioridad (militante y miedoso), los terceros que se dibujan a través del rumor, los que escriben cartas, los que enuncia en el texto... todas esas voces construyen un relato de lo real, lo que pasó; lo que les pasó. Este espacio vivido es en el que Eliseo Alberto ordena, numera y realiza una abrumadora sentencia: “Un abismo se empezó a abrir entre el pueblo y su dirigencia, aunque la propaganda continuara diciendo que la fortaleza de la Revolución estaba fundamentada en el contacto directo con las masas” (Alberto 98). Esta es la premisa que acompaña a toda la obra; ante la abrumadora incógnita él sí sostiene que hay culpables, pero se incluye entre ellos porque presa del miedo, miles de cubanos al igual que él, dejaron que todo continuara pasando.

Aunado a lo anterior, otra lectura que puede inferirse en esta obra es la denuncia de un espacio, del derecho a permanecer a pesar del desacuerdo. Si bien el autor sabe que

después de la publicación del *Informe* tendrá que marcharse de la isla, también entiende que el exilio siempre está acompañado de nostalgia, de la necesidad del retorno. Se va de la isla, pero no quiere hacerlo. Este reclamo revive la tensión ante el exilio como único camino ante el desacuerdo con el régimen castrista; y resulta imposible recordar lo que se cuenta que dijo alguna vez Dulce María Loynaz y que Leonardo Padura sostiene en *Agua por todas partes* (2019) al respecto de irse al exilio: “Que se vaya él, yo llegué primero”. En las páginas del autor se muestran los trozos de una evidencia contundente contra aquello que la Historia no podrá absolver.

La rajadura es la obra misma que se edifica en la memoria y el recuento de los hechos que terminaron en un inevitable exilio. La rajadura en la obra de Eliseo Alberto deja ver la nostalgia de la isla, del proyecto social que fue y de la denuncia ante lo que dejó de ser. La rajadura es también el impulso, la necesidad de la escritura que resiste en el tercer espacio. Esta obra reafirma la convicción de que la patria resulta un espacio simbólico, construido en diferentes partes del mundo y vinculado al individuo de forma emocional, más allá de los discursos oficiales y de las fronteras físicas.

Las voces en Guerra y la escritura silenciosa

*Una palabra no dice nada
y al mismo tiempo, lo esconde todo [...]*
Carlos Varela.

Wendy Guerra es una escritora estudiada por varias investigadoras que ahondan en la cartografía poética de la generación de escritores y artistas cubanos nacida durante los años 70. Por un lado, Nara Araújo señala que se trata de jóvenes nacidos dentro de la Revolución que se encuentran en un contexto contracultural y cuya influencia marcó no solamente la narrativa del país, sino también la plástica. Ella menciona que estos “jóvenes iconoclastas” que tienen como preferencia el cuento, rompen también con las estructuras del propio género y se enclavan en una “narrativa morosa, sin centro, con una ignorancia olímpica sobre la anécdota” (2002:95). De alguna manera en las palabras de esta autora se intuye que se trata de una generación de artistas cubanos quienes, en su mayoría, se encuentran escribiendo dentro de la isla, a pesar de las condiciones económicas y la escasez.

Asimismo, Margarita Mateo Palmer también realizó una profunda indagación sobre la narrativa del fin de siglo XX. Ella señala otro rasgo que será importantísimo en la narrativa de esa época y menciona que: “Los propios textos de los novísimos entran a formar parte de este haz de alusiones intertextuales, formando un denso tejido de relaciones que los enriquece mutuamente y abre diferentes zonas de significación” (2002:55-56).

Los novísimos narran un país cuya esperanza se agota. Ellas y ellos son quienes presencian el resultado de la utopía que quedó inconclusa. Además, es esta generación dónde

la escritura femenina gana un terreno que antes no había sido conquistado. Debo aclarar que, la literatura escrita por mujeres no aparece de pronto en la escena cultural cubana, se torna innegable, aunque aún en menor proporción que la escritura hecha por varones. Al respecto, Zaida Capote considera que:

La crisis, escenario perfecto para la generación de escrituras libres, tuvo esta vez capacidad de multiplicación por el deslumbramiento de la crítica dedicada a esa generación emergente en las letras cubanas, aunque aquella se centró, sobre todo, en la producción de los varones. Salvo excepciones, la más joven narrativa se abordaba prescindiendo de la producción femenina, reclusa en el margen inevitable de la ilustración de la diversidad, y poco más (Capote, 2013:535).

La escritura femenina del periodo especial llega al final de los años ochenta y los noventa y tiene un despliegue importante dentro y fuera de la isla, en la primera década del siglo XXI. A este respecto, Mabel Cuesta precisa que:

El fenómeno narrativo y editorial de los noventa comprenderá en su mayoría a mujeres nacidas entre 1959 y 1975, quienes constituyen por tanto la primera y segunda generación de escritoras completamente formadas bajo la Revolución. Ambas promociones de escritoras –las de los ochenta y las de los noventa– comparten una serie de experiencias colectivas y por tanto con sus obras comienzan a posicionarse al margen de las centralidades discursivas revolucionarias.

Es decir, no se trata propiamente de una sola generación, sino de varias que convergen para narrar a Cuba desde ángulos al margen del canon. En el caso de Guerra, ella incursionó inicialmente en la poesía. En la isla se publicaron sus poemarios *Planeta a oscuras* (1987), ganador del Premio 13 de marzo; *Cabeza rapada* (1996), premio Pinos Nuevos, y *Ropa interior* (2008). Su obra narrativa fue una enorme revelación. Su primera novela, *Todos se van* (2006) fue ganadora del premio Bruguera de ese mismo año y traducida a varios idiomas. Al siguiente año fue antologada en *Bogotá 39* (2007), con el cuento *Merci, Moscú*. En esa misma antología se encuentran también: Ena Lucía Portela, con el texto *Huracán* y Karla Suárez con *La estrategia*. Sin duda, su primera novela la catapultó al éxito literario, aunque fuera de la isla, porque gran parte de su narrativa contiene una fuerte crítica a la crisis

económica, política y social que impera hasta la actualidad en Cuba a causa de los tantos tropiezos revolucionarios y a la caída de la Unión Soviética. Sus siguientes obras: *Nunca fui primera dama* (2008), *Posar desnuda en La Habana* (2010), *Negra* (2013), *Domingo de Revolución* (2016), construyen el resto de su exploración narrativa cuya temática continúa siendo polémica, crítica y donde el cuerpo y la sexualidad femenina tienen un papel fundamental.

Territorios íntimos para la escritura

A partir de la lectura de esta novela se puede abordar el análisis desde su género y la intertextualidad; de esta última se podrán establecer tópicos paralelos entre la obra de Guerra y el Diario de Anna Frank. En el análisis genérico de *Todos se van* retomo la clasificación de Riska Pérez-Castiello quien la señala como una novela de aprendizaje debido a que en sus páginas se nota la transformación física, psicológica, moral y social del personaje (2017:3); en el caso de Nieve Guerra se puede apreciar la transformación de la niña a mujer. Esta novela retrata diversos espacios íntimos en los cuales las transiciones de Nieve entre niña, mujer y artista tienen como escenario la convulsa sociedad cubana de los años noventa. Desde el diario de la infancia hasta el final de la obra, los cambios en la protagonista no se deben únicamente a su crecimiento y el paso de los años sino también, y sobre todo, a la profunda exploración de sí misma. Nieve Guerra se auto observa, experimenta en el cuerpo y la escritura; se relaciona con el mundo y conoce la cultura y a la élite cultural que se plasma en la obra; con esto construye su visión, su crítica que traslada hasta sus letras. La artista vive su obra porque su obra surge de la experiencia.

Riska menciona que la novela del aprendizaje se entrelaza con el estilo *Künstlerroman* o novela del artista en la que el personaje explora la esencia de su arte hasta

encontrar su propio estilo y que, adicionalmente “tiene un final fragmentario, abrupto o inconcluso, en tanto que evidencia la imposibilidad de la autorrealización” (Plata, 2009:25). En el siguiente fragmento se puede notar cómo es que la protagonista de esta obra reacciona ante la imposibilidad del escape, ese que representa la realización de un sueño de la infancia, huir de la isla:

Pateé la radio y salí corriendo Jovellar abajo, bajé Aramburu, Soledad y Marina y llegué al Parque Maceo, crucé corriendo la avenida sorteando el tráfico, escalé el muro del Malecón como años atrás escalara la casa del embajador, como lo hice a los dieciséis buscando a Osvaldo apenas sin conocerlo. Ahora era tarde, conozco bien este sentimiento y sé que me perseguirá para siempre.

Toqué el muro. Miré el agua helada de diciembre, encontré mi cara en el claro de la poceta y otra vez me quedé desnuda en el ritual conocido. Primero los zapatos y finalmente la ropa interior. No pude calcular los kilómetros que me separaban de él; no miré atrás, no respiré profundo ni pensé en las consecuencias. Me lancé al mar, zambullendo mi cuerpo en la cortante y gélida profundidad, que otra vez me acogía con naturalidad. (Guerra, 284).

En cuanto a la intertextualidad, se puede ver que en esta obra de Guerra, los breves epígrafes que se encuentran a lo largo de sus páginas ofrecen el contexto universal en el que se desarrolla la trama, así como elementos importantes sobre la situación social de Cuba entre los años 80 y 90. Se puede decir que se trata de múltiples voces que dialogan con la obra, sus personajes y anécdotas para ir más allá de lo dicho plenamente en la novela; de esta manera se cuentan historias adicionales que amplían las posibilidades del lector y establecen otros niveles de significación.

Esta obra inicia con el diario de la infancia y la autora lo presenta estableciendo el primer paralelismo a través del siguiente epígrafe: “Podríamos cerrar los ojos ante toda esta

miseria, pero pensamos en los que nos eran queridos, y para los cuales tenemos lo peor, sin poder socorrerlos. Diario de Anna Frank 19 de noviembre de 1942”

Esta clara e intencional referencia al *Diario de Anna Frank*, establece las primeras relaciones con otros textos. Genette indaga sobre la intertextualidad y explica en *Palimpsestos* (1989), que se trata de “todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. También señala que la manera más evidente de este recurso es la cita, posteriormente el plagio y luego la alusión; además, agrega que otro tipo de intertextualidad es el paratexto, definido como todo aquel título, subtítulo, intertítulo, prefacio, epílogo, advertencia, prólogo, que procuran un entorno (variable) de texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector purista y menos tendiente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende (11-12).

Por otro lado, Iván Villalobos señala que existen dos tendencias en la intertextualidad que permiten significaciones distintas para el lector. Por un lado se encuentra la tendencia que, como menciona Genette, considera los elementos que el autor inserta de manera intencional, con un objetivo estilístico preciso para establecer relaciones con un texto específico. Esta tendencia pretende una lectura lineal, donde el texto es entendido como una “unidad cerrada, autosuficiente, idéntica a sí misma” (2003:138). Este modelo o forma de intertextualidad queda restringido a la significación explícita y señalada a través de las citas o referencias. Por otro lado, la siguiente tendencia de intertextualidad que propone Barthes es un modelo que se opone a la idea del texto como unidad estática. Es decir, implica al lector porque señala que:

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexo de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las 'fuentes', las 'influencias' de una obra es

satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado (Barthes, 1984:78).

Barthes menciona que la intertextualidad va más allá de la inserción de un texto en otro, de la búsqueda de filiaciones externas al texto o del texto “primigenio”. En todo caso, según el autor, debe entenderse la intertextualidad como la inserción del texto dentro de un campo o espacio cultural con el que comparte o del que adquiere los códigos y las prácticas que le dan sentido e identidad a ese campo cultural. Si bien esta concepción de la intertextualidad se ha criticado en múltiples ocasiones dada su amplitud, también es cierto que permite un análisis en el que se incluyen las interpretaciones externas, las relaciones entre los campos cultural, histórico y lingüístico en el que desarrolla la obra y también las relaciones que se extienden a otras obras contemporáneas. Por estas razones es que el análisis intertextual debe ser en ambos sentidos, tanto en el global (análisis barthiano), como en el más estructural (análisis de Genette). Al respecto, Pfinster menciona que:

Para el análisis y la interpretación del texto, el modelo más fructífero es, seguramente, el más estrecho, el más preciso, porque puede ser trasladado a categorías y procedimientos analíticos operacionalizados, mientras que el modelo más amplio es de mayor alcance teórico-literario, y ello aun cuando uno no quiera saber nada de las implicaciones deconstruccionistas radicales —reducción del signo al significante, disolución de texto y sujeto (102).

En la obra de Wendy Guerra será preciso hacer ambos análisis, porque ello permitirá una comprensión quizá más amplia de la novela, su estructura y su recepción, así como del campo cultural en el que se inserta; para fines de este estudio, un enfoque global y también estructural permitirá analizar a profundidad el carácter social y político de la *literatura disidente postsoviética* de la isla. Y también permitirá la reconfiguración del concepto de *disidencia* de acuerdo con el contexto del fin de siglo y más allá de las posturas polarizadas heredadas de los años 60 y 70.

Para retomar los paralelismos que se establecen con la obra de Ana Frank y que la autora enuncia desde el inicio del primer diario, será necesario enunciar desde los más evidentes hasta aquellos que podrían pasar desapercibidos para el lector que no se encuentre totalmente familiarizado con el contexto cubano. Debo mencionar que estas relaciones intertextuales que se establecen en la obra no son únicamente con Anna Frank, por el contrario, la novela de Guerra enuncia e infiere muchas más relaciones intencionales; por ejemplo, con personajes polémicos de la cultura cubana como Carlos Varela, Cabrera Infante, Eliseo Diego, Celia Cruz, entre muchos otros; sin embargo, el análisis que parte de la intertextualidad con la obra de Frank, permitirá indagaciones más profundas, por lo que me centraré solamente en él.

Uno de los temas paralelos entre el *Diario de Anna Frank* y *Todos se van*, es el encierro. En ambas obras es una constante para las protagonistas. En las primeras páginas del *Diario de Anna Frank* se muestra como una forma de supervivencia en un medio hostil e hiper vigilado por el Estado. Anna Frank da cuenta en sus páginas cómo, de manera paulatina, guardar silencio y obedecer en todo resulta necesario para evitar la intervención de la policía y el posterior exterminio.

Por otro lado, Nieve Guerra tiene claro desde su infancia que hay una permanente vigilancia y que deberá seguir las reglas, muchas veces contradictorias, para sobrevivir en su encierro. La autora nos plantea el encierro de la pequeña niña de una manera distinta, mientras Anna Frank vive detrás de las paredes y guardando el mayor silencio, Nieve vive en Cienfuegos, rodeada de muros de agua y sin posibilidad de abandonar la isla. El universo de ambas protagonistas se dibuja de manera íntima, en silencio, siempre guardando cada impresión de sus vivencias en lo más profundo de las páginas de un diario.

La escritura del diario establece con el lector un pacto de verdad porque se trata de un género documental cuyo compromiso no es con la ficcionalidad (Rudol, 1981). En estos ejemplos, Anna Frank fue una persona real que documentó su experiencia en el encierro. Nieve Guerra se trata de un personaje ficticio que está inspirado en la propia autora, pues además de compartir con ella el apellido, existen otros elementos que permiten la autorreferencialidad, por ejemplo: sus descripciones físicas, las de su madre, su profesión, el lugar de residencia en su infancia, etc.; es por ello la obra tiene un carácter casi autobiográfico³⁴.

Además, ambas historias narran situaciones que sí fueron reales: el holocausto, la persecución de judíos por los nazis que sufrió Anna Frank junto con su familia, y la crisis del periodo especial en Cuba después de la caída del bloque soviético. Nieve Guerra se trata de una construcción ficticia que comparte la visión de la autora, por lo que su voz, es decir, el *yo* que narra la historia se mezcla con el *yo* que utiliza el diario como estrategia retórica al seleccionar los pasajes que contarán la historia narrada en la novela; entre ambas permiten la conformación de una realidad simbólica para narrar el periodo especial, desde una perspectiva íntima. Una pequeña historia al margen de la Historia y que refuerza la idea de que lo privado también es político: “En Cuba, según ella, la política está en lo que comes, en lo que te pones, en dónde vives, en lo que tienes y hasta en lo que no tienes” (Guerra, 2006:187).

Otra similitud que existe entre Anna y Nieve es la escritura desde la infancia. El diario de Anna es narrado por completo en los últimos años de su infancia y durante sus primeros

³⁴ La propia autora ha mencionado en entrevistas que la construcción de esta obra fue a partir de la selección de fragmentos de sus propios diarios. Diario El País el 11 de abril del 2006.

años de adolescencia. Nieve Guerra hace un corte mucho más abrupto entre las dos partes de la obra. La narración de la pequeña niña se centra en los últimos años de la década de los 70. Su mirada inocente ante los acontecimientos le impide nombrarlos por completo. Mientras Anna Frank sabía sobre la existencia de los nazis, de Hitler y de la SS, Nieve Guerra es incapaz de enunciar lo que hay detrás de los acontecimientos que alcanza a notar apenas como injustos o confusos. Escasamente la incursión del lector permite inferir algunos de los hechos narrados desde la perspectiva de la infancia. Sin embargo, la voz de Nieve logra expresar la inconformidad de muchos adultos que no se atreven siquiera a mencionar, por ejemplo, la muerte de miles de cubanos en la guerra de Angola.

La postura de la niña Nieve, aunque inocente, es una postura crítica y política. Mientras la censura se colaba a todos los rincones de la cultura y la sociedad cubana, la niña encierra en su escritura una voz elocuente que tiene una postura frente a los sucesos, frente al Estado, aunque ella misma no entienda que la tiene. En ambas obras, Anna y Nieve, a través de sus silencios le dieron voz a sus diarios para formar un documento íntimo de lo sucedido. Además, con la rebeldía ante la prohibición del diario, Nieve busca las estrategias para seguir, ahora con el testimonio furtivo y silencioso de la vida cotidiana, de las prácticas sociales y de la crisis. Virginia Wolf señaló que, para la escritura, las mujeres necesitan dinero y un cuarto propio; en el caso de nuestras protagonistas, no tienen ni una ni otra cosa, pero la escritura se hace posible a través del espacio interno del diario; para Nieve Guerra, el diario es una extensión de sí misma, es un sitio en el cual encuentra un deshago que le permite continuar. Su diario se torna en territorio vivido, en un cuerpo simbólico donde la libertad ante la prohibición y la censura se hace posible. Se puede decir, que el diario se hace espacio de resistencia.

Con respecto a los espacios, se logra establecer otro paralelismo entre ambas obras. La casa de Anna, el escondite familiar, la casa oculta que, a partir del silencio, permite la escritura íntima, la exploración de sí misma y de su sentir frente a los acontecimientos de la Historia de su época. Por otro lado, las casas que habita Nieve en su infancia y adolescencia le permiten acercarse a la exploración íntima. Desde el encuentro con sus emociones frente al maltrato vivido cuando es niña, como a la iniciación sexual en su incipiente vida adulta. Sobre este tema, Ana Gallego apunta que:

La casa es el lugar de la identidad y la intimidad por antonomasia, por eso se asimila a la idea de hogar, a una extensión material de nuestro «yo-cuerpo» (Zaplana Bebia 2004, 2) que se ha convertido en la actualidad en un dispositivo fundamental para la configuración de la subjetividad. Basta pensar en la profusión de formatos mediáticos (*realities*, series de televisión como *House of Cards* o películas como *Psycho*) armados en torno a la casa para exhibir la intimidad y espectacularizar el yo (v.g., *Big Brother*) de personajes comunes y célebres (Gallego, 2018:102).

Nieve Guerra habita varios espacios a lo largo de la novela. Cada uno de ellos representa valores distintos, específicos y contundentes. Nieve se transforma en y a partir de esos espacios. En la primera casa, la de la infancia feliz, se encuentra rodeada de juegos, de una figura paterna quien, aunque de manera fugaz, le permite experimentar la alegría y la aceptación. En esa casa se encuentra frente a la laguna, la cercanía con Fausto y la tranquilidad de su madre. Es la casa donde están los recuerdos felices, pero también las primeras decepciones. Se trata del espacio en el que su padre irrumpe para derrumbar a golpes el idílico sitio en el que la niña es feliz; también es el sitio de la espera cuando su madre es enviada a Angola. Es un lugar de paso: “Vivimos en un barrio elegante donde las casas dan al mar. Otras, como la nuestra, que es prestada por el Estado a Fausto, dan a la laguna. Mi madre no quiere que me encariñe con esta casa ni con ninguna. Vivimos prestadas, ésa es la

verdad” (Guerra, 13). De esta casa es arracada para ir a la siguiente, la casa en el campo con su padre.

Después del litigio, Nieve debe marcharse a vivir con su papá. El sitio al que llega es totalmente impersonal. Rompe con la idea de espacio íntimo. La casa del padre es antagónica a la casa materna. La niña no se encuentra en un espacio feliz y seguro, por el contrario, habita un lugar impersonal en el que conocerá la violencia incontenible de su padre. Esta casa será el sitio de la negación de sí misma porque deberá ocultar su escritura porque su padre prohíbe el diario; también será el lugar de la pérdida de la inocencia, del abandono y el hambre. A su llegada, la protagonista lo dibuja de la siguiente manera:

La casa tiene mucha luz porque hay más ventanas que paredes, hay un cuarto para nosotros y otro que no se puede abrir. Ya me lo advirtieron. La cocina es muy pequeña, parece de muñecas y las hormigas caminan en fila por la meseta hasta llegar al techo. En la sala hay una repisa llena de artesanías de varias partes del mundo, pero no hay un solo libro en toda la casa. Eso me parece muy raro. No hay cuadros, tampoco hay fotos. Ésta es una casa en la que no parece que vive alguien por mucho tiempo, a lo mejor nos vamos a mudar pronto (Guerra, 41).

Esta será para la protagonista, la casa a la que no volverá jamás. Este espacio representa también la ruptura y la necesidad del escape. Hernández Guerrero (1990) sostiene que: “la descripción de los espacios y la narración de las acciones son procedimientos de análisis de los sentidos profundos de los comportamientos humanos individuales, sociales, políticos y religiosos”. En este nuevo espacio, la niña será capaz de la transformación para salvar su integridad. Nieve transgrede las reglas para volver a la casa materna: “Ahora soy la niña más mentirosa del mundo, pero me da igual. Nadie sabe ni cuándo es mentira ni cuándo es verdad” (Guerra, 87).

Los siguientes espacios que Nieve habita la alejan más de su infancia. En su intento por regresar atrás, ella se autolesiona para volver con su madre, pero el Estado la “protege”

y es internada en un depósito infantil. Este lugar tampoco se trata de una representación del espacio íntimo, al igual que la casa del padre, se encuentra vinculada a lo público; en este caso se trata de una casa administrada por el Estado, mismo que la alejará de su madre para enfrentarla a la realidad de la burocracia, la manipulación y la corrupción:

Ahora están tranquilas, hice un pacto con la directora. Si ellos me dejan en paz no diré que los maestros venden cigarros y pases para el fin de semana a los más grandes. Me lo vinieron a proponer, y eso que tengo nueve años y es obligatorio quedarme para la ronda de adopción. Lo que pasa es que ellos saben que sí tengo unos padres que vendrán a buscarme. Por eso creen que puedo salir y quieren venderme el pase (Guerra, 95).

La siguiente casa en la que Nieve vive en la novela es la de La Habana. En su tránsito del campo a la ciudad, la niña cae en una casa muy pequeña que la enfrenta a los problemas urbanos: la falta de espacio, la vigilancia constante y recalcitrante. En este lugar contraído y oscuro, madre e hija estrechan sus vínculos, la complicidad, se permiten las lecturas prohibidas, las visitas de otros artistas e intelectuales quienes, al igual que la madre de Nieve, no están de acuerdo con el régimen. La casa es un breve espacio para el disenso, para la resistencia y la búsqueda de la identidad, aunque también será la casa nostálgica en la que permanece mientras todos se van:

Lam también ha visto mis dibujos y me ha dicho que seré una gran pintora. Invitó a mi mamá a Francia para que lo ayude en el taller de cerámicas de París. Mi madre aceptó, pero ya sabemos que cuando él se vaya a nosotras no van a dejarnos ir. Como pasó con Fausto. Yo me estoy quedando dormida. En el Diario Lam me pintó una lagartija verde esmeralda con una palma o algo parecido. A Leandro también lo invitaron y a él sí lo dejarán ir. Cómo vamos a extrañar a Leandro. No sé qué nos vamos a hacer aquí tan solas (Guerra, 133).

Después de la casa materna, Nieve habita el espacio grande, iluminado y abierto que le ofrece la casa de Osvaldo. En ella termina la adolescencia e inicia la vida adulta, despierta al erotismo y la exploración del placer. El cuerpo y la casa entablan una estrecha relación en la que el espacio permite la evolución de la mujer, aunque a un precio alto. La casa que habita

no es propia, al igual que la de la infancia, se trata de un espacio prestado. Como en la casa paterna, el diario de Nieve estará prohibido, pero esta vez por su pareja. Este espacio revive la esperanza de la huida. Misma que será truncada por la fuga de Osvaldo, quien la deja en la isla para enfrentar el escarnio que acompaña a los que se quedan:

Me pidieron el pasaporte. Yo lo traía en la cartera y era infantil pretender esconderlo a estas alturas. Intenté evitar un registro. Cuando les entregué el documento les estaba regalando también mi pase al mundo. Todo lo vivido hasta el momento con Osvaldo había sido una película y se escapaba con ese documento gris, que ya no estaría apuntalando mis esperanzas, frente a mis propios ojos se fue, sin que pudiera decir no, anulando cualquier posibilidad de fuga. Adiós París. Adiós el mundo (Guerra, 283).

Después del desencanto, de la imposibilidad de la huida, Nieve queda atrapada de nuevo en el hogar materno. Las significaciones de la casa se encuentran vinculadas a representaciones como el Estado, la nación y el individuo. La casa materna representa a la nación atrapada, condenada a la sumisión frente al Estado. Las casas de Osvaldo y del padre de Nieve son autoritarias, los espacios en donde está negada la individualidad de Nieve, donde la expresión es censurada y castigada física y simbólicamente.

Asimismo, las figuras del padre de la protagonista y de su primera pareja (Osvaldo) representan el autoritarismo, pero también la profunda huella del abandono. En ambos casos, dejan a Nieve atrapada en una nación indefensa e incapaz de oponerse al peso del Estado y sus prácticas, políticas y represiones. Podría entenderse que la obra de Guerra encierra una enorme analogía con la realidad de la sociedad cubana, abandonada por el Estado y sumida en una crisis cuyos estragos aún persisten.

El hambre y las dimensiones de la violencia

Las distintas formas de violencia que se encuentran en esta obra de Guerra también son tópicos constantes en la narrativa del periodo especial. Particularmente en esta novela, el hambre y la escasez, así como sus interrelaciones con el poder y la violencia estructural se

manifiestan en todo el desarrollo de la obra y sus personajes. En el diario de la infancia de Nieve Guerra, cuando la protagonista es obligada a vivir con su padre convive constantemente con el hambre. Durante el periodo en el que la niña se encuentra en la casa del campo, conviviendo con los revolucionarios que llevan el teatro a los lugares más remotos para extender la doctrina revolucionaria, es cuando más se enfrenta a los abusos de su padre. La imagen del padre se desdobra y muestra una cara frente al grupo, pero en privado, con Nieve, muestra otra muy distinta e incluso impone reglas que incluyen el ocultamiento, la censura y el silencio ante la situación real de la niña:

Llegamos a la casa y mi padre me dijo que había que poner las leyes. Primero, que no podía contestar nada que me preguntaran sobre él. Segundo, que cuando no fuera a la escuela tenía que decir que estaba enferma. Y, tercero, que no podía hablar con nadie de si comía o no comía. Ahora estaba castigada y por contarle a la maestra me quedo sin comer hoy otra vez (52).

Una de las formas de maltrato era dejarla sin comer durante días y golpearla cuando infringía las reglas que él había impuesto o cuando alguien se enteraba del hambre de Nieve: “Estaba sentada mirando fijo como si hiciera una tarea vieja. Hace tres días que no voy a la escuela. Mi padre me fue arriba y me golpeó la cabeza contra la mesa. Pensé que me sacaba el ojo. Vino por detrás, sin decirme nada. Sabía que me pegaría, lo sabía bien. Pero no puedo hacer nada” (54). El hambre constante está seguida de la censura: “Todo ha sido en silencio. Quise escribir en el carro y me quitó la libreta, me dijo que había que dormir. No le gusta el Diario, por eso lo tengo escondido” (39). El padre autoritario impedía la escritura del diario de Nieve, entre otras causas, por temor a que documentara el maltrato y todo el mundo se enterara de ello: “Solo puedo escribir cuando mi padre no está. Ya me ha dicho que un Diario es una cosa muy poco discreta” (41). Además, tenía prohibido hablar tanto de su hambre

como del maltrato; por estas causas, la protagonista se enfrenta al peligro que representa contradecir los designios de su padre para buscar alimento y momentos para la escritura.

En esta novela de aprendizaje se puede ver cómo la niña se enfrenta a situaciones de peligro para poder alimentarse real y simbólicamente. Nieve se reconfigura, aprende del hambre y se apropia de ella hasta usarla también como medio de protesta:

Me dejó hoy sin comer otra vez. Por la mañana Chela me trajo una panetela porque mi madre le dijo en el portón, al llegar, que cumplía nueve años. Mi padre la tiró en el patio. Las gallinas se la comieron. Las vi desde la ventana picotearla. Son siete gallinas y doce pollitos pintos. Ahora soy yo la que no voy a comer más. Se acabó (60).

La escritura del diario de Nieve era una de las formas de alimento intelectual, la otra se trata de la lectura, misma que es alentada por la madre de la niña desde antes de su separación y continuaría haciéndolo también en el diario de la adolescencia.

Otro tema que también se encuentra enmarcado en esta obra de Wendy Guerra y que, inevitablemente nos remite de nuevo a la relación con Anna Frank, es la situación de la violencia que sufre la protagonista. Las dimensiones de la violencia no pueden entenderse a través de una sola definición unívoca porque parte de un conjunto de definiciones que la puntualizan y permiten entenderla en diferentes espacios (Martínez, 2016). Por esta razón es preciso analizar los contextos y espacios en los que se desarrolla la violencia en la novela, así como los personajes que intervienen en los actos violentos.

La primera figuración evidente es la violencia física que ejerce el padre de Nieve con ella y con su madre. El padre representa los valores del Estado, se trata de un hombre militante del partido, comprometido con su labor pedagógica dentro del marco revolucionario y es protegido y beneficiado por las leyes que le permiten la custodia de Nieve; el padre es, pues una representación del Estado autoritario, sus valores y prácticas represivas, pero

también de las contradicciones que no logrará ocultar con el paso del tiempo. Cuesta lo refiere como:

[...]la Cuba soviética en donde la figura del padre nuevamente viene a identificarse con el poder autoritario del gobierno, la madre con los valores más puros y sublimados de la nación y la hija (quien los narra) como una representante del pueblo a secas quien es la resultante del descalabro de ambos y también la primera en pagar sus debilidades o epifanías (200).

Coincido con Cuesta cuando menciona la triada Estado, Nación, Pueblo (o individuo), representadas a través de estos personajes de la novela. El padre (Estado) ejerce violencia física que se puede entender como “el uso de la fuerza, abierta o escondida, con el fin de obtener de un individuo o un grupo eso que ellos no quieren consentir libremente” (Blair, 2009. Martínez, 2016). La niña debe acatar las órdenes de su padre, aunque éstas impliquen la negación de sí misma. Esta representación del Estado ejerce distintos tipos de violencia. Además de la violencia evidente a través de los golpes y el sometimiento, también usa la violencia moral, a la que resultan más vulnerables las infancias y las mujeres; Rita Segato la explica como:

La violencia moral es el más eficiente de los mecanismos de control social y de reproducción de las desigualdades. La coacción de orden psicológico se constituye en el horizonte constante de las escenas cotidianas de sociabilidad y es la principal forma de control y de opresión social en todos los casos de dominación (2003:114).

Aunque el padre de Nieve representa los valores soviéticos en la isla y representa al Estado, también es posible ver su declive y posterior huida como lo inevitable que resulta sostener esos ideales después de la caída de la URSS; remite también al proceso de rectificación de errores que no sirvió ni para reconocer los desatinos revolucionarios, ni para replantear al Estado. Sin embargo, es indispensable acotar que, cuando el padre de Nieve huye de la isla, la presencia de los mecanismos de control social continúa en la novela.

Nuevamente a través de personajes masculinos, pero también de las instituciones estatales y en las prácticas sociales que se encuentran aún dentro del diario de la infancia. Un ejemplo de ellos son los actos de repudio:

No sé qué voy a hacer, mami me prohibió ir a los “actos de repudio”, esos que se les hacen a los que van del país. Yo los he visto cuando por el Vedado y la gente tira huevos, tomates y piedras a las casas de los que se van. Una muchachita de la escuela que se llama Yezanam le puso a esos actos “los-que-se-vayan” A veces hasta arrastran por el suelo a los que se van. Me da un miedo que se le ocurra irse a alguien que uno conozca (Guerra, 126)

Esta práctica social se popularizó durante los años 80 en la isla. En aquellos años se centraba en los ciudadanos que buscaban la manera de salir de la isla; pero esta práctica se extendió a través de los años y continúa hasta la fecha adaptándose a los escenarios actuales. Tal es el caso del acto de repudio que tuvo lugar el 22 de febrero de este año y que perseguía a la activista Anyell Valdés, miembro del movimiento San Isidro³⁵. Tan solo en 2020, el Observatorio Cubano de Derechos Humanos registró más de 20 de estos actos. Esta práctica, además de ser una clara muestra de la violencia estructural que Galtung define como aquella forma de organización social que desprotege y condena a ciertos sujetos a no poder desarrollar plenamente sus posibilidades, también se trata de un ejemplo en el que la violencia estructural genera espacios para la violencia física y moral. En estos ejemplos se cumplen modelos autoritarios y violentos que: “frecuentemente excluye[n] al pueblo en nombre del cual se supone que están negociando tras velos de secretismo” (94).

Esta violencia estructural subsume a la Nación (la madre de Nieve, lo doméstico) para mantener el poder y perpetuar el *status quo*. La madre de Nieve no solamente es una mujer

³⁵ Mario Luis Reyes realiza en la revista *El estornudo*, una cronología de los actos de repudio en Cuba y documenta en particular el acoso sufrido por Anyell Valdés. Consultado en: <https://revistaelestornudo.medium.com/peque%C3%B1a-historia-natural-de-los-actos-de-repudio-en-cuba-43b49fb4555e>

cubana, sino que se trata también de una mujer intelectual. Representa a ese segmento de la cultura cubana que continúa en la isla, oponiéndose al Estado, pero en lo privado, no en lo público. En los espacios que son públicos se guardan las apariencias, se doblega la voluntad por el miedo al escarnio, al señalamiento, al repudio. Es importante mencionar que la madre de Nieve, en el fondo, no quiere dejar el proyecto de nación que en un tiempo ayudó a construir; esto queda manifiesto cuando ella se queda en la isla, a pesar de que sus padres y toda la gente que conoce se ha ido a Miami: “Cuando sus padres se fueron para Miami, ella se quiso quedar en Cuba y ahí mismo la borraron de su vida. Sola en Cuba, la hicieron «hija de la patria». No tenía pases, ni fines de año fuera de la escuela porque no conocía a nadie aquí” (Guerra, 145).

Además, la madre de Nieve tiene una relación sentimental con un extranjero no soviético. Cuesta al respecto menciona que: “La madre es feliz con esa pareja, lo cual propone un posible proyecto nacional que comprenda elementos no soviéticos” (201); por esta razón, el personaje de la madre también se puede entender como esa generación que, como Eliseo Alberto, consideran la producción de nuevas alternativas que abran espacios más allá de los polarizados de la época: Miami vs. Cuba. Para el orden político imperante, la presencia de un extranjero no soviético siempre será una amenaza porque no tiene el compromiso ideológico de sostener el régimen al precio que fuera. En el siguiente ejemplo se puede inferir un guiño al caos posterior que ocasionó el accidente nuclear de Chernóbil cuyas causas, hasta la fecha, siguen siendo polémicas:

Fausto dice que él no ha roto ningún juramento y que no hizo más que su trabajo. Se va por culpa de los rusos, que no cuidan las plantas nucleares de su país y no quieren que él lo escriba en blanco y negro. Parece que algunas plantas allí están mal atendidas y Fausto tiene el deber de advertirles. No entiendo bien (33).

Es necesario señalar que la representación del pueblo que se establece a través de Nieve no es la de un pueblo victimizado. Aunque debe guardar silencio y no expresar lo que piense, la búsqueda de su propia identidad le permite un espacio para la resistencia. Nieve Guerra resiste los embates del Estado, real y figurado, a través de los años. Se descubre a sí misma como artista que pertenece a una generación que vive “entre lo prohibido y lo obligatorio” (138), y que ha roto los lazos con la idea sobre la patria que imperaba en los años sesenta y parte de los setenta. Es la generación que se va de la isla para encontrarse a sí misma y que se opone a la opresión, la militarización (Cuesta, 208) y la guerra permanente contra el enemigo simbólico:

Yo quisiera saber por qué tenemos que copiar todo esto. A mí qué me importa la técnica de activar una granada para matar y así ganar lo que no quiero ganar. Uno también debería tener la opción de perder. Yo quiero ser una perdedora si es que la otra alternativa es disparar y herir a alguien. No creo que mi puntería alcance para matar a nadie. ¿Pelear o no pelear? Me imagino que esa no sea ni siquiera la interrogante ahora. Esto es una simple simulación (Guerra, 153).

En el caso de la Nieve, a pesar de los intentos, no logra salir de la isla. Así como el personaje, la autora de la novela permanece en Cuba hasta ahora. Si bien ha logrado salir del país para promocionar su obra, dentro de la isla no es conocida. Ella permanece, de manera voluntaria en un insilio. Dieter Ingenschay (2010) menciona que en el insilio se encuentran quienes no formaron parte de la migración masiva, o quienes no fueron exiliados por su postura frente al Estado (Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Eliseo Alberto). Menciona que se trata de los “escritores que siguen viviendo en Cuba sin participar abiertamente en la discusión en torno al futuro del socialismo tropical” (8). Ante esta postura de Ingenschay difiero, porque es necesario construir otros espacios para el disenso. En el contexto actual, tan alejado de las construcciones ideológicas radicales y extrapoladas de los años sesenta, no es posible seguir sosteniendo que la disidencia “auténtica” es únicamente aquella que

refuerza su descontento con el exilio. Es posible un espacio para el disenso que permita la permanencia en la isla. La autora de esta novela continúa en la isla y su postura crítica frente al Estado es clara. Otro ejemplo del disenso dentro de la isla que se abre paso actualmente es el movimiento San Isidro, cuyos miembros protestan y resisten en Cuba; esta organización es conocida fuera de su país gracias a las nuevas tecnologías que permiten la comunicación y exposición internacional de la situación local como en otro momento histórico no era posible.

La escritura de Nieve y de Anna Frank están vinculadas con el peligro. En ambos casos, las protagonistas y su escritura están enmarcadas por el conflicto y unidas por la violencia estructural; en el caso de Anna, se encuentra en medio de la Segunda Guerra Mundial, en un conflicto plenamente bélico; Nieve, por otro lado, desarrolla su escritura en el periodo especial en tiempos de paz que sume a la sociedad en un estado de alerta sostenido, en el cual el racionamiento hizo que la sociedad de la época tuviera convivencia perenne con el hambre.

Los nexos con la plástica cubana de los años ochenta en la isla, especialmente con el grupo Arte Calle, no quedan limitados únicamente a la mención de la obra *Reviva la Revolu* de Aldo Menéndez (Aldito, “Maldito” Menéndez), sino que se extienden hasta el exilio de los integrantes del grupo artístico, y podrían seguir comunicándose en la actualidad con la historia contestataria y disidente de Menéndez y con el resto de su obra³⁶.

³⁶ Aldo Menéndez también es autor de una polémica obra que se titula *Guayatola* y que se trata de una crítica contundente al régimen cubano y la falta de libertad en la isla. Entrevista con Carlos A. Aguilera, disponible en: <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-a-aguilera-reviva-la-revolu-ii/>

Finalmente, Nieve, convertida en mujer, encuentra territorios para la libertad que experimenta a través de la escritura del diario en donde inscribe su desacuerdo y con el que se compromete plenamente después de la inserción de la carta de Antonio. La superposición del mundo íntimo de Nieve y de la Historia que enuncia Antonio permite relacionar los espacios públicos y privados de manera más estrecha. Lo público (y político) deviene en la crisis que se agudiza con la caída de la Unión Soviética y hereda a los espacios privados el desencanto, la soledad y la pérdida de las redes familiares, de los amigos a causa de la constante migración.

Nieve se enfrenta a la imposibilidad del escape, pero continúa con su escritura como un acto de protesta (Arenas, 2012; Casamayor en: Martínez Sotomayor, 2013), supervivencia y resistencia: “Estoy en La Habana, lo intento, trato de avanzar cada día un poco más. Pero una vez helado el mar Caribe, no hay posibilidad alguna de llegar a ningún sitio. De este lado sigo escribiendo mi Diario, invernando en mis ideas, sin poder desplazarme, para siempre condenada a la inmovilidad” (Guerra, 285). Por lo que es posible asegurar que Nieve Guerra “es la anti-heroína de la distopía” (Pérez-Castiello).

Esta obra de Wendy Guerra visibiliza las formas sutiles o explícitas de la violencia machista, estructural, simbólica y física de la que poco se habla al interior de la isla. A través de la escritura silenciosa del diario, la protagonista da voz a una generación (o varias) de mujeres que se oponen a la censura, que resisten la represión y pretenden un proyecto de nación en el que la libertad tenga cabida.

Capítulo 4. Cuerpo y Revolución

*El mar y todas las cosas que se mecen
en los brazos de cualquier muerto
forman la historia.
Yosie Crespo.*

De acuerdo con Rafael Rojas, la literatura postsoviética en Cuba tiene profundas implicaciones con el cuerpo; por ello, el autor considera que los distintos estilos y formas literarias cubanas, sin importar la latitud en la que se encuentren, podrán establecer diálogos a través de sus semejanzas, mismas que este autor distingue como las *políticas del cuerpo*, la de la cifra y la del sujeto. Rojas señala que: “la política del cuerpo es la que propone sexualidad y erotismos, morbos y escatologías como prácticas liberadoras del sujeto” (2006:363).

Las narrativas que se encuentran reunidas en el capítulo actual dejan manifiesto esta poética delineada por Rojas, pero extendida, expresada y reconfigurada con cada autora o autor y con cada personaje. Esta forma de entender y representar el cuerpo en la narrativa contemporánea de la isla es también una manera de entender la propia historia de la literatura cubana como un cuerpo vivo que se compone de discursos oficiales y no oficiales, pero que pertenecen a la misma construcción simbólica. Asimismo, el cuerpo se torna en territorio de protesta, de resistencia, de construcción de la nación y de los espacios posibles que no son ni oficiales ni antagónicos, sino espacios que permiten la imaginación de una Cuba simplemente distinta.

Estas obras permiten la construcción de espacios de representación donde los cuerpos femeninos y feminizados tienen lugar para reivindicar su participación en la edificación de

la patria. Por ejemplo, Zoé Valdés rinde un homenaje a la generación de mujeres nacidas antes del triunfo de la Revolución, pero que permanecieron al margen del hombre nuevo para construir un proyecto de nación que prometía su inclusión jamás terminada. Esta generación de mujeres jugó un papel importante en los primeros años revolucionarios; se trata de mujeres que participaron en la zafra, en las campañas de alfabetización y que entregaron su cuerpo al quehacer colectivo, para recibir a cambio la invisibilidad ingrata en las páginas oficiales de la historia cubana reciente. Posteriormente y con la creciente crisis económica, las mujeres empezaron a conquistar terrenos importantes en la cultura cubana; las páginas de la producción literaria dejarían paso a las voces nuevas, nacidas dentro del régimen, pero azotadas por la crisis y distanciadas temporal e ideológicamente del *hombre nuevo*.

Por otro lado, Senel Paz pone a discusión la inclusión de los cuerpos diversos en la construcción de la patria y la valía no solo de su trabajo, sino también de su visión sobre los valores elementales que cimentaron ideológicamente a la Revolución durante su periodo de construcción: la patria y la cultura. Paz en esta obra permite la erotización del cuerpo revolucionario y el cuerpo feminizado. Con esto, y desde una visión conciliatoria, deja ver la posibilidad de un hombre nuevo pero también diverso.

Finalmente, Ena Lucía Portela, antologada en Bogotá³⁹ en el 2007 junto con otras noveles cubanas como Wendy Guerra y Karla Suárez, también incursiona en las representaciones femeninas y diversas, en el retrato de los mundos y submundos culturales habaneros que continúan escribiendo una patria negada por el discurso oficial; dicho de otra manera, plasma la incursión de los cuerpos en resistencia sexual, política e ideológica, a través de su narrativa humorística, dolorosa y sensual.

Y habiendo chocolate había pedido fresa...

*Los extremos se tocan.
Incluso, se dan la mano.*
Eliseo Alberto.

La primera novela que se aborda para el análisis de la *literatura postsoviética de Cuba* en los años 90 se trata de una obra de Senel paz que trata temáticas polémicas, como la homosexualidad en la isla. Sin embargo, este relato no es plenamente una propuesta crítica frente al régimen debido a que presenta rasgos aún muy débiles y no entra en debate, en ningún momento, con temas como el autoritarismo y las prácticas estalinistas del gobierno cubano, por el contrario, su postura pareciera que intenta, de alguna manera, justificar y olvidar lo ocurrido durante los años 70 y 80, la época más dura en cuanto a la represión de matices ideológicos.

La novela breve de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990) fue ganadora del premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional. En 1994 este cuento fue adaptado para guion cinematográfico y nació la pieza fílmica multipremiada *Fresa y chocolate*.

Uno de los rasgos más evidentes de la narración fue que se trató de un texto que señalaba algunos de los desatinos revolucionarios. América Latina y Europa posaron sus ojos en la obra que Gutiérrez Alea llevó al cine, porque la lectura casi unánime fue que el régimen revolucionario estaba transformándose y permitiendo la crítica interna a los diferentes temas que son abordados en la novela breve de Paz. Si bien, lo más evidente que se expone es sobre

la homosexualidad en la Cuba revolucionaria, existen otras cuestiones que quizá no han sido tan señaladas.

La década de los noventa inició con un escenario cultural relativamente abierto y crítico, heredado del Periodo de Rectificación de Errores. Esta supuesta crítica se debió mucho más al descuido en el que se encontró la cultura debido a que el Periodo de Rectificación estaba encaminado a resolver la problemática económica; por lo que toda la atención se dirigió a tratar de compensar la ausencia de pactos mercantiles con la Unión Soviética.

Gracias a esto, la cultura gozó de algunas posibilidades que antes no logró tener; sin embargo, no se puede hablar de una total apertura para recibir la crítica hacia la Revolución; los temas, la profundidad y la finalidad de tales críticas, después de un tiempo se vieron reguladas. Tal fue el caso de *Fresa y chocolate*, que se trató de una obra que, si bien aligeraba la carga simbólica del relato original de Senel Paz, también permitía que la imagen de la Revolución quedara mejor vista en el exterior donde había recibido ya varios señalamientos por su intolerancia. Por esta razón, algunos escritores han señalado a esta obra de *falsa crítica*:

¿Qué puedo pensar de una persona que se refiere así de las vivencias de los que fueron torturados o víctimas y que diga que eso es realismo socialista a la inversa? El realismo socialista se caracteriza precisamente por idealizar una visión superior del hombre. En ningún momento de Conducta impropia hay un tono heroico. Ahí se cuentan las miserias, las pequeñas tragedias, de seres completamente indefensos. Esas palabras de Tomás Gutiérrez Alea son un truco dialéctico -barato- para justificar lo injustificable. Esos campos de concentración los sufrió gente muy diversa: desde el cantautor Pablo Milanés hasta el actual cardenal Ortega y Alamino. Gutiérrez Alea estaba allí cuando sucedieron esos hechos y nunca protestó, nunca dijo nada. No fue hasta muchos años después de que el propio Fidel Castro reconociera esas injusticias, que él se atrevió tímidamente a hacer una película sobre el tema. En el fondo, Titón siempre fue un estalinista moderado, o, para decirlo de otro modo, un leninista triste. Sabía que tenía que decir ciertas cosas, y de cierta manera, para que le dejaran seguir haciendo sus

películas. Él sabía demasiado para ser inocente. Es triste que terminara diciendo cosas tan abyectas como que “atacar a Fidel es atacar a Cuba” (Zayas, 2008:200-201).

Fresa y chocolate no fue el primer largometraje en el que se señaló la persecución homosexual en Cuba³⁷, pero sí se trató de la primera propuesta fílmica que logró tal proyección y cuya crítica se encontraba dentro de los “nuevos” márgenes propios del Estado en esa época. Por esta razón es que *Fresa y chocolate* fue recibida por algunos medios con el enorme asombro y se colocó como una de las más grandes muestras de apertura por parte del Estado, incluso en tiempos más recientes, esta película se sigue considerando antes que otras que abordaron el tema pero que no contaron con la misma publicidad:

Tanto la versión cinematográfica como el propio relato de Senel Paz, son muy críticos con el sistema, atacando abiertamente la actitud oficial contra la homosexualidad y describiendo con humor las contradicciones del régimen. Además de esta excelente película, han resultado especialmente significativos los documentales *Gay Cuba* (1995) de la realizadora Sonja de Vries, *Mariposas en el andamio* (1996) de los realizadores Luis Felipe Bernaza y Margaret Gilpin o el titulado *Conducta Impropia* (1984) de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal (Trejo, 2018: 241-242).

Esta cita corresponde al artículo *Nadando contra corriente: práctica artística y homosexualidad en la Cuba contemporánea*, elaborado por Trejo, de la Universidad de Vigo. En este artículo se centra la atención en *Fresa y Chocolate* y menciona de soslayo obras que realmente fueron críticas, que se atrevieron a decir más, cuando la censura estatal dejaba decir mucho menos. El punto clave quizá sea el tiempo histórico en el que se encontraba Cuba, pues en 1983, cuando se estrenó *Conducta impropia*, la crisis económica aún no empezaba; para el estreno de *Fresa y chocolate*, la situación mundial había cambiado drásticamente con la disolución de la URSS y los “vientos de cambio” harían que Cuba

³⁷ El documental *Conducta impropia* (1983) de Orlando Jiménez Leal, señaló con mucha más precisión y compromiso con la realidad, la persecución del Estado contra los homosexuales; narró los UMAP y también entrevistó a varios artistas e intelectuales que sobrevivieron a esos sitios y que, posteriormente, lograron salir de Cuba.

proyectara una mejor imagen al exterior. *Nadando contra corriente* evidencia que esta estrategia mediática permitió una percepción positiva de la Cuba castrista del momento.

Aunque la literatura y el cine son lenguajes distintos y por tal motivo poseen códigos propios, es importante mencionar que el relato de Senel Paz, a pesar de ser premiado en Francia fue extensamente conocido hasta la proyección internacional de *Fresa y chocolate* algunos años después. Por esta razón, resulta imprescindible abordar ciertos temas del filme al analizar el relato, así lo señala también Campa Marcé en su estudio crítico sobre *Fresa y Chocolate*.

Hay un tipo de comparación odiosa que se produce siempre que surge el tema de la adaptación de una obra literaria para el cine: “¿Qué es mejor, el libro o la película?”. Habitualmente, en medios cultos o pseudocultos, la respuesta suele ser: “El libro es mucho mejor que la película”. (Una de las excepciones es Fernando Savater, a quien le encanta decir *pour épater les savants*, que la película es mucho mejor que el libro.) En realidad, se trata de una cuestión mal planteada. La literatura y el cine son sistemas de representación que manejan signos (y códigos) diferentes. (Campa, 2002: 73).

El lobo, el bosque y el hombre nuevo es uno de los dos relatos de Senel Paz en los que se basó el guion de *Fresa y chocolate*. Esta narración tiene elementos de análisis que no se llevaron a la pantalla y que, por lo tanto, no son tan conocidos por el público y vale la pena mencionarlos.

La novela de Paz se trata de una retrospectiva que el narrador-personaje hace una vez que todo pasó. Es quizá una memoria (y una confesión) que David se hace a sí mismo para replantearse su militancia. En la primera parte del relato se presentan los dos personajes arquetípicos que dialogan. Estas dos representaciones muestran por un lado a David, joven militante que profesa los valores del hombre nuevo y que acompaña su militancia con una especie de reflexión constante sobre los acontecimientos pasados. Es necesario acotar que

este personaje siempre mira ese pasado, evita enunciar el presente (la crisis, el periodo especial, el fin de la Unión Soviética) y en la única ocasión que evoca hacia el futuro, lo hace de manera casi tímida sobre su actuar, pero sin dudar nunca de la permanencia de la Revolución; en otras palabras, David representa a la Revolución.

Por otro lado, la siguiente representación que se muestra es la de Diego, quien es un sofisticado homosexual que ha tenido una vida un tanto conflictiva y cuyos valores se acercan más a los valores individualistas y burgueses que a los valores revolucionarios. Diego es un artista, melómano, apasionado por la cultura, la arquitectura, la religión y la lectura de obras prohibidas. Este personaje representa y describe no solamente al mundo intelectual etiquetado por su “peligrosidad ideológica”, sino también, y de forma muy evidente, a la comunidad homosexual cotidianamente inserta en el ámbito cultural.

Resulta interesante como este personaje se describe a sí mismo a partir de una serie de estereotipos comunes de la isla:

Los homosexuales caemos en otra clasificación aún más interesante que la que te explicaba el otro día. Esto es, los *homosexuales* propiamente dichos (se repite el término porque esta palabra conserva, aún en las peores circunstancias, cierto grado de recato); los maricones (ay, también se repite), y las locas, de las cuales la expresión más baja son las denominadas *locas de carroza*. Esta escala la determina la disposición del sujeto hacia el deber social o la mariconería. Cuando la balanza se inclina al deber social, estás en presencia de un homosexual. Somos aquellos (en esta categoría me incluyo), para quienes el sexo ocupa un lugar en la vida pero no el lugar de la vida. Como los héroes y los activistas políticos, antepone el Deber al Sexo. La causa a la que nos consagramos está antes que todo. En mi caso, el sacerdocio es la Cultura nacional, a la que dedico lo mejor de mi intelecto y mi tiempo. Los homosexuales de esta categoría no perdemos el tiempo a causa del sexo, no hay provocación capaz de desviarnos de nuestro trabajo. Es totalmente errónea y ofensiva la creencia de que somos sobornables y traidores por naturaleza. No señor, somos tan patriotas y firmes como cualquiera. Entre una picha y la cubanía, la cubanía. (Paz, 2012: 30-31).

Diego se reconoce a sí mismo como un sujeto cuya clasificación lo coloca dentro del espectro homosexual, pero como uno que sí puede ser reconocido como un sujeto discursivo dentro de la propia Revolución porque antepone sus necesidades personales (sexo, desenfreno, reconocimiento), a las necesidades de la Revolución; es decir, esa condición de Revolucionario le permite interactuar en términos del hombre nuevo.

Con esta tipología del homosexual se abre una interpretación posible: la Revolución tolera al homosexual, siempre y cuando sea más parecido a un militante que a Electra Garrigó³⁸. Esta tipología del maricón no pareciera estar elaborada por el propio colectivo homosexual, sino más bien por los parámetros que imperan en la sociedad y que están cargados de homofobia³⁹.

Este homosexual recatado, sin embargo, cargará con el estigma recurrente de su “condición homosexual” y todos sus actos siempre serán observados bajo sospecha por los revolucionarios

¡Diego en un carro diplomático! Un dolor muy fuerte se me instaló en el pecho. Dios mío, todo era cierto. Bruno llevaba razón, Ismael se equivocaba cuando decía que a esta gente había que analizarla caso por caso. No. Siempre hay que estar alertas: los maricones son traidores por naturaleza, por pecado original. (Paz, 2012: 41).

³⁸ *Electra Garrigó* (1941) es una obra teatral de Virgilio Piñera con la que los críticos consideran el inicio del teatro moderno en Cuba (Gutiérrez, 2014), (Cervera, 1995). Este personaje ha sido representado en varias ocasiones por actores masculinos y homosexuales, reapropiándose del personaje de Piñera para construir una representación menos banal de los homosexuales y al mismo tiempo más transgresora pues Electra Garrigó es un personaje que lucha contra las imposiciones sociales y la tiranía de su padre. Leonardo Padura lo retoma en una de sus novelas protagonizadas por el famoso detective Mario Conde (*Máscaras*, 1997) y es llevado a la pantalla por la miniserie inspirada en su obra y titulada *Cuatro estaciones de La Habana* (2016).

³⁹ Las personas homofóbicas que desean caracterizar a los homosexuales utilizan también esta feminización para reiterar una vez más la idea de que no son verdaderos hombres y la inferioridad asignada a la homosexualidad en la sociedad. Estamos aquí en el campo de la injuria que opera por generalización y no por particularización (Eribon, 1999: 108).

Cuando comienza la relación entre ambos personajes, Diego se presenta con David y lo hace mencionando cinco cuestiones fundamentales sobre él mismo:

Antes voy a precisarte algunas cuestiones porque no quiero que luego vayas a decir que no fui claro. Eres de esas personas cuya ingenuidad resulta peligrosa. Yo, uno: soy maricón. Dos: soy religioso. Tres: he tenido problemas con el sistema; ellos piensan que no hay lugar para mí en este país, pero de eso, nada; yo nací aquí; soy, antes de todo, patriota y lezamiano, y de aquí no me voy ni aunque me peguen candela por el culo. Cuatro: estuve preso cuando lo de la UMAP. Y cinco: los vecinos me vigilan, se fijan en todo el que me visita. (Paz, 2012: 18).

Esa enunciación es la descripción de un parametrado; el recurso del autor enuncia estas características y, sin embargo, no profundiza en ellas y presenta a un personaje alegre y jocoso que, a pesar de ser un problema para el Estado, no increpa demasiado a Diego sobre estas prácticas institucionalizadas. A este respecto, Balutet ya lo señalaba en su artículo *Las paradojas de Fresa y Chocolate* (2013): “Por fin, al contrario de muchos cineastas y escritores, Senel Paz y Gutiérrez Alea, que tienen la difícil tarea de emitir una crítica desde la isla, nunca van a poner en tela de juicio la totalidad el sistema cubano, van a actuar con una prudencia que podría ser autocensura” (Balutet, 2013:15).

Este reconocimiento simbólico y superficial de la persecución de homosexuales, religiosos y disidentes, en Cuba durante los años 70 y 80, es lo que considero hace que *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* sea un débil intento de crítica, pues esta postura puede ser interpretada en dos sentidos: para simular la apertura hacia la crítica y para contrarrestar las críticas recientes con respecto a la persecución que Reinaldo Arenas hizo solo un par de años atrás⁴⁰. Durante los primeros años de su exilio en EEUU, Arenas dictó una serie de

⁴⁰ Cuando Reinaldo Arenas llegó a Nueva York fue invitado por varias instituciones a dar conferencias sobre lo que vivió en la Cuba Castrista. En las conferencias denunció siempre la persecución de la que fue objeto debido a su homosexualidad.

conferencias que fueron reunidas bajo el título *Necesidad de libertad*. Posteriormente, en 1990, Reinaldo Arenas dejó una nota final en la autobiografía que tituló *Antes que anochezca* y cuya escritura se llevó a cabo durante casi una década debido al acoso, persecución y la censura de la que era sujeto el escritor.

Otro tema importante que se reconoce en esta obra de Paz es la presencia de la religión a pesar de la persecución y prohibición. Sin embargo, aunque en el relato se configura el imaginario religioso, solo se hace mención de la religión católica; es decir, se reconoce el culto religioso como una práctica tolerada. Esa tolerancia no se extiende en el discurso hasta las religiones afrocubanas, por el contrario, las omite del imaginario colectivo, aunque estas religiosidades se encuentran mucho más arraigadas en la cultura popular, pues se calcula que apenas el 10% de las prácticas religiosas de la isla corresponden a la religión católica, el resto pertenecen a la Regla de Oché Ifá y el resto de religiones hermanas de esta: Palo Mayombe, Abakúas o Ararás (Rodríguez, 2017). Quizá esta omisión se deba a las superficiales palabras de Diego al solamente reconocerse como católico, aunque hay un fuerte componente racial en las prácticas religiosas cubanas.

La práctica de la religión popular se ha transformado en una importante actividad económica que también atrae al turismo del mundo entero. Ya sea con fines de estudios antropológicos, artísticos, comerciales o de fe, desde el periodo especial hasta el presente, miles de extranjeros llegan a la isla buscando conocer las ritualidades religiosas *afro* que existen en la cultura cubana y esto ha representado la creación de una *industria de la fe* que

se mantiene en una especie de limbo legal que permite el desarrollo económico principalmente en la capital de Cuba.⁴¹

Por otro lado, en las UMAP fueron sometidos a trabajos forzados, principalmente homosexuales y religiosos, quienes en su mayoría fueron católicos y protestantes, aunque no hay un registro preciso de la cantidad de creyentes que fueron recluidos en estos campos, tampoco existen datos sobre cuántos de estos prisioneros eran practicantes de los cultos afrocubanos.

El relato hace mención tanto de obras como de autores que fueron prohibidos o repudiados durante muchos años; aunque, estos autores no desataron polémicas tales como Arenas o Padilla, su mención como parte del canon cultural cubano llegó después de su muerte. Tal es el caso de Lydia Cabrera, una importante antropóloga, etnóloga e investigadora de las raíces africanas de la isla. Su importante trabajo sobre las herencias culturales y religiosas de Cuba se dio a conocer con mucha más apertura y ella es un referente muy importante dentro de los estudios oficiales cubanos; sin embargo, este prestigio del que ya gozaba dentro de la Cuba batistiana, se le volvió a otorgar posteriormente a su muerte. En el caso de las múltiples referencias a Lezama Lima que tiene esta obra de Paz, sucede algo similar. Si bien Lezama permaneció en Cuba, su obra fue atacada durante muchos años; principalmente *Paradiso* (1966), que es tan mencionada en *El lobo, el bosque y el hombre*

⁴¹ Según Kali Argyriadis, antropóloga e investigadora del *Institut de Recherche pour le Developpment* (IRD; Francia), el sector emergente de la economía en Cuba se trata de la religión, específicamente de la santería y el Palo Monte. Los rituales de iniciación y las obras llevadas a cabo para mejorar la vida de los practicantes se han convertido en uno de los medios más lucrativos, hasta cierto punto legales, para mejorar las condiciones materiales de muchos habitantes de la isla, con mayor incidencia en La Habana. La investigadora menciona que: las actividades religiosas atraen un público creciente de visitantes extranjeros, dentro de los cuales no pocos aceptan invertir importantes sumas en ceremonias de iniciación: desde 1200 hasta 8000 dólares para "hacer santo" o "hacer Ifá" (Argyriadis, 2005: 32).

nuevo, fue duramente condenada y censurada. También en su caso, el reconocimiento de su obra como una parte fundamental de la literatura cubana, se vio interrumpido por este escándalo, el señalamiento que sufrió por su homosexualidad y demás, por ser la herencia que el régimen de Batista dejó en la cultura cubana. Además, Lezama estuvo vinculado a la polémica que se desató con el poemario *Fuera del juego* (1968) de Heberto Padilla. Nuevamente la muerte brindó, ahora a Lezama, un lugar privilegiado en la historia oficial de la literatura cubana; es decir, una vez que la “peligrosidad” había llegado a su fin. Senel Paz también rinde homenaje a Lezama a través de esta obra, de la recreación de los espacios de tertulia entre Diego y David, así como de la recreación erótica de los momentos de *Paradiso* en su breve novela. Además de Lezama y Lydia Cabrera, Diego está en posesión de libros prohibidos de Vargas Llosa y autores soviéticos que también fueron censurados. En la cuestión musical, ambos aprendieron en *la guarida* a deleitarse con Celia Cruz y la Sonora Matancera.

Tanto en el relato como en el largometraje, se presentan rasgos homoeróticos que, en el caso de la película, pudieron pasar desapercibidos para el público. Sin embargo, en el relato, David es un revolucionario que se cuestiona a sí mismo sobre sus afectos y la compatibilidad de estos con su militancia. Quizá esto pueda interpretarse como un resquebrajamiento del arquetipo del hombre nuevo:

¿Quieres saber por qué me gusta hablar contigo? Corazonadas. Creo que nos vamos a entender, aunque seamos diferentes. Yo sé que la Revolución tiene cosas buenas, pero a mí me han pasado otras muy malas, y además, sobre algunas tengo ideas propias. Quizás esté equivocado, fíjate. Me gustaría discutirlo, que me oyeran, que me explicaran. Estoy dispuesto a razonar, a cambiar de opinión. (Paz, 2012: 25-26).

Este sesgo homoerótico se deja ver en varios encuentros del relato, aunque es necesario reflexionar en que se trata del proceso que sucede paralelamente a otro: el

desarrollo intelectual de David. A medida que él explora las lecturas prohibidas que Diego le provee, el joven revolucionario se hace un visitante frecuente que va haciendo de “la guarida” su propio espacio:

Y así, con este y otros temas, fuimos haciéndonos amigos, habituándonos a pasar las tardes juntos, bebiendo un té en aquellas tazas que eran valiosísimas, decía, y convertimos en algo sagrado los almuerzos de los domingos, para los que reservábamos los asuntos más interesantes. Yo andaba descalzo por la guarida, me quitaba la camisa y abría el refrigerador a mi antojo, acto este que en los provincianos y los tímidos expresa, mejor que ningún otro, que se ha llegado a un grado absoluto de confianza y relajamiento (Paz, 2012: 34).

La confianza entre ambos personajes crece rápidamente y también se propicia un intercambio no solamente de ideas e impresiones en torno al arte y la literatura, sino también un intercambio de sensaciones corporales en las que la comida juega un papel casi ritual en sus encuentros.

Según Fabiano Dalla (2013), en el curso evolutivo del ser humano, la alimentación ciertamente condicionó el desenvolvimiento del cuerpo humano, en especial en el cerebro que, a su vez, modificó progresivamente la compatibilidad de los alimentos, determinando así una estrecha concatenación de relaciones de causa y efecto que juntas influenciaron el comportamiento sexual y otras tantas funciones. Siguiendo a Dalla, la alimentación tiene un fuerte impacto sexual en el cuerpo y la mente, y viceversa, en el que el placer juega un papel fundamental porque utiliza los mismos circuitos cerebrales del placer sexual y de las emociones artísticas. Es decir, la evolución profirió la necesidad humana de procurar un sentido a las cosas de sorprenderse, de emocionarse; es decir, la evolución nos llevó del alimento crudo a la gastronomía y ésta última se encuentra ligada al deseo.

Ciertamente, David va desarrollando un gusto por el arte, por la comida que le brinda su nuevo amigo y va creciendo en él un sentimiento que el propio muchacho revolucionario no logra catalogar dentro de sus afectos.

Diego destapó la soper, donde humeaba una cuajada sopa de plátanos. “Te he querido rejuvenecer”, dijo con sonrisa misteriosa, “transportándote a la primera niñez, y para eso le he añadido a la sopa un poco de tapioca...” “¿Eso qué es?” “Yuca, niño, no me interrumpas. He puesto a sobrenadar unas rositas de maíz, pues hay tantas cosas que nos gustaron de niño y que sin embargo nunca volvemos a disfrutar. Pero no te intranquilies, no es la llamada sopa del oeste, pues algunos *gourmets*, en cuanto ven el maíz creen ver ya las carretas de los pioneros rumbo a la California, en la pradera de los indios sioux. Y aquí debo mirar hacia la mesa de los garzones”, interrumpió su extraña recitación, que yo aprobaba con una sonrisita bobalicona, pretendiendo que lo seguía en el juego (Paz, 2012: 37-38).

Además, de la ritualidad en la comida, también se encuentra presente el juego verbal, los relatos sexuales y eróticos que Diego le cuenta continuamente a su amigo. Es necesario señalar que David no interrumpe el relato, no abandona la guarida como forma de protesta para escapar de la conversación de Diego. Permanece y la escucha con atención; sigue el juego ritual que Diego inició antes de la comida o del té:

Se sentó frente a mí, y colocó sobre mis piernas un cartucho de chokolatines. “Por fin podemos conversar en paz. Propón tú el tema, no quiero imponerte nada.” En lugar de responder, bajé la cabeza y clavé la vista en una loseta. “¿No se te ocurre nada? Bueno, ya sé, te contaré cómo me hice maricón.” [...] (Paz, 2012: 21-22).

Según Bandrillard (2000), la seducción y el erotismo están íntimamente relacionadas, pues la seducción es de orden simbólico y ritual, y el erotismo es consecuencia de dicha ritualidad; además también menciona que la seducción es de orden afectivo, de atracción emocional, y por ello puede afectar a los cuerpos en sus relaciones existenciales.

En la novela, David se replantea su forma de militar a raíz del afecto que siente por Diego; logra encontrar una forma de militancia posible, desde el actuar solitario del protagonista:

Eso fue todo. Y cuando estuve en la calle, una fila de pioneros me cortó el paso. Lucían los uniformes como acabados de planchar y llevaban ramos de flores en la mano; y aunque un pionero con flores desde hacía rato era un gastado símbolo del futuro, inseparable de las consignas que nos alientan a luchar por un mundo mejor, me gustaron, tal vez por eso mismo, y me quedé mirando a uno, que al darse cuenta me sacó la lengua; y entonces le dije (le dije, no le prometí), que al próximo Diego que se atravesara en mi camino lo defendería a capa y espada, aunque nadie me comprendiera, y que no me iba a sentir más lejos de mi Espíritu y de mi Conciencia por eso, sino al contrario, porque si entendía bien las cosas, eso era luchar por un mundo mejor para ti, pionero, y para mí. (Paz, 2012: 52).

Resulta necesario abordar el hecho de que, a pesar de que David entiende nuevas formas para su propia militancia, Diego abandona la isla pues se encuentra en una encrucijada; si permanece, no podrá sobrevivir al repudio social ni a una actividad lejana al arte a la que ha sido enviado como represalia por sus ideas. En esta decisión, Diego manifiesta claramente su individualismo, en pro de su supervivencia, aunque considera que la Revolución debe continuar y posiblemente las formas rígidas puedan transformarse:

La Revolución necesita de gente como tú, porque los yanquis no, pero la gastronomía, la burocracia, el tipo de propaganda que ustedes hacen y la soberbia, pueden acabar con esto, y sólo la gente como tú puede contribuir a evitarlo. No te va a ser fácil, te lo advierto, vas a necesitar mucho espíritu (Paz, 2012: 51).

El cierre simbólico de la novela reafirma el trinomio *comida, placer y sexualidad*, dejando este último tópico ambiguo, David regresa al Coppelía, donde conoció Diego, pide un helado de fresa en honor a su amigo y degusta su sabor pensando en él. La sexualidad de David fue un tema que se cuestionaron algunos críticos, por tal motivo, la película tuvo un personaje femenino para lograr reafirmar la heterosexualidad de David.

No es que en Ningún momento David dé muestras explícitas de que siente atracción por su propio sexo, pero nos parece muy significativo el funcionamiento simbólico de esta interrupción: en el momento en que David, que atraviesa una gran crisis afectiva (y tal vez de identidad sexual), se aproxima con curiosidad al mundo del homoerotismo, aparece Nancy (a quien el muchacho produce

muy buena impresión así a primera vista) para dejar sentado que el mundo femenino no ha desaparecido. Para anticipar la función que los autores le otorgan a lo largo del filme: “establecer la heterosexualidad de David” (Campa, 2002: 97).

Posteriormente en (2007), Senel Paz escribió *En el cielo con diamantes*, editada por Bruguera, donde narra la vida de David, antes de conocer a Diego. En esta novela, Paz se centra de nuevo en reflexiones sobre la revolución y sus tropiezos, la forma de enriquecerla, pero también en esclarecer cualquier duda sobre la heterosexualidad de David. Esta precuela de *Fresa y chocolate* sigue indagando sobre la homosexualidad y la revolución, aunque lo hace otra vez, cuidando los límites para que su postura pueda leerse como crítica pero conciliatoria, y para que su personaje central, el joven militante y ferviente defensor del hombre nuevo, deje claramente señalada su preferencia heterosexual.

Es posible que Senel Paz al igual que Diego, considere que la Revolución puede y debe incorporar y visibilizar el trabajo de los homosexuales en la construcción de una sociedad realmente más justa; esto se ha logrado asomar en ambas obras mencionadas. Aunque su crítica, al igual que la de Diego, no logra ir más allá de una recomendación serena que difícilmente fue escuchada en la época en la que se fraguó.

Como un dato curioso y actual, *La guarida* se ha convertido en uno de los lugares más visitados por los turistas que llegan a la isla. Desde 1996 hasta la fecha, este paladar se ha ganado una fama de talla internacional donde miembros de la cultura cubana, principalmente actores, actrices, directores cinematográficos, etc. y extranjeros se dan cita para disfrutar de comida y bebida (cotizada en divisas) desde una vista privilegiada de la ciudad.

La metáfora del cuerpo en la ciudad en *Te di la vida entera* de Zoé Valdés

*Volverá a peregrinar sin prisa
y sin escombros [...]*
Odette Alonso.

La obra *Te di la vida entera* de Zoé Valdés se encuentra fuertemente influenciada por la cultura popular habanera y, cómo no mencionarlo, por la musicalidad y cadencia que el propio Guillermo Cabrera Infante nos dejó disfrutar a través de sus obras *La Habana para un Infante difunto* y *Tres tristes tigres*. Sin embargo, es necesario hacer énfasis en la idea de que ambos autores explotan los elementos culturales inagotables que brinda *lo popular*. Es decir, no se trata de una obra que imita a otra, sino que, en ambos casos, el contexto se hace presente a través de expresiones cotidianas como la música, aforismos, refranes, máximas, religiosidad, baile, paisaje. Todos estos elementos se encuentran presentes en el escenario en el que se desarrollan dichas obras. Por ejemplo, el título de la novela de Valdés hace referencia a un bolero muy popular, llamado “Camarera de mi amor” y escrito por Antonio Machín, cuyos primeros versos dicen así: “En este bar, te vi por vez primera/ y sin pensar, te di mi vida entera/ en este bar, brindamos con cerveza/ en medio, de tristeza y emoción”. Además, dentro del texto se encuentran numerosas referencias a otros boleros famosos y pertenecientes a la tradición musical de la época en la que se sitúa la historia, es decir, aquellos que se escuchaban apenas un par de años antes del triunfo de la Revolución. Aunado a lo anterior, diversos escenarios narrativos son construidos a partir de elementos propios de la cultura popular.

La propia novela se encuentra contenida dentro del ámbito religioso popular pues, dentro de las primeras páginas de la novela de Zoé Valdés, se lee la transcripción de los rezos propios de una rogación de cabeza, ceremonia yoruba que está destinada a fortalecer, refrescar y equilibrar el *Orí* (*Orisha* de cada individuo). Esta ceremonia se hace generalmente al atardecer y es oficiada por un *babalawo*. En el caso de la novela, se trata de un espíritu quien la lleva a cabo; él mismo se presenta y cuenta la vida de la protagonista: Cuquita Martínez y, de manera paralela, se dibuja el escenario de la ciudad durante los primeros años del triunfo de la Revolución hasta lo que podría interpretarse como el ocaso de ésta.

Es necesario señalar la importancia del aspecto religioso dentro de la novela pues se trata del inicio del relato desarrollado principalmente en la isla durante la época que los autores Basail y Castañeda (1999) llamaron “de implosión religiosa”. Durante los años 90, el entramado social y cultural de la isla se transformaron de manera acelerada, lo que generó mayor diversidad social y una brecha entre ciertos sectores de la población; lo religioso se vio también influido por los acontecimientos políticos, sociales, económicos que agitaron la vida de aquellos años en la isla; las diversas manifestaciones, incluso estéticas dentro de la religiosidad popular cubana fueron en aumento (Basail, Castañeda, 1999)⁴². Este coqueteo de la autora con una parte tan importante de la identidad isleña podría considerarse como una de las primeras críticas mordaces dentro de su narrativa, pues la religión popular afrocubana emergió de lo más profundo de la sociedad, en medio de la crisis, porque, a pesar de la prohibición del Estado, nunca se fue del todo; sino que, por el contrario, permaneció. Y esto quedará manifiesto durante el desarrollo de la novela y de la vida de la protagonista.

⁴² Revisar el capítulo 2 de esta investigación.

Ahora bien, quiero resaltar que, a pesar de que lo popular y lo religioso en esta obra no pueden dejar de mencionarse, no son el tema central de ese texto. Se trata de dos recursos con los que la autora logra recrear la vida cotidiana y sencilla de una militante del Partido Comunista de Cuba (PCC), cuyas críticas a la Revolución serán rotundas y dejarán ver el claro desencanto que existe tras la crisis de esos años duros. Por otro lado, el eje de este estudio se compone de dos conceptos centrales que, desde esta lectura, se encuentran profundamente interrelacionados: cuerpo y ciudad. La metáfora que se establecerá entre el cuerpo femenino y la ciudad dentro de la obra, también se creará con la Revolución; es decir, la relación metafórica será entre cuerpo femenino y ciudad, para luego extenderse al cuerpo femenino y la Revolución.

Representaciones culturales y metáforas del cuerpo

La primera alegoría que se pretende establecer surge entre los cuerpos, en este caso, femeninos por tratarse de protagonistas mujeres y los roles que representan elementos de la sociedad que se construye. Por un lado, se encuentra el pasado representado por una generación de mujeres que crecieron y vivieron antes del triunfo de la Revolución y que, posteriormente, se insertaron al modelo social. Por el otro, está la generación que nace y se educa con los valores revolucionarios. La autora pone en contrapunto el mismo escenario que varios intelectuales de la isla vivieron en carne propia como fueron Heberto Padilla, Reinaldo Arenas o Cabrera Infante (Chacón, 2015). Es decir, una nueva sociedad se presentaba ante el mundo y los modelos culturales del pasado tenían que ser olvidados para establecer un nuevo orden social, y esa no fue tarea sencilla.

Te di la vida entera, obra finalista del Premio Planeta en 1996, se encuentra situada en un contexto histórico convulso producto del llamado periodo especial en tiempo de paz.

Esta parte de la historia cubana es particularmente compleja debido a los múltiples factores que la rodean; por ejemplo, en este tiempo se recrudecen las consecuencias del bloqueo económico impuesto por los Estados Unidos a la isla desde principios de los años sesenta; el orden social y político establecido a partir del triunfo de la Revolución sufrió una crisis frente a este escenario de escasez y la sociedad tuvo la necesidad de resignificar los valores que regían lo cotidiano. Si bien, esta resignificación se fue fraguando desde el mismo triunfo de la Revolución, durante los años noventa fue aún más evidente. La religión tomó un papel protagónico de vuelta, la relación entre individuos, de por sí fracturada por las prácticas vigías del Estado, y la relación del propio individuo con su cuerpo se transformaron en medios para obtener la libertad o, en su defecto, para obtener unos pocos beneficios con respecto al resto de la población. En este contexto, prácticas como la prostitución, el contrabando y la estafa se hacen más recurrentes, y la edificación del *hombre nuevo* que se construyó durante los primeros veinte años posteriores al triunfo de la Revolución se resquebrajaba.

De esta forma se puede notar el impacto que los acontecimientos históricos tienen en el contexto cultural y así también se permite al lector observar que el cambio de paradigmas acerca de la Revolución, sus ideales y planteamientos iniciales se ven comprometidos desde diferentes aristas. En un primer momento, aquella concepción acerca del hombre nuevo que se construyó a partir de los diferentes procesos vividos en la transformación social y que suprimía el individualismo en pro del bien común, quedaron en entredicho frente a las vicisitudes cotidianas del periodo especial. La falta de alimento, trabajo, libertad de expresión y la constante represión ideológica que fue sostenida desde mediados de los años sesenta,

propiciaron que el *hombre nuevo* dejara de serlo y el siguiente modelo cultural se transformó para convertirse en una lucha constante por la supervivencia.

Dentro de esta resignificación cultural, el cuerpo juega un papel muy importante, pues como lo plantea David Harvey en su obra *Espacios de Esperanza* (2000) en las últimas décadas ha habido un gran interés por el cuerpo como base irreductible de entendimiento; la idea de que el “hombre” o el “cuerpo” es la medida de todas las cosas goza de una larga historia, pero es ahora que se transforma en un dominante cultural, en palabras textuales del autor: “el cuerpo sigue evolucionando y cambiando de formas que reflejan tanto una dinámica transformadora interna como el efecto de procesos externos” (Harvey, 2000).

El cuerpo y su relación con otros cuerpos, ahora más que nunca, son vistos como testimonios también de las diferentes relaciones en el orden social, por ejemplo, la política, el Estado, la economía, etc. En este contexto, la obra de Valdés refleja el deterioro de la sociedad mostrado a través de los cuerpos, en este caso, del cuerpo de la protagonista de la obra, Cuca Martínez.

Con respecto a las representaciones culturales en la sociedad es necesario tomar en cuenta que los diversos elementos que componen la cultura abarcan tanto valores, modelos, símbolos, formas de expresión de los afectos, así como conductas individuales y grupales. Esto mismo tiene un anclaje en la sociedad a través de distintas formas de aprendizaje; por tal motivo, la cultura se puede interpretar como una especie de molde que proporciona formas de ser o entender y entenderse en el mundo (Sánchez, 1997). Estas representaciones culturales se constituyen a partir de las prácticas culturales y construyen la identidad de una comunidad. A este respecto, el historiador Roger Chartier (2002) menciona que las representaciones culturales son formas de ejercer el poder. Esto nos permite identificar cuál

es la dinámica de relación o relaciones entre las fronteras del mundo social. Ahora bien, las representaciones culturales no son estáticas en el tiempo ni permanecen al margen de la historia. Las representaciones son la síntesis de un proceso constante y continuo que debe ser contextualizado. Es necesario acotar que el cuerpo femenino tiene una significación particular tanto en la historia como en la cultura. Por ejemplo, retomando la idea del hombre nuevo, que fue sumamente explotada por Ernesto Guevara, se pretendía obviar el hecho de que la mujer también formó parte de la Revolución y que jugó un papel importante dentro de ella. Es decir, al retomar este concepto, que desde sus inicios no reconocía a la mujer como sujeto, hace que se herede esta misma tendencia. Hay “hombre nuevo” y se pretende que ahí, en un hueco, se entienda la existencia también de una mujer nueva. ¿Quién es entonces esta mujer nueva? La mujer nueva que propone la lectura de *Te di la vida entera* es la mujer que se reconstruye, que se reinterpreta y es capaz de insertarse en ese nuevo modelo de organización que se presenta en el universo narrativo de la novela. Esta mujer nueva deberá lidiar con toda la configuración que existía antes de tener categoría de “nueva” y de sobrevivir a la transición que supone el nuevo orden social. Posteriormente, esta mujer nueva no solamente participa activamente de la construcción de la nación, sino que también es testigo de su destrucción, hambre, desilusión y ruinas que deja a su paso un proyecto social rebasado por la crisis económica. La propia Zoé Valdés menciona en la entrevista realizada por Enrico Mario Santí y compilada en su obra *Bienes del Siglo sobre Cultura Cubana* (2013) que en su obra se encuentra presente, a través de la protagonista, un homenaje a las mujeres de esa generación cuya vida se cortó con el triunfo de la Revolución, pues desató dentro de ellas, una revolución que en muchos casos no fue posible apaciguar.

Estos modelos culturales son también los que definen la construcción social de los cuerpos. A partir de estas definiciones se establecen andamiajes de dominación en prácticamente todos los aspectos que implican la realidad. La definición de lo que “debe o no debe” ser o hacer un cuerpo establece una relación diacrítica entre los diferentes cuerpos, y esto los define como “cuerpos socialmente diferenciados” (Bourdieu, 2003). La formación del hombre nuevo instituye la existencia subyacente y dominada de una *mujer nueva*, misma que quedará fuera del escenario activo de la política, la cultura y la economía de la isla, pero que resultará fundamental para la construcción de una nueva sociedad. La autora logra, con la creación de sus personajes, señalar de manera enfática esta grave falta del socialismo cubano y deja manifiesto que no se trata de ningún tema superado ni aun durante el proceso de rectificación de errores.

Entonces el cuerpo de las protagonistas se hace territorio para las representaciones. Cuca Martínez pertenece a la generación de mujeres que han tenido que aprender a vivir dentro de un régimen social que, para darles cabida, las desvincula de su pasado y las coloca al margen de la historia. Asimismo, las dos mujeres lesbianas que la acompañan, Puchunga y Mechunga, son ese otro sector invisibilizado y perseguido que también ayudó a la construcción de una sociedad no incluyente. Es preciso señalar que la mayoría de los regímenes de izquierda, tanto en Latinoamérica como en el resto del mundo, relegaron a las minorías a un papel secundario; en algunos casos incluso dentro del medio académico, se ha intentado disculpar esta fuerte tendencia con la idea de que el marxismo tampoco les dio cabida y se teorizó muy poco al respecto.

Cuerpo y ciudad

La importancia de los estudios sobre el cuerpo ha estado en el centro de atención de las ciencias sociales desde hace décadas; sin embargo, es necesario plantear desde el ámbito académico diferentes niveles de significación para el cuerpo; pues, como bien lo explica Olga Sabido, el conocimiento científico debe apuntar hacia la reflexión sobre los tipos y formas metodológicas que se tienen frente al mundo (Sabido, 2013); es decir, se debe analizar la vida cotidiana no desde la “actitud natural”, sino pensando en aquellos agentes que tejen el entramado social de lo cotidiano.

A partir de esta postura de análisis es imposible elaborar a través de la interpretación del discurso literario un conocimiento mediado de la realidad. En este sentido es que se torna preciso observar el cuerpo en esta obra de Zoé Valdés. Y es que dicha novela regala al lector, a lo largo de su narración, numerosas pistas que permiten recrear la lectura y la crítica que la propia autora hace de la vida cotidiana antes del triunfo de la Revolución y durante el periodo especial. En una de sus páginas se puede leer una afirmación en voz de la narradora que dice “Ninguna historia es inocente” (Valdés, 2008:170).

Bajo esta premisa se puede interpretar que a través del cuerpo se establece una metáfora entre cuerpo y ciudad. Cuca Martínez es la imagen alegórica del deterioro que sufre la ciudad en tiempo de crisis. Esta interpretación es más sencilla de entender cuando se toma en cuenta que el cuerpo y todos los sucesos que lo atraviesan se transforman históricamente. Dado lo anterior, para el propio cuerpo no es evidente dicha transformación, sino que los cambios se notan a partir de lo social y lo cultural (Sabido, 2013).

En la novela de Zoé Valdés, la transformación del cuerpo de Cuca presenta un momento de esplendor que se sostiene por un tiempo prometedor; es decir, Cuca es una mujer

joven y radiante que se desenvuelve en los estertores del gobierno de Batista. La muchacha permanece ajena al escenario convulso de aquellos años, su vida es influenciada por la religión afrocubana y la vida nocturna de La Habana. Su cotidianidad se construye con elementos de un tiempo prerrevolucionario y, posteriormente, deberá conjugar ese pasado con los nuevos modelos establecidos por el socialismo que se instauró en la isla poco tiempo después del rotundo triunfo del ejército revolucionario.

En este universo narrativo de Zoé Valdés, durante los primeros años revolucionarios, Cuca Martínez lucha por insertarse en ese nuevo orden. El cuerpo de Cuca continúa representando la fuerza y la juventud, no solo de sí misma, sino también de la propia propuesta política de la isla. Pero Cuca también lucha de manera interna para asimilar su identidad prerrevolucionaria y adoptar las prácticas que darán origen al *hombre nuevo*.

Cuca Martínez no será la única mujer cuyo cuerpo metaforiza el espacio físico en el que se desarrollan los primeros años del proyecto socialista de la isla. Muchunga y Puchunga son un par de mujeres inseparables cuyas prácticas sexuales las arrojarán a la marginación en esta otra sociedad. La construcción de su cotidianidad en el nuevo Estado se dibuja durante la novela en los espacios sórdidos que intentan ser erradicados pues no tienen cabida dentro de los parámetros oficiales. En la novela, las prácticas fuera del margen establecido van más allá de los espacios privados (prácticas sexuales) pues se trasladan y llegan a trastocar las relaciones interpersonales y afectivas. Quizá, por tal motivo es que en este punto resulta imperativo resaltar la riqueza de este nivel analítico del cuerpo y lo cotidiano:

El cuerpo es un objeto en el que todos tenemos el privilegio, o la fatalidad, de habitar, la fuente de sensaciones de bienestar y placer; pero también de enfermedad y tensiones. Sin embargo, el cuerpo no es solo una entidad física que “poseemos”: es un sistema de acción, un modo de práctica, y su especial

implicación en las interacciones de la vida cotidiana es parte esencial del mantenimiento de un sentido coherente de la identidad (Giddens, 1995:128).

Lo cotidiano es el espacio simbólico vital donde hombres y mujeres conforman la identidad social. Cabe mencionar que su característica principal es el dinamismo y la influencia de elementos fuera del individuo. Lo cotidiano está fuertemente permeado por lo político y/o económico (Fernández, 2016). Asimismo, lo cotidiano tiene lugar en el espacio físico de la ciudad que la autora, claramente, traza con la intención de resaltar el tiempo anterior a la Revolución y los años de crisis.

En su libro *Las danzas del huracán* (2013), Carlos Véjar hace una referencia a la transformación del paisaje urbano por el paso del tiempo, mismo que está estrechamente ligado con la idea de progreso y organización social:

El ambiente, para decirlo en dos palabras, es la unidad del hombre y el entorno. [...] quedó definido el sistema ambiental –*el hábitat*– como el “ámbito físico natural y artificial en el que desarrollan su vida las sociedades humanas”. Es el *habitar* lo que le da sentido a un sistema ambiental, trátase de minúsculos poblados rurales o de grandes centros urbanos. Las obras arquitectónicas y urbanas – edificios, casas, calles, puentes, plazas, muelles, parques, jardines...– cobran vida solamente cuando son habitadas por una determinada sociedad (Véjar, 2013:104-105).

Este paisaje urbano es el que nos permite entender la relación que existe entre la cultura y lo que nos rodea, de alguna manera es, como también menciona Véjar, la *habitabilidad* la categoría que permite entender el entramado de relaciones existentes entre los miembros de una sociedad (y su cultura) y la arquitectura del paisaje. La ciudad es, aunque no lo parezca, un elemento activo de la vida cultural y social. Pero ¿qué pasa cuando la ciudad no concuerda con el discurso oficial del progreso? Se transforma en una alegoría del fracaso, en este momento, de la Revolución. Paisaje y ciudad son una especie de binomio inseparable.

En la novela es recurrente la descripción de sitios de la ciudad en donde la transformación del espacio es notoria; por ejemplo, la autora retrata el famoso y emblemático centro nocturno Montmartre que se encontraba a la altura de centros nocturnos de París y Montecarlo. El Montmartre, situado en la esquina de 23 y P en el Vedado, fue uno de los sitios más concurridos entre los años 50 y hasta el triunfo de la Revolución. Celebrities tanto nacionales como internacionales como Celia Cruz, Rita Montaner, Frank Sinatra y Edith Piaf, entre otros, se dieron cita en este sitio, además de los tantos turistas de todo el mundo que llegaron a ese *cabaret* lujoso donde se bailaba hasta el amanecer (Fernández, 2016).

Cuando los centros nocturnos fueron cerrados por las nuevas disposiciones del régimen, las instalaciones de este emblemático lugar fueron utilizadas para albergar al también famosísimo restaurante Moscú. Durante los años previos a la crisis heredada por la caída del bloque soviético, el restaurante Moscú también fue un sitio representativo en el que personajes importantes del ámbito intelectual se daban cita para intercambiar opiniones. En los años no declarados periodo especial, pero en los que se hacía evidente la crisis económica, el Moscú se fue deteriorando a pasos agigantados hasta terminar como una construcción en ruinas que ha servido como refugio de indigentes.

Paralelamente, el deterioro del cuerpo de Cuca Martínez se va acrecentando también a medida que la crisis se hizo más aguda hasta el punto en que la esperanza se agotó y el desencanto se hizo cotidiano y hasta motivo de chascarrillos:

Hasta que una tarde, Ivo, el chofer, vino a vernos, en su descapotable de tantas aventuras imborrables, y nos contó que un conocido suyo había recibido noticias de que el Uan había pasado de Argentina a Miami. Y ése fue el segundo hecho, decir sólo eso. Sin más ni más. Sin mensajes. Rabiosa fui, y con más razón me deshice de la dentadura natural, extirpé mi sonrisa Colgate. Total, esa marca de dentífrico

también había sido oficialmente excomulgada. No quería ser bella, no quería que nadie me viera bonita [...]

Me hice amiga de la radio. La radio era mi fiel compañera. Yo era su confidente. No resultaba igual a la inversa, por supuesto. Escuchaba discursos, partes heroicos, entrevistas políticas, himnos, noticieros. Radio Reloj Nacional, pim, radio reloj da la hora, pam. Se cumplía el primer aniversario de la entrada de Talla Extra Larga en La Habana. Todo era efervescencia, júbilo, fiesta, desazón, alegría, jodedera. ¡Cómo cambió después esa realidad, para sacrificio, matazones, carencias, resignaciones! Fíjense en el último chiste: ¿Cómo se dice período especial en francés? Queseases. ¿Y en portugués? La resingasao nacional. ¿Y en chino? Te toca un tin. ¿Y en japonés? T'o quita'o. ¿Y en árabe? Barba embaraja la jama [...] (Valdés, 2008:99-101).

El personaje de Cuca Martínez reclama libertad dentro de un régimen que no está pensado para el descontento⁴³ (Rojas, 2015). Es así como la protagonista se las ingenia para protestar de manera contundente: se arranca los dientes, se desgracia el cabello, deja de comer y se demacra. Con este comportamiento protesta ante su suerte, contra el sistema y ejerce la poca libertad que puede en un campo de acción con límites muy bien trazados. Su cuerpo se transforma en protesta viviente. Sin embargo, esta manifestación permanente de descontento pasa desapercibida gracias a que las fronteras y configuraciones del cuerpo cambiaron drásticamente con el sesgo socialista de la Revolución. Los cánones de la belleza y “el buen gusto” se transformaron para dar lugar al miliciano como modelo a seguir. La construcción del *hombre nuevo* no contempló espacio para la belleza como se había conocido hasta los años 50 (Guerra, 2017).

Sin embargo, este personaje puede expresar de manera atinada lo que Wendy Guerra mencionara años más tarde: el cuerpo es el único espacio de libertad que tienen los cubanos.

⁴³ Es interesante la reflexión que Rafael Rojas hace en uno de los capítulos de *Historia mínima de la Revolución cubana* sobre el tratamiento discursivo y bélico que se les dio a los grupos opositores del régimen socialista entre 1960 y 1967. Sin duda, la disidencia no tendría cabida en una sociedad de izquierda y los métodos de represión no se harían esperar.

Y este territorio de libertad, en el caso de Cuca, deviene en testimonio; mismo que genera incomodidad porque resulta innegable la realidad contenida en él (El Nuevo Herald, 2015).

Dentro de la novela, hay un capítulo en el que se describe el paso de la crisis por el cuerpo de Cuca. Se trata de un encuentro nocturno entre ella y el padre de su hija. Juan regresó a la isla después de 30 años de ausencia. En esta misma escena, se nota la pérdida del *glamour* de la ciudad durante los años 50 y, al mismo tiempo, se puede ver como Juan conserva un cuerpo no deteriorado por el hambre y el trabajo extenuante durante la zafra. El personaje rápidamente justifica esta brecha con las ventajas que representa la vida en Nueva York. Con este último detalle, nuevamente la autora logra entramar delicadamente en el discurso literario una fuerte crítica hacia la calidad de vida de la población común, tema que ha sido motivo de discusiones recurrentes entre revolucionarios y disidentes.

Ciudad y Revolución

La poética del cuerpo en la literatura cubana de la última década del siglo XX y la primera del XXI ha sido bastante definida por Rafael Rojas y la sitúa como una de las características de estas nuevas generaciones de escritores cuya visión de la política y la vida cotidiana se encuentran íntimamente relacionadas. Tanto la herencia socialista de corte soviético, como la Guerra Fría y el proceso de inserción de la isla en un mundo globalizado permiten que esta generación explore nuevas representaciones estéticas cargadas de historia a través de la recreación de la vida cotidiana (Rojas, 2015). Este tipo de exploraciones logra visibilizar subjetividades que, anteriormente, estuvieron fuera de todo escenario cultural y político por no encajar en el modelo permitido por la Revolución; la presencia de cuerpos, representaciones y subjetividades fuera de parámetro logran romper con la poética del *hombre nuevo* (Dorta, 2015). Quizá con esta ruptura del canon se pueda además de pensar en

poéticas también empezar a hablar de *políticas literarias*. Rojas realiza un reconocimiento exhaustivo de estas *políticas* y nombra a una de ellas como *la política del cuerpo* (Rojas, 2006).

Te di la vida entera logra un acercamiento a la ciudad que permite entenderla también como un cuerpo que padece no solamente los estragos del tiempo sino también de la crisis. Así como Cuca Martínez es una evidencia corpórea de la construcción de una nación edificada con el trabajo voluntario, la zafra, las campañas de alfabetización, el esfuerzo y sacrificio social sin precedentes y su posterior declive, también la ciudad atrapa esa misma significación de la Revolución. Por lo tanto, la ciudad se hace metáfora del cuerpo y, una vez dotada de este significado, su corporeidad puede ser entendida a partir de los procesos políticos, sociales, culturales y económicos que la atraviesan. Este *cuerpo-ciudad* narrado dentro de la novela de Zoé Valdés se erige en el centro de la vorágine política a finales de los años 50 y se va transformando drásticamente con el giro socialista de la Revolución. Es así como, por un lado, conserva la riqueza arquitectónica del pasado y, por el otro, se enorgullece de las nacientes construcciones que la conforman.

Nuevamente, tras la crisis económica, el *cuerpo-ciudad* se deteriora. Los solares, el hacinamiento, los derrumbes, la precarización de los espacios cobran un rol importante en la narración. No solamente se hace visible en los espacios habitacionales, sino también en aquellos que representan al Estado: escuelas, hospitales, parques, construcciones emblemáticas cuyos síntomas del deterioro no se quedan únicamente en el espacio físico, sino que se proyectan al espacio simbólico de la Revolución. En este sentido, el territorio que ha sido considerado desde la antigüedad como territorio de poder y plenitud es el mismo espacio que ahora se resquebraja (Sennet, 1997). El cuerpo “físico” revolucionario queda

evidenciado ante el mundo; su crisis es tan notoria que hace dudar a propios y extraños sobre su capacidad para sobreponerse al paso del tiempo y la crisis.

Al tratarse de una metáfora de la ciudad es necesario también mencionar que el cuerpo humano en sí mismo encierra contradicciones importantes; la ciudad se transforma en una entidad corpórea que se nutre de la comunidad que lo habita; es así que esta manifestación de las ambivalencias corpóreas se expresa en las alteraciones de la forma y las prácticas urbanas (Sennet, 1997). El *cuerpo-ciudad* revolucionario sufre durante la crisis al igual que las distintas corporalidades que lo habitan: carece de servicios básicos, de alumbrado, se torna inseguro. Esta nueva realidad transforma el cuerpo colectivo y también resignifica las prácticas cotidianas del cuerpo privado.

Por último, la trágica muerte de María Regla, hija de Cuca Martínez y encarnación de la mujer nueva es también una representación de la muerte de la esperanza revolucionaria. María Regla muere en el derrumbe de un solar; un solar que se desploma, como tantos otros, para dejar en el cuerpo revolucionario, hecho ciudad, una huella más de la ruina y el deterioro en el que se encuentra durante el periodo especial.

Pero la metáfora del cuerpo y la ciudad no queda únicamente ahí. La mejor explicación que podría plantearse ante tal situación es que la Revolución cubana no es un proceso acabado; por ende, las críticas más duras aún no pueden erigirse como experiencias demostradas ya que no se ha puesto un punto final en la historia revolucionaria. Antonio José Ponte hace una muy buena recreación de esta condición en su cuento “Un arte de hacer ruinas”. En este relato retoma dos términos arquitectónicos para trazar una definición del espacio habanero, *tugurización* y *estática milagrosa*.

El primer término hace referencia a aquellos espacios urbanos divididos al máximo para dar albergue improvisado y maltrecho a su exceso de habitantes. Esta misma subdivisión exagerada y producto de una crisis compleja, devalúa la ciudad y la satura de vida al mismo tiempo. Por otro lado, el concepto de *estática milagrosa* intenta describir el asombro de especialistas que no tienen explicación para que algunas construcciones sigan de pie cuando su capacidad estructural señala que deberían estar en ruinas (Rodríguez, 2002).

La metáfora del cuerpo y la ciudad es, sin duda, una lectura necesaria para esta novela llena de nostalgia y musicalidad; los cuerpos físicos y simbólicos que se dan cita en esta obra logran un significado complejo que desemboca, inevitablemente, en el fenómeno político. Se cumple lo que, atinadamente, el filósofo Juan de Salisbury señalaba ya desde 1159: “el Estado es un cuerpo” (Sennet, 1997):

María Regla baja corriendo la húmeda escalera del solar donde vive en la calle Empedrado 305, entre Villegas y Aguacate. Está eufórica, el conocer a su padre ha devuelto sentido a su vida, entender que no podemos ser tan rígidos, tan políticamente correctos. Además, Programador Licenciado le ha encomendado por fin un reportaje. Claro, deberá pagar con tajadas de su carne fresca. Se siente tan dichosa que no percibe el edificio donde vive como un solar común. [...]

Casi al llegar a la calle descubre que hoy se han derrumbado otros cinco peldaños. Tendrá que dar un gran salto, uno enorme, un salto mortal. María Regla se impulsa, aprieta debajo del brazo la vieja carpeta de abogado que heredé» del abuelo de una amiga. De súbito, en el aire, queda cinco segundos en *stopmotion*, como en las películas de kung-fu, piensa que podría ser peligroso caer, volver a tocar el suelo, pero no tiene otra alternativa. [...]

María Regla cae livianamente, con su ínfimo peso de cien libras, los dos pies se posan sobre el umbral del portón del solar. Pero ese salto es la gota que colma la copa, el último trocito de mecha de la dinamita, la granada destapada al azar. Detrás de ella, y en menos tiempo que un pestañear, se derrumban ciento cincuenta años de piedra, cemento, madera y arena. Ciento cincuenta años de historia. Ciento cincuenta años de vida. El solar se desploma y todos duermen. Absolutamente todos mueren. El solar se hace polvo. Ni un ay, únicamente un estruendo como un mazazo, después un silencio trascendental, bellissimo. [...] (Valdés, 2008:340-343).

Esta transfiguración entre el cuerpo, la ciudad y lo político es replicada en cada cuerpo físico que conforma el cuerpo simbólico de la ciudad y la Revolución, como menciona Antonio Benítez Rojo “llevan en sus entrañas ciudades minúsculas, fetales, nódulos de turbulencia que se repiten” (Benítez Rojo, 1988):

Las estructuras que normaron el cuerpo dentro del nuevo proyecto político y social de Cuba han ido transformándose a lo largo de las décadas. Durante los primeros diez años posteriores al giro socialista fueron los que marcaron de manera profunda los modelos rígidos que dieron la pauta a seguir durante los años más duros de parametraje. Durante los años 90, la crisis permitió la manifestación de seres, cuerpos y subjetividades que se desarrollaron de manera paralela y furtivamente a la construcción del *hombre nuevo*. Es posible que esta crisis tan dura lograra agrietar las estructuras para brindar el respiro que resultaba no solamente necesario en la sociedad sino en las manifestaciones artísticas en general. Es necesario mencionar que, si bien los estándares se hicieron más tolerantes en cuestiones de género y sexualidades, así como en la cotidianeidad misma, la literatura y los ámbitos culturales siguen sufriendo de los estragos de la censura, pues estas obras que exploran poéticas fuera de canon no están disponibles dentro de la isla.

La intención de la autora de resaltar cierta generación de mujeres militantes pone en el centro de la discusión el poco estudio del quehacer femenino dentro de la construcción de un proyecto de nación con eco en toda América Latina. Asimismo, de soslayo menciona la poca atención que han tenido las mujeres en las distintas esferas de la cultura; en el ámbito de la literatura existen estudios enfocados a la escritura femenina como aquellos realizados por Zaida Capote en sus obras como *La nación íntima* y *Contra el silencio, otra lectura de*

Dulce María Loynaz, en las que la realidad apunta a una suerte de “descuido” que relega a segundos planos la escritura femenina y, aún más, la escrita por mujeres en el exilio. Valdría la pena hacer un análisis al respecto y trazar nuevos horizontes que permitan un conocimiento más profundo sobre el tema y que visibilicen esta percepción de la época desde la perspectiva de género.

La novela de Zoé Valdés brinda al lector una mirada compleja de la crisis de los años 90 en Cuba. Permite un acercamiento desde distintos ámbitos a una realidad que, en la opinión de varios economistas, no ha sido superada aún hasta nuestros días. Su lectura posee, como toda obra literaria, varios niveles de comprensión y en cada uno de ellos regala al lector la posibilidad de un entendimiento vasto de la actualidad tanto histórica como estética de la isla.

La autora, al encontrarse dentro del grupo de escritores que Nara Araujo llamó los *novísimos*, es heredera de la tradición estilística de Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante, por mencionar algunos; también es precursora del grupo *Díasporas*, y con estas dos grandes características logra transmitir el desencanto de una generación, nacida dentro de los bordes del proyecto socialista, cuyas promesas revolucionarias se rompieron con el paso del tiempo, la crisis económica y los tantos y tan profundos conflictos internos en materia de arte y cultura. Además, su voz contestataria y su crítica feroz no quedan del todo soterradas dentro de un discurso literario crítico. Su postura política, de muchas formas, reivindica el papel del intelectual en los años sesenta, aunque esta vez la crítica sea dirigida hacia el ejercicio del poder de una sociedad de izquierda.

El cuerpo de Cuca Martínez se deterioró de dos maneras, una fue autoinfligida y la otra por la cuestión inevitable de la crisis. Por un lado, su cuerpo fue territorio de protesta,

en una sociedad en donde el descontento con el Estado nunca tuvo espacio; es necesario mencionar que la disidencia está entendida para las sociedades de derecha⁴⁴; este cuerpo en protesta tuvo lugar en medio del escenario de la militancia gracias a que, en aquellos años, la belleza estuvo asociada a la burguesía; su cuerpo fue espacio de libertad acotado. Por el otro, ese mismo cuerpo fue testimonio mudo pero contundente de la crisis que solamente se reconoció hasta la caída del muro de Berlín. Asimismo, el *cuerpo-ciudad* fue expresión irrevocable de la necesidad de una reconfiguración de lo social y lo político en la isla.

Cuca Martínez no solamente degradó su cuerpo y lo hizo presa prematura del maltrato del tiempo, sino que representa el fin de la utopía pues, en sus escenarios cotidianos, también puede verse la miseria de la ciudad y sus ruinas. Es decir, la ciudad y Cuca, ambas cuerpo y, además femenino, son testigos directos del resquebrajamiento del proyecto socialista de final de siglo XX. Es decir, cuerpo y ciudad son atravesados por el paso del tiempo y por el peso de la historia. Ya lo dijo Heberto Padilla a través de uno de sus personajes de su controversial novela *En mi jardín pastan los héroes*, “los modelos de un porvenir perfecto harán de nosotros un recuerdo siniestro” (Padilla, 1981:252). Asimismo, Enrico Mario Santí (2002) retoma también palabras del mismo Padilla para mencionar al respecto:

La Revolución, ya de por sí petrificada en su segunda década, se ha convertido en una ficción colectiva que todos usan a la defensiva contra los demás. Así, “la política” en esa misma mediación, “disparó la última pelea entre sus amigos; le daba el único pretexto que legitimaba rupturas y peleas”. La Revolución ya no es “una señal de las convicciones del pueblo, o la evolución de la conciencia

⁴⁴ Jorge Jiménez lo enfatiza en su estudio *Crónicas de la disidencia* (1997) donde menciona que en las sociedades existe una “práctica sistemática de satanización o frivolidad de las posturas disidentes”, así como una denigración de esa disidencia u “otredad” no hegemónica, como también la llama el autor. Asimismo, Edurne Uriarte en *La soledad de los disidentes* (2008) expresa que la disidencia ha sido vista o entendida en el mundo desde perspectivas polarizadas y, mientras en algunos casos, las disidencias han ganado la simpatía de muchos grupos sociales y grupos de izquierda, otros grupos disidentes han sido relegados, como es el caso de la disidencia cubana; según el autor esto se debe a que, en alguna medida, se ha perdido la noción de que la disidencia es una respuesta que defiende la libertad de los Estados opresores.

política”, sino “marca de obediencia o resignación”, “un salvoconducto para el futuro” (Mario Santí, 2002:386).

Esta misma significación encierra otro hecho que debe ser mencionado: la Revolución, tras la crisis del periodo especial continúa si no con la fuerza y los ideales de hace casi 60 años, sí con la convicción de continuar. Las reconfiguraciones que tanto se han señalado a lo largo de las décadas en materia económica se han ido integrando poco a poco hasta encontrarnos frente a una nueva coyuntura en la historia de la mayor de las Antillas. Las futuras expresiones artísticas y, concretamente, literarias tendrán seguramente una visión complementaria del mundo, de la propia Revolución y de la historia.

Portela y el ingrátido fin de las disidencias

*No busco otra soledad sino ésta,
la del interior de mi pequeño cuarto.
Cuatro velas dispuestas para contemplar,
con anhelo en la mirada la inminente oscuridad.*
Djuna Barnes.

Para cerrar esta investigación, el siguiente análisis se centrará en la obra *Cien botellas en una pared* (2003) de Ena Lucía Portela. Esta novela ha sido traducida al inglés, francés, italiano, portugués, holandés, polaco, griego y turco. Como señala Ivonne Sánchez, Portela: “ha logrado consolidarse como una de las autoras más leídas en la isla y como una de las narradoras más sólidas del panorama literario latinoamericano” (2003:7). Además, Portela ha sido reconocida con varios galardones como el premio Cirilo Villaverde (Cuba, 1997); el Juan Rulfo (Francia, 1999) y el Jaén de literatura (Granada, 2002), este último por *Cien botellas en una pared*.

Dentro de esta novela, los tópicos que se pueden apreciar como principales son la violencia, el placer y la disidencia sexual; estos temas son desarrollados en el escenario del periodo especial aunque retratar la crisis no es el principal cometido de la historia, sino fluir con el presente, tal como lo señala Zeta, la protagonista, quien narra sus vicisitudes con humor y naturalidad. Zeta pertenece a una generación que Odette Casamayor ha denominado *los ingrávidos*. Esta investigadora utiliza este término para caracterizar a un grupo de escritores nacidos en los setenta⁴⁵, educados dentro de los parámetros revolucionarios, pero que no transitaron por la politizada década de los sesenta ni tampoco gozaron de los triunfos de la Revolución, por el contrario, su desarrollo se vio más marcado por la crisis y la ausencia de referentes ideológicos de gran envergadura. En pocas palabras: “El espíritu épico les es ajeno” (2003:258); pero antes de profundizar en la ingravidez que propone Casamayor es necesario indagar sobre los recursos que la autora utiliza para construir este relato: la metaficción y la intertextualidad.

La metaficción es un término que ha sido construido, como bien menciona Clemencia Ardila (2009), a través de la historia contemporánea desde diversas aristas y se ha nutrido a través de los diferentes estudios teóricos que se han llevado a cabo en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica; por ello es quizá conveniente indagar sobre algunas aproximaciones que detallan lo que sucede en *Cien botellas en una pared*. Cabe mencionar que, estas distintas acepciones sobre la metaficción no son contradictorias, sino que, por el contrario, se trata de maneras distintas de construirla. Por tanto, las definiciones no son excluyentes unas de otras, tan solo son puntos de focalización, recursos, formas de *hacer* metaficción.

⁴⁵ La autora menciona que no se trata de una generación completa, sino algunos escritores nacidos en los años setenta, asimismo, no considera que la ingravidez sea característica constante en el total de sus obras; por lo tanto, quizá no sea conveniente usar el término generación, sino señalar que se trata de un grupo de escritores cuya escritura es un signo de la transformación de las poéticas.

Una de las formas de metaficción que construyen el relato de Zeta, es la que, desde la perspectiva de la corriente anglosajona, donde Brian Stonehill en *The Self Conscious Novel* (1989), define a la *Novela autoconsciente* como aquella: “[...] que llama la atención sobre su propia condición de obra ficticia” (39). Portela, en numerosas ocasiones señala esta misma condición de obra ficticia; en el siguiente fragmento se puede notar con mayor claridad:

Volviendo al asunto de la férrea incredulidad que me rodea, quizás mi amiga tenga razón y deba dedicarme a la literatura, o sea, a escribir lo que nadie se presta a escuchar con un mínimo de fe. Lo estafalario. Lo novelesco. Lo increíble. Pero no estoy muy segura. Si este libro fuese una novela, es probable que tampoco me creyeran. A ver si nos entendemos. Ya sé que la ficción está más allá de lo verdadero y lo falso. Es ficción y punto. (Portela, 2003:262).

Además de esta mención, la autora refiere en diversas oportunidades la ficcionalidad de lo que cuenta en su obra, aunque no la asume como un escrito de ese género. Asimismo, describe a la propia novela que el lector tiene en sus manos, aunque siempre señalando que se trata de la novela que su amiga Linda está escribiendo. Esta cuestión permite señalar otro rasgo de la metaficción que se circunscribe a la corriente europea y se trata de la *puesta en abismo* o *Mise en abyme*. Jean Ricardou la define en *Problèmes du nouveau roman* (1967), como el: “fenómeno de la inclusión, dentro de una obra pictórica o literaria, de un ‘reflejo’ de la escena pintada o relatada”. Señala el autor que: “si la *mise en abyme* puede definirse como un narcisismo, la microhistoria que ella produce es un espejo” (53). Esta característica se puede ver dentro de la obra en el siguiente ejemplo:

[...] En lugar de eso, intenté desviar el rumbo de la conversación. Le pregunté por su última novela, ¿qué tal de resonancias? Elogié las dos anteriores, absolutamente magistrales, de gran impacto. Le dije que era un genio, que nadie la admiraba tanto como yo, hasta la comparé con Virginia Woolf. Pero nada. Su última novela, *Cien botellas en una pared*, era la historia de un doble homicidio, pero aún no sabía a quién matar —me apuntó con un dedo, como si quisiera matarme a mí—. Las dos anteriores, también sanguinarias y truculentas, ya habían crecido y caminaban solas. En algún futuro no muy dilatado, llegarían a ser clásicos del thriller, de la Serie Negra. Su agente negociaba las traducciones. (Portela, 2003:24).

Como se puede apreciar, las referencias de la obra dentro de la misma se reflejan y remiten a sí misma en varias partes de la novela. De alguna manera, es posible que el lector pueda creer que la novela, al momento de ser escrita, aún no está resuelta y que la habilidad literaria de Portela consiste en “resolverla al paso”, aunque en realidad, el uso de la puesta en abismo significa lo contrario. Además, Zeta señala a las otras dos novelas policíacas de Linda, esto puede tratarse de un guiño hacia la obra literaria de la propia Portela.

A este respecto, Genette (1972) considera que la metadiégesis y metalepsis también son formas de trasladar los niveles ficcionales dentro de las construcciones abismadas. De la misma manera, Beristáin señala tres tipos de abismos: de lo enunciado, de la enunciación y de código. En *Cien botellas en una pared* se puede apreciar una metadiégesis de la enunciación porque: “el relato da cuenta de la historia que consiste en la aventura de narrar esa misma historia” (2). Este discurso dentro del discurso cumple una función lúdica en la que el lector descubre las intrigas que se juntan (diegética y metadiegética) en un espacio que puede ser dentro del texto o extraliterario:

Enclaustrada en el estudio de este soberbio penthouse, ella sigue escribiendo su nueva novela, *Cien botellas en una pared* la de los dos homicidios. Me ha dicho que no la moleste. Por ningún motivo. ¿La oigo bien? ¡Por ningún motivo! Ni aunque se cuele un dinosaurio por esa puerta —el dedo apunta y la mirada centellea—. Así explote una bomba de hidrógeno, así nos ataquen los marcianos o se caiga el gobierno, ¡yo no debo interrumpir su trabajo! ¿Me queda claro? En la despensa hay coliflor. Puedo comerla. (¿Coliflor? Puaf. Cerebros verdes.) O tomar jugo de naranja, que está en la nevera. O leer algún librito, a ver si me cultivo un poco. O escuchar música (con audífonos, claro). O ver una película en el vídeo. O fumar, aunque no debo. O resolver un crucigrama. O mirar el techo. Cualquier cosa menos fastidiarla. Ay de mí si la interrumpo. Me matará. (Portela, 2003:99).

Es necesario señalar que, en las menciones metaficcionales sobre el *thriller* de Linda, la autora previene al lector y asegura que esta obra en construcción se centrará en un doble homicidio, aunque no sepa aún quiénes serán las víctimas. Posteriormente, mientras Zeta llega al final de la historia que promete desde el primer párrafo, narra no solamente un

homicidio, sino el crimen perfecto: sin arma homicida. Además, en esta oportunidad, la autora inserta a un narrador hipotético que cuenta lo sucedido en lugar de Zeta:

«A las 7:32 a.m. del martes 19 de diciembre del año 2000, un día espléndido, precioso, el mejor del invierno habanero*, el ciudadano Poliéster, alias el Hijoeputa del Cornetín, salió de su cuarto en la ciudadela conocida como la Esquina del Martillo Alegre. Iba de lo más jovial, cornetín en mano, saltando en un solo pie de puro entusiasmo. Pero no llegó muy lejos. Para desgracia suya, estupor de su madre, fastidio del Tte. Leví y regocijo del resto de la humanidad —más adelante se verá por qué—, se le ocurrió detenerse justo debajo de la enorme ventana de mi amiga Z. Quizás se proponía darle una serenata, o cazar un mosquito de los que transmiten la fiebre amarilla, o rascarse una oreja, o algo. Nunca lo sabremos. Porque de la enorme ventana de mi amiga Z salió disparado cual misil, a las 7:33 a.m., el ciudadano Moisés, alias el Cavernícola, y le cayó arriba con sus 91 kilogramos desde una altura de nueve metros, y lo aplastó.» ¿Qué tal? Tanto como creíble no parece. Sólo que a uno —pienso—, por un poquito de morbosidad que lo adorne, enseguida le entran ganas de saber qué pasó después, o qué había pasado antes, y no se preocupa demasiado por la posible tomadura de pelo. (Portela, 2003:263-264)

De esta manera, Portela cuenta la historia dentro de la historia, construye hábilmente un abismo que hace de *Cien botellas en una pared*, una de las mejores novelas cubanas de su tiempo e inaugura lo que he denominado en este apartado como *el fin de las disidencias*. En este punto del análisis es necesario retomar las palabras de Casamayor sobre *los ingrátidos*.

Casamayor define ampliamente el fenómeno literario y también social que significan estos jóvenes. Esta autora retoma las palabras de Mario Conde en *La neblina del ayer* para explicar lo que este detective señala: “los jóvenes no quieren pertenecer”. Casamayor indaga sobre las causas del síntoma juvenil que señala Conde y considera lo siguiente:

El sentimiento de avanzar se detiene cuando al futuro se le acaba la gasolina (*La neblina*, 201), para la mayoría de los más jóvenes, los “predadores” que llegaron a la vida social en medio de la crisis económica y social de los noventa, la idea de Progreso es bastante improbable. Para ellos no hay ni hubo nunca ni elegidos ni excluidos, ni un atraso y un avance. Carecieron siempre de “gasolina” para empujar sus proyectos. La ausencia de un plan escatológico que estructure su visión del mundo determina las diferencias esenciales que guardan con quienes sí sueñan con algo, saben o desean esperar. Aunque lo esperado sea la muerte, en el caso de los personajes absurdos. (Casamayor, 2003:258).

Este es el punto de ruptura en el que las generaciones nacidas en los setenta y posteriores rompen definitivamente con las formas y estructuras de la literatura cubana del siglo XX, para inaugurar una nueva narrativa que se ha consolidado durante los primeros veinte años de este siglo. Las características principales son la pérdida de la ideología, el desinterés ante “la política, la Historia, la sociedad y la economía, ante la cultura y la moral” (Casamayor, 2003: 258); esto se puede considerar como la muerte del hombre nuevo.

Como se pudo notar en las novelas que se analizaron en esta investigación, en sus narrativas aún existen personajes que creen en la posibilidad de una reconciliación (Senel Paz), o quienes exponen una abierta postura crítica, contestaria y frontal contra el Estado (Zoé Valdés); también hay algunos otros que, aunque no esperan nada, continúan señalando lo que pudo ser y no fue (Eliseo Alberto); por otro lado, se encuentran los personajes que se burlan de la suerte del *hombre nuevo* en el tiempo de crisis y su transformación para sobrevivir al periodo especial (Pedro Juan Gutiérrez). Y, finalmente, se encuentran aquellos personajes cuya preocupación no gira entorno a la política, al arquetipo heroico de los años sesenta, aunque sus narrativas no dejan de ser críticas, han superado esas construcciones ideológicas que aún pervivían en la literatura (Wendy Guerra, Ena Lucía Portela).

Otro rasgo importante de *Cien botellas* es la intertextualidad que puede encontrarse a lo largo de sus páginas. Debo enfatizar que se trata de construcciones narrativas complejas en las que se teje finamente una relación con otras obras literarias, con autoras feministas causantes del pensamiento crítico de Linda, con cine, televisión, radio y cultura popular habanera e internacional, con la música... Todo esto sosteniendo un tono humorístico para lograr el objetivo que Sánchez detalla:

La poética de Portela busca divertir y erizar al lector, divertir en tanto distraer de forma recreativa pero también como una estrategia de distracción sobre los cuestionamientos implícitos; erizar en tanto que “escandaliza” por sus temas, pero también porque busca llevar al lector a la reflexión cuando éste se percata que ha caído en el doble juego del divertimento. (2013:138).

Esta poética de la que habla Sánchez Becerril, *erizar y divertir*, se acompaña de otros binomios que Maeseneer señala como *high-low*. Esta investigadora realiza un acercamiento a la música popular que se encuentra en la obra a partir de la lectura de la edición comentada de *Cien botellas en una pared* de la editorial Stockcero. La edición estuvo a cargo de Iraida H. López quien, en conjunto con Ena Lucía Portela, agregó más de quinientas notas para explicar numerosas referencias culturales, costumbres, léxico popular cubano, entre otras expresiones. En esta edición se encuentran veinticuatro notas dedicadas a la música que se halla en la novela. A partir de esta revisión, Maeseneer analiza la función o el papel que juegan los sones y boleros que Portela, a través de Zeta, menciona en la obra. Según esta investigadora, la inserción de la música popular es uno de los recursos que definen sutilmente la poética porteliana (2014:8).

Aunque la musicalidad de esta obra no ha sido tan estudiada es posible inferir que la inserción de estos temas musicales cumple con un objetivo específico. Por ejemplo, Zeta, a pesar de que podría ser considerada una mujer marginal, no lo es en realidad. Las melodías que utiliza el personaje para musicalizar numerosas vivencias cotidianas, no solamente se trata de temas populares que se encuentran al alcance de todo el mundo o son del conocimiento común porque están de moda; también se trata de música culta (Mozart, Schubert). Es importante decir que el repertorio musical de Zeta sale del cliché en el que se representa en un sinnúmero de referencias cinematográficas, literarias, pictóricas, al Buena Vista Social Club y sus integrantes.

La musicalidad de esta obra remite inevitablemente a la novela *Te di la vida entera* de Zoé Valdés y a *La Habana para un Infante difunto* de Cabrera Infante. Es innegable que las poéticas caribeñas tienen una gran influencia, porque la música en el Caribe, según señala Ángel Quintero (2020), ha estado históricamente relacionada con movimientos de resistencia, organización popular, procesos políticos, económicos, raciales y de género; sin embargo, y de acuerdo con Maeseneer, es necesario aclarar que en el caso de Portela, la inserción de la música sirve para enfatizar la ironía y la ambigüedad de su poética. Esto se logra a través de las contradicciones de los personajes y los momentos en los que la música aparece; por ejemplo, cuando Zeta se encuentra en casa de La Gofia y es testigo de la furia de Danai:

[...]Danai, se sentía mal, muy mal, en un escache terrible, en un *down* de la repinga, con tremendas ganas de morirse, de matar a la puta, de romperle la cara a trompones, de retorcerle el pescuezo, de cualquier cosa, qué sabía ella, qué mierda, en mala hora uno se enamoraba de quien no se lo merecía... Y así. Dejé de escucharla. Me perdí dentro de mí misma, en el estribillo de las cien botellas mezclado con el estribillo de Roberto y con otros estribillos, con algún bolero no muy optimista, como ese que dice “no voy a llorar... / porque la vida es la escuela del dolor.../ donde se aprende muy bien a soportar... / las penas de una cruel desilusión... (157).

La actitud de Dania y el mensaje que se encuentra en la letra del bolero que Zeta canta para musicalizar la escena son totalmente opuestos. Portela explica en las notas de la edición comentada de *Cien botellas*, el origen y la popularidad de esas canciones, muchas de ellas populares en los años cincuenta; Maeseneer señala a este respecto:

[...]en lo que se refiere al uso de la música popular, he demostrado que no se limita a una aproximación light y exitosa, a diferencia de lo que pasa por ejemplo en la obra de título bolerístico *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés cuya traducción francesa va acompañada de un CD con todas las canciones mencionadas en la novela. (2014:13).

En este punto difiero un poco con esta observación sobre *Te di la vida entera*, pues sin negar el hecho de que hay diversas estrategias de mercado, y los clichés a los que algunos escritores cubanos tanto han socorrido para hablar del periodo especial, la música original que acompaña a esta edición francesa de Zoé Valdés permite que la musicalidad de la obra no quede totalmente diluida como suele ocurrir en las traducciones.

Además de los boleros, Portela también incluye múltiples referencias al cine, la pintura y la literatura universal. El propio título de la obra la autora lo retoma de una canción popular, aunque no latinoamericana ni caribeña, sino estadounidense titulada “99 bottles in the wall”. Se trata de una canción de conteo inverso que los marineros popularizaron. Esta canción es similar a las estrofas infantiles que en América Latina inician con el siguiente estribillo: “Un elefante se columpiaba/sobre la tela de una araña...”

Los momentos en los que Zeta recurre a esta canción son aquellos en los que necesita tranquilizarse para atravesar situaciones violentas o donde busca escapar de la realidad:

Me ahogaba entre calambres, escalofríos y un terrible salto en la boca del estómago. Me fumé una cajetilla entera de cigarros. Por poco me viene un ataque de asma sin ser asmática, o un ataque al corazón sin ser cardíaca. Creo que hasta me salieron algunas canas. Muy bajito, para no despertar a papá, yo cantaba: “cien botellas en una pared... / cien botellas en una pared... / si una botella se ha de caer... / noventa y nueve botellas en una pared...”, hasta el final, hasta llegar a cero, al reguero de vidrios en el piso. (Aunque la canción no lo especifica, siempre he imaginado que las botellas son de vidrio ámbar.) Lo repetí dos o tres veces. Pero nada. No se me iba de la cabeza la imagen de aquel hombre con la cara destrozada. (2003:58).

Esta canción la acompaña desde la infancia y durante su edad adulta; esta suerte de mantra podría ser la *canción de la ingravidez*, esa cualidad que Casamayor señala como la característica que tienen estos “personajes suspendidos en la vida postsoviética”. (260). Otro

momento importante en la que los boleros se hacen presentes es cuando Zeta y Linda se entrecruzan:

Con tanta gente alrededor desviando mi atención, contra toda probabilidad, llegó un instante vertiginoso en que también yo dejé de oír y de ver, pocos segundos antes de que el guardia descara'o se derramara dentro de mí y me dijera linda. Los dos fuimos felices. Tanto, que si él no me mira con azorados ojos azules, como pidiendo disculpas, yo jamás hubiera advertido que no me había dicho "linda", sino "Linda". (Portela, 2003:120)

En otro momento, Alix, la ex amante de Linda Roth, también "confunde" a Zeta:

[...]Más que cualquier otra cosa, lo que sentí fue asombro. Porque Alix, por más alcohol que le corriera por las venas, nunca me había hecho ni la menor insinuación, ni el más imperceptible de los gestos equívocos. Y ahora me besaba de lo más apasionadamente, al descaro, con los ojos cerrados. Entre beso y beso decía que me amaba, sí, como a nadie, que nunca volveríamos a separarnos, porque ella era mía y yo suya, para siempre, amor eterno, y otras extravagancias. Me quedé más fría que la pata de un muerto. Y también asustada, no lo niego. ¿Por qué tenía que ser a mí a quien le ocurriera esto, a ver, por qué? No atinaba a quitármela de encima ni a escabullirme ni a nada. Me vinieron las náuseas mientras ella prometía dejar en paz a N. Cohen y leerse todas mis novelas. Yo hubiera preferido que me dejara en paz a mí. Así lo hizo, de un modo abrupto, cuando me tocó las teticas por encima del pulóver y algo en su cabeza loca sonó "clic", como avisándole que no, que se trataba de un error. Linda tendrá muchas virtudes, pero su pecho es casi plano. La sonámbula abrió los ojos y me miró aterrada, cual si acabara de cometer un crimen. (282).

Es preciso señalar los entrecruzamientos y paralelismos que Portela establece entre estos personajes; además de los ejemplos anteriores, Linda Roth también comparte rasgos de personalidad con Moisés y la misma Zeta lo percibe: "Sin haberlo visto jamás, Linda odiaba a Moisés con la misma intensidad con que él los odiaba a 'ellos'. Hasta lo más hondo, hasta el vértigo. Como Aníbal el Cartaginés a los antiguos romanos. Su mera existencia la ofendía, la sacaba de quicio." (21).

Zeta sostiene una relación complicada con ambos personajes. Tanto Linda como Moisés colocan a la protagonista en situaciones violentas en diversas ocasiones. Por un lado,

la violencia física y brutal con la que Moisés somete a Zeta y, por el otro, Linda con su temperamento distante e inquisitivo: “Desde que la conozco, mi amiga ha demostrado gran habilidad en eso de acorralar al prójimo, de agarrarlo por el pescuezo y ponerlo contra la pared.” (30). En ambos casos, Zeta se acostumbra a seleccionar su discurso, lo momentos y formas en las que puede dirigirse a cada uno de ellos.

Al igual que Wendy Guerra en *Todos se van*, Portela también retrata la violencia cotidiana, la doméstica, esa de la que nadie quiere hablar. Mientras que Nieve Guerra sabe que la violencia que ejerce su padre no está bien y busca la manera de denunciarla para volver con su madre, Portela la aborda como un hecho normalizado, usando el sarcasmo y el humor para narrarlo; la protagonista no puede salir de esta situación, se queda atrapada en ella:

Él esperaba, creo, que de un momento a otro yo confesara mi falsedad. Estuvo a punto de lograrlo aquel memorable día en que me agarró por los hombros y empezó a machacarme la cabeza contra la pared: —Muérete de una vez, coño, muérete, muérete... Ay, ahí fue donde supe cómo es que el miedo sustituye al dolor, cómo lo eclipsa y lo enrarece en circunstancias de extremo peligro, cómo una persona puede trasmutar no sólo las neuronas, sino todas sus células hasta convertirse en puro miedo, qué bella experiencia. Pero terminó por soltarme para machacarse su propia cabeza del mismo modo (entonces comprendí las insinuaciones del Dr. Frumento respecto a un cuarto con paredes acolchadas), lo cual me permitió ir en busca de un cubo lleno de agua fría y echárselo por arriba con tal de sofocar el incendio. Este incidente me afectó de manera irreversible la audición del oído izquierdo.

Aun cuando Zeta intenta ponerse a salvo para transitar su embarazo, no lo logra. El trauma que no profundiza y sobrelleva con humor e ironía le impide separarse de Moisés. Es hasta que Alix toma cartas en el asunto y provoca la muerte del “cavernícola”, Zeta queda liberada.

Entre Linda y Zeta también existe un paralelismo más allá de las confusiones de algunos personajes. La primera es una mujer intelectual, feminista, escritora y políglota que descubre su sexualidad con una colombiana en Nueva York. Por otro lado, Zeta, aunque en

varias ocasiones se describe a sí misma como una gordinflona trágica, sin talento para la escuela, lo cierto es que ella comparte muchas características con su amiga. La protagonista también posee habilidad para la escritura, entiende las locuciones latinas propias de la jerga jurista de Moisés y conoce sobre cine, arte, literatura. Hasta en lo cotidiano Zeta proporciona sutiles indicios de su inteligencia; un ejemplo de ello es el apodo con el que se refiere al perro que habita en la Esquina del martillo. Como si se tratara de un término común, la protagonista lo llama “megaterio” durante toda la novela.

Estos rasgos son los que Maeseneer considera como el andamiaje de la poética porteliana, “el *high-low*, sentido figurado-sentido literal, dimensión cubana-dimensión universal, heterosexualidad-homosexualidad, drama-fiesta”, el continuo juego de oposición de Portela; Mabel Cuesta la señala como una poética “inapresable por lo extenso de sus temáticas, estilos, registros lingüísticos y, especialmente, por la inacabable red de referencias y autorreferencias” (213).

La irrupción del gozo

Un tema que resulta imprescindible de abordar en la narrativa de Portela en general y también este análisis sobre *Cien botellas* es la “cuestión homosexual” que, hasta los noventa, había quedado relegada y nada explorada tal y como lo señala Nara Araujo (1999) y, más específicamente “el tema lésbico en la narrativa postrevolucionaria”, como lo señala Mabel Cuesta (2015) porque se trata de la aparición y construcción de un “nuevo imaginario”.

La aparición del amor lésbico no es exclusiva de *Cien botellas*, por el contrario, es una referencia común en la obra de Portela, aunque en cada una de estas obras hay elementos que particularizan este tema. En el caso de la novela analizada en este apartado, la narración

implica la exploración y encuentro de la sexualidad de Linda, aunque no la inserta como una revelación, sino como el tránsito natural que permite el desarrollo y la inclusión de este personaje en las esferas culturales y lésbicas de La Habana de los años noventa.

Este elemento está relacionado con lo que Araújo señala como la ruptura con los conflictos canónicos que habían caracterizado a la literatura revolucionaria, y también con los clichés de la literatura del periodo especial (la escasez, el hambre, la diáspora, el derrumbe). En este caso, Portela irrumpe en la narrativa de los noventa para desviar la atención del conflicto y la crisis de los noventa; es decir, se centra en la nada aparente.

Así como Cuesta, considero que la construcción de la poética porteliana no renuncia a la crítica, pero sí construye mecanismos novedosos para llevarla a cabo y separarse intencionalmente de los clichés y tópicos repetidos por tantos autores de ese periodo. En ese sentido y retomando las ideas sobre la construcción del *tercer espacio*, Portela parece proponer uno a través del nihilismo; en este espacio reafirma la cuestión posmoderna sobre la ausencia de referentes, al tiempo que sostiene la crítica y evidencia su postura ante el espacio-tiempo desde el que narra y que también se cuele en sus novelas aunque no como escenario protagónico en el que transcurre la obra. A este respecto, Portela inserta como nota al pie en la edición de Iraida H. la explicación que continúa a la siguiente frase: “No es mi culpa: en el Caribe por lo general las cosas duran poco”. Las palabras que la autora agrega a manera de aclaración son: “Algunas duran demasiado, como la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana, que se prolongó tres décadas, y la de Fidel Castro en mi país, que ya ha rebasado el medio siglo”. (Portela, 2010:7). Esta postura crítica y frontal no es la única, dentro del texto encontramos también el siguiente fragmento:

No es que el brigadier fuera exactamente un depravado, no. Contra la opinión de La Gofia, quien lo considera un psicópata, un monstruo de crueldad, perverso, inhumano, criminal y sádico, me parece que se trata de un tipo bastante común. Sí, uno da una patada y salen diez mil idénticos a él. Porque mucha gente desprecia a los maricones, tanto en la sociedad nueva y justa y luminosa como en las otras. Durante siglos los han acosado y jodido. Porque la mayoría de las personas, según Moisés, no toleran la diferencia. Ninguna clase de diferencia. (2003:190).

Portela no solo habla del amor lésbico, también insta un tópico poco explorado: el placer femenino, el gozo. A través de Zeta, la autora supera la antigua condición o aspiración femenina: “pareja estable, independencia económica, maternidad anhelada” (Araújo, 1999:213), para centrarse en el placer:

En otras palabras, soy de las que no se rehúsan, de las que no saben decir “no, ahora no, después, luego, más tarde, quizás mañana, échate p’allá, tú, no seas descara’o...”. De las que se abren como un compás y se riegan como un juego de yaquis. De las que no pierden el tiempo con los preliminares y enseguida se sueltan a bailar y a gozar con la Sinfónica Nacional. Me encanta el despelote. Ni siquiera recuerdo haber sido virgen alguna vez, lo cual no parece muy correcto según el padre Ignacio, pero no puedo evitarlo, no está en mí. A lo mejor en eso salí a papá, cuestión de cromosomas, quién sabe. (Portela, 2003:39).

En este fragmento se puede ver que el ejercicio de la sexualidad de la protagonista tiene una significación distinta a la costumbre y no siente que su placer sea un pecado, por el contrario, la asume como parte de sí misma, la acepta y la vive en cada oportunidad. Su padre, como lo menciona ella misma, estuvo involucrado para que ella tuviera esa actitud frente al placer.

Otro rasgo muy significativo en esta obra de Portela, y que Araújo señala como “espacios de acción”, es la deconstrucción de los espacios domésticos que históricamente han estado ligados a lo femenino. Al igual que Wendy Guerra, Portela se reapropia del espacio íntimo y a través de sus personajes construye nuevas y sólidas subjetividades que permiten el desarrollo y la exploración individual, conservando lo colectivo no como

aspiración máxima del sujeto, sino como un elemento necesario para la expresión individual. Un claro ejemplo de lo anterior es el espacio en el que ocurre la mayor parte de lo narrado: el cuarto de Zeta, su paraíso musulmán en la Esquina del Martillo:

Enseguida me entraba la vagancia, la poltronería. Me dejaba seducir por la dulce complacencia del no hacer, de vegetar, de abanicarme lánguidamente recostada al poyo de la ventana, de admirar el diseño de las nubes o las pisadas de elefante en el techo o los caprichosos dibujos que traza en el aire el vuelo de un moscardón. Alguien me ha contado que más o menos así es el paraíso musulmán. (16).

Además de este espacio, también se encuentra la casa de La Gofia y el penthouse. En cada uno de estos espacios íntimos se llevan a cabo grandes transmutaciones que no se quedan contenidas en lo privado, también irrumpen en los espacios públicos; estas representaciones marginales conquistan territorios públicos, tejen redes de apoyo, se solidarizan y habitan *espacios vividos*. Como señala Araújo, esta narrativa en la que se instaaura Portela, es una escritura feminista sin que sea su cometido porque “desestabiliza el binarismo y discute con los paradigmas del patriarcado” (1999:213). Así como señaló Soja en *El tercer espacio* es el feminismo la corriente que más ha aportado en la construcción de alternativas más allá de las típicas polarizaciones.

Finalmente, la obra de Portela supera los tópicos narrativos del periodo especial, se centra en la construcción de una poética autorreferencial, irónica y hasta policiaca. Construye lo que Araújo define como texto del goce y “hace vacilar los fundamentos históricos culturales, psicológicos del lector”. (1999:216)

Esta novela no se aparta de la crítica, sin embargo, no la hace el punto de origen para la narración, por el contrario, la menciona de soslayo, normaliza aquello que genera la crisis, el hambre, la incertidumbre, y se centra en el presente de Zeta, porque ahí no hay

complicaciones: “yo vivo al día, aferrada al presente, que tan a menudo me parece la única forma de seguir viviendo” (222).

Como se mencionó antes, el proceso de teorización de la metaficción ha sido largo y se ha ido nutriendo por los fenómenos literarios propios de distintas décadas y latitudes; asimismo, la metaficción se torna en una característica que define a la literatura posmoderna que empieza a perfilarse en el último tercio del siglo XX y que, ya entrando el XXI, ha sido protagonista de la literatura actual, no solamente en América Latina y el Caribe, sino también en Europa. El tránsito de la metaficción en la literatura implica una transformación paulatina; es decir, se fue insertando poco a poco, en mayor o menor medida.

Si bien en este estudio se han visto distintas formas de metaficción y autorreferencialidad que, según refiere Ardila (2009), son inseparables de la posmodernidad, también se debe señalar que no hay un solo modelo y que estas formas no irrumpieron de manera abrupta, hay obras que pueden considerarse como *obras de transición* en las que aún se plasman los tópicos y recursos anteriores a la posmodernidad.

Además, la posmodernidad ha traído consigo la decepción de los grandes referentes políticos, sociales y económicos. Eso tiene como consecuencia que el disenso ha dejado de existir tras una serie de modificaciones, ajustes y adaptaciones sociales y culturales; porque las formas de organización económico-política que hacían posible el disenso, implicaban el reconocimiento de alternativas viables entre las ya existentes. El ejemplo es el surgimiento de sociedades socialistas que pretendían ser la solución a las desigualdades que el capitalismo representa; la disidencia, tanto en sociedades democráticas como socialistas, se replegaba al polo opuesto del modelo imperante. Después del fracaso de estas utopías, las alternativas se desvanecieron. Zygmunt Bauman lo explica de la siguiente manera:

[...]salimos de la época de los grupos de “referencia” preasignados para desplazarnos hacia una era de “comparación universal” en la que el destino de la labor de construcción individual está endémica e irremediablemente indefinida, no dado de antemano, y tiende a pasar por numerosos y profundos cambios antes de alcanzar su único final verdadero: el final de la vida del individuo.

[...]en la actualidad, las pautas y configuraciones ya no están “determinadas” y no resultan “autoevidentes” de ningún modo, hay demasiadas, chocan entre sí y sus mandatos se contradicen, de manera que cada una de esas pautas y configuraciones ha sido despojada de su poder coercitivo o estimulante. (Bauman, 2002:13)

Es así como la investigación que inició como *literatura disidente* de los años 70 y que dio paso a la *disidencia postsoviética* en Cuba, encontró que esta categoría política quedó rebasada hasta ser diluida por la posmodernidad. Con esta novela se llega al final de las disidencias que conocimos durante el siglo XX, caracterizadas por la consecuencia de la polarización entre el binomio izquierda/derecha y cuyos estertores abarcaron algunos años del siglo XXI. El fin de las disidencias se presenta como signo y síntoma de la posmodernidad.

Aunque también es necesario apuntar que la posmodernidad permite espacios utópicos con sus características propias de la época; así lo señala Eliseo Alberto en el *Informe contra mí mismo*, donde apunta a la creación de un tercer espacio que rompa con las dicotomías de la modernidad para permitir otras *formas* de resolver la herencia del siglo XX. De esta misma forma lo refiere Casamayor y coincido con ella cuando menciona que estas poéticas de la ingravidez ante la vida social habanera actual, también permiten “utópicas construcciones, envuelven el deseo de encontrar maneras propias de enfrentar el caos del mundo real” (263).

Lo anterior se puede ver en las manifestaciones actuales que se han suscitado en la isla; ante la ineficacia del modelo económico cubano actual, muy distanciado del socialismo que conquistó la victoria bolchevique, y la presión económica ejercida por el bloqueo

estadounidense, la sociedad cubana dentro y fuera de la isla salió a protestar para exigir mejores condiciones de vida, respeto de los derechos humanos y libertad de expresión. Estas propuestas no están cimentadas en los discursos ortodoxos del partido comunista y tampoco se alinean por completo a las políticas neoliberales del imperialismo estadounidense. Se trata, nuevamente, de alternativas que intentan superar los viejos binomios del pasado.

Consideraciones finales

Escribo para vengarme.
Reinaldo Arenas

El malestar que inició esta investigación fue simple: me condenaron antes de conocerme. Sucede que, en una ocasión años atrás, participaba en un taller literario de tradición añeja. En realidad, todo resultaba añejo: los participantes, la institución, las ideas sobre qué es literatura y qué no lo es, las lecturas canónicas, los cánones. Rafael Ramírez Heredia fue el fundador de ese espacio. Yo lo conocí en su ataúd, en la funeraria Gayosso, el día de su sepelio, pero transité en el taller que él heredó a algunos de sus discípulos. Me habría gustado llegar antes y comprobar que, en sus tiempos, las prácticas literarias eran otras.

El control y la continuidad del taller se quedó a cargo de una académica de trayectoria y de un escritor que había sido galardonado con un premio nacional poco tiempo atrás. Llegué a escribir, a explayarme, a desentrañar el misterio de la escritura, mi escritura. Cabe mencionar que la rutina me pareció fundamental para tales fines. Leer, escribir, compartir los textos, analizarlos en conjunto, tallerearlo en sábado y, después, cuando acababa la sesión, compartir con los compañeros un poco de tarde, cerveza y charla literaria.

Pasado el tiempo se convocó a una imparcialidad que, en palabras de algunos, era necesaria para la correcta crítica de los textos. Lo siguiente sería que, cada cual, llegaría con sus escritos impresos, se depositarían en un lugar destinado a ello para que nadie supiera a quién pertenecían y se leerían conforme fueran llegando. Cada uno de los textos estaría firmado con un seudónimo para evitar que la crítica perdiera su enfoque. Así que, después de esa instrucción, me permití firmar mi texto con el nombre de “Reinaldo Arenas”. Apenas había leído unos cuantos poemas suyos, algunas frases poéticas, unos atisbos de su obra. Y, sin embargo, su nombre se quedó en mí como si se tratase de un enigma a resolver.

El primer comentario que suscitó el texto no fue con respecto al tema, a la estructura o a cualquier elemento mismo de aquella narración. La primera opinión que abrió la discusión casi polarizada fue: “Alguien que firma con el nombre de Reinaldo Arenas, o no sabe la calaña de tipo que fue, o no entiende de literatura o solo quiere llamar la atención”. A partir de ahí, las voces revueltas, encimadas, atropelladas de unos y otros protagonizaron la sesión. Mi silencio fue una reacción inesperada incluso para mí misma. La sonoridad de ese nombre había despertado en el taller tal polémica que reafirmó mi opinión acerca de lo anquilosado de las posturas “críticas” y la conceptualización sesgada de la literariedad de las obras. Aquella tarde regresé a casa con la firme convicción de entender qué clase de tipo fue Reinaldo Arenas.

En esa pesquisa encontré su rotunda obra. Su voz, su poesía, su vida, sus personajes y su estilo barroco-caribeño llegaron a mí para quedarse. Leía sus páginas con más y más interés, indagando sus influencias y los tantos guiños que va regalando a lo largo de sus páginas; Reinaldo y yo nos encontramos, nos hemos seguido encontrando desde entonces en su escritura; sin embargo, el inevitable hallazgo que también llegó a mí a través de su lectura

fue el disenso en prácticamente todas sus obras. Empecé a entender, también, que la tipificación del autor, en muchos casos, es producto de su postura frente al Estado. Por ejemplo, en el caso de Arenas, la totalidad de su obra se encuentra relegada a unos cuantos renglones de la historia literaria de Cuba; apenas una breve e inevitable mención de *Celestino antes del alba* (1968), quizá tan solo porque fue premiado por la UNEAC, aunque dejando claro que fue idea de Heberto Padilla y Lezama Lima. Ahora, después de esos descubrimientos, quise encontrar justicia.

Con el transcurrir de los años y mi paso por la academia me di cuenta de que poner sobre la mesa el tema del fin de las utopías, de la disidencia dentro de las sociedades de izquierda y, específicamente de Cuba, no sería tarea sencilla. Afortunadamente, encontré eco en las palabras de Rafael Rojas, en su libro *El banquete canónico*, (2000) donde señala que una parte de la mejor literatura cubana del siglo XX fue escrita por Arenas. El recorrido por su obra, inevitablemente, me llevó a encontrar más obras literarias en las cuales indagar sobre las representaciones culturales que en la isla se fueron edificando a raíz del triunfo de la Revolución y que continuaron haciéndolo hasta llegar al periodo especial.

Las obras que se enfocaron en los años de crisis posteriores a la caída del muro de Berlín plasmaron en sus páginas la crisis, el desencanto, la pérdida de la esperanza, el derrumbe de la gran utopía, el final de toda una época. Puesto de este modo, las grandes edificaciones como la del *hombre nuevo*, empezaron a desmoronarse ante los ojos de una América Latina cuyas esperanzas de justicia social se habían colocado, desde 1959, en la mayor de las Antillas.

El siguiente enigma estaría entorno a la búsqueda de los restos del *hombre nuevo*. ¿Dónde quedó, qué fue de él, a qué se dedica el hombre nuevo ahora, cómo se define a sí

mismo, qué queda de él, quién o quiénes lo recuerdan, qué lugares del imaginario social son los que habita? Para indagar sobre el presente de aquel modelo de sujeto ideal, me enfoqué en la lectura de autores que nacieron con la Revolución, es decir, una generación que únicamente conoció el socialismo cubano y cuyos referentes de “otros mundos” permanecieron censurados bajo el espectro del enemigo constante que amenazaba la paz de la isla.

Estas novelas que brevemente he analizado a lo largo de esta tesis construyen un corpus que, en diversos niveles, permiten conocer un poco sobre la compleja problemática que propicia la crisis de los años noventa: las dificultades sociales, el deterioro de la ciudad y sus espacios y la crisis ideológica. Entonces, en ese momento histórico, el hombre nuevo cae en el olvido, se esfuma, desaparece de las calles, de las fábricas, de las escuelas, y se transforma en un hombre común que sobrevive en un contexto parecido al de una guerra. ¿Se trata, entonces, del fin del *hombre nuevo*?

Este enfoque me ha llevado, a lo largo de los años que esta investigación ha requerido, a proponer el debido reconocimiento de una literatura de la *disidencia postsoviética* cubana; porque, con ello, se podrán reformular los paradigmas de la historia no solamente en la isla, sino en América Latina, donde, repetidamente, las sociedades han turnado sus esperanzas a los diferentes caudillos que han prometido justicia e igualdad social. Además, responde a una necesidad histórica cubana donde se represente el cúmulo de experiencias sobre la Revolución. Asimismo, superar la mitificación de la Revolución cubana abre el espectro de posibilidades para la reconfiguración de un discurso donde la izquierda se pueda reinventar a partir del mundo en el que vivimos.

Rafael Rojas, en una conferencia dictada en 2017 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, mencionó la importancia de estudiar desde el reconocimiento de la *disidencia* a las obras literarias cubanas que se habían escrito dentro y fuera de la isla durante y posteriores al periodo especial y dejar de lado un poco las interpretaciones que señalan a este fenómeno como una especie de moda o una estética producto del desencanto mundial que existe en la época posmoderna, pues, en todo caso, lo real de la época es que “toda literatura es política, ya sea por lo que dice o por lo que oculta”. Nuevamente, el eco de las palabras de este investigador me permitieron ir encontrando las posibilidades para analizar la literatura en cuestión, no solamente como una obra literaria, sino como productos sociales que sirven como ventana hacia los malestares que flotan en el imaginario social de la isla.

Ahora, casi una década después de aquel tránsito por el taller literario, esta investigación termina, aunque no se acaban las posibilidades de búsqueda. Debo señalar que este fin obedece más a criterios administrativos que al agotamiento de los hallazgos o de los discursos literarios que plasman en sus páginas el disenso, su transformación y eventual disolución. Lo que inició con Arenas y su *sexilio* político no acaba con los autores estudiados en esta tesis; la disidencia, como la conocimos hasta el siglo XX, se transformó al punto de desvanecerse; pero dio lugar a poéticas críticas que proponen visiones más allá de los binomios clásicos. Me complace descubrir que esta crítica la ha heredado la escritura femenina y que, necesariamente, las siguientes indagaciones deben dirigirse a ese camino. Coincido con Mabel Cuesta cuando menciona que: “se ha comenzado a gestar una nueva subjetividad no reconciliada con el poder, pero sí tendiente a relajar las históricas tensiones de las que Rojas nos habla. Subjetividad encaminada, sin dudas, a martianamente imaginar

‘su saber en pocas palabras’. Solo que por esta vez son palabras que viajan en boca y pluma de mujer” (2015:237).

Es preciso reconocer que ese ímpetu por la búsqueda de justicia, también se ha transformado. Es posible que no haya logrado ese cometido a gran escala, pero me conforta pensar que he aportado un pequeño paso para que, en momentos futuros, el discurso literario de la isla se conozca dentro y fuera de ella con más complitud, pero sobre todo como una totalidad.

Bibliografía consultada

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberto, Eliseo (2011). *Informe contra mí mismo*. México: Alfaguara.
- Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE: México.
- Barthes, R. (1994). *El Susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barnet, Miguel. *La fuente viva*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1983.
- Baudrillard, Jean. (2000). *La seducción*. Madrid: Cátedra.
- Bauman, Zygmunt. (2002). *Modernidad líquida*. México: FCE.
- Benítez Rojo, A. (1988). *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Beristáin, H. (2002). *Diccionario de Retórica y poética* (Novena ed.). México, D.F.: Porrúa.
- Bobbio, N. M. (2012). *Diccionario de Política*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2003). *La dominación masculina* (Primera ed.). Barcelona: Anagrama.
- Cámara Cubana del Libro. (1998). *Boletín Bibliográfico 1995-1996. Agencia Cubana del ISBN*. La Habana: Cámara Cubana del Libro.
- Cámara Cubana del Libro. (1999). *Boletín Bibliográfico 1999. Agencia Cubana del ISBN*. La Habana : Cámara Cubana del Libro.
- Campa Marcé, Carlos. (2002). *Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Fresa y Chocolate*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Casamayor Cisneros, Odette. (2013). *Utopía, distopía e ingradivez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. España: Iberoamericana.
- Chacón, A. (2015). *Literatura de la disidencia en Cuba a finales del siglo XX*. México: Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos. UNAM.

- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (Primera ed.). Barcelona: Gedisa.
- Cuesta, M. (2012). *Cuba post-soviética: un cuerpo narrado en clave de mujer*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- De la Nuez, I. (1998). *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea.
- Eribon, D. (2000). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Bellaterra.
- (2015). *Regreso a Reims*. (G. Fraser, Trad.) Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- (2017). *La sociedad como veredicto. Clases, identidades y trayectorias*. (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Fornet, A. (2011). *Narrar la nación*. La Habana: Letras Cubanas.
- Gallegos, A. (2018). Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea. En José Joaquín Parra, *Casas de cita. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*. Venecia: Università Ca' Foscari.
- Galtung, Johan. (1998). *Tras la violencia. 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. País Vasco: Red Gernika.
- García, R. (2006). *Sistemas complejos: conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria* (Primera ed.). España: Gedisa.
- Genette, Gérard (1993). *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen.
- (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Turus.
- Giddens, A., 1995. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil*. Argentina: Siglo XXI.
- Goldman, L. (1977). *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.

- González, María Virginia. (2013). *Construcciones identitarias en la narrativa escrita por mujeres cubanas a finales del siglo XX*. Tesis de Doctorado en Letras. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata.
- Guerra, W. (2006). *Todos se van*. Barcelona: Ediciones B.
- Harvey, D. (2000). *Espacios de esperanza*. Madrid: AKAL.
- (2007). *Espacios del capital*. Madrid: AKAL.
- Jablonka, I. (2016). *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. México: FCE.
- Jiménez Leal, O., & Zayas, M. (2014). *El caso PM. Cine, poder y censura*. Madrid: Hypermedia.
- Lefevre, H. (1974). *La producción del espacio*. Madrid:Capitán Swing.
- Marina Brismat, N. (2011) La política migratoria cubana: génesis, evolución y efectos en el proceso migratorio insular. En Bernal, Beatriz (coord.), *Cuba hoy ¿perspectivas de cambio?* México: IJ-UNAM
- Mario Santí, E. (2002). *Bienes del siglo, sobre cultura cubana* (Primera ed.). México, D.F.: FCE.
- Martín Medem, J. M. (2014). *El secreto mejor guardado de Fidel. Los fusilamientos del narcotráfico*. Madrid: Catarata.
- Mirabal, E., Velasco, C. (2010). *Sobre los pasos del cronista*. La Hanana: Unión.
- Padilla, H., 1981. *En mi jardín pastan los héroes*. Barcelona: Argos-Vergara.
- Paz, Senel, (2007). *En el cielo con diamantes*. Bruguera. Barcelona.
- (2012). *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Colección sur. La Habana.
- Perez-Castiello, Riska. (2017). *Memorias del desencanto: Una lectura de Todos se van de Wendy Guerra*. Tesis de Licenciatura en Estudios Liberales. Universidad Mary Washington.

- Plata, Francisco. (2009). *La novela de artista: el künstlerroman en la literatura española finisecular*. Tesis de doctorado en Filosofía. Universidad de Texas y Austin.
- Portela, Ena Lucía. (2003). *Cien botellas en una pared*. Cuba: Unión.
- (2010). *Cien botellas en una pared*. Edición a cargo de Iraida H. López. Florida: Stockcero.
- Prada Oropeza, Renato. (2001). *El discurso testimonio y otros ensayos*. México: UNAM.
- Quintero Rivera, Ángel. *La danza de la insurrección*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama.
- (2011). *La máquina del olvido. Mito, historia y poder en Cuba*. México: Taurus.
- (2015). *Historia mínima de la Revolución cubana*. México: COLMEX.
- (2014). *El arte de la espera: Notas al margen de la política cubana*. Madrid: Hypermedia.
- Sabido, O., 2013. Los retos del cuerpo en la investigación sociológica. Una reflexión teórico-metodológica. En: M. Á. Aguilar, S. Paula, edits. *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales*. México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa-UAM, p. 280.
- Sánchez Becerril, Ivonne. (2011). *Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela*. México: MD.
- Sánchez de Horcajo, J. (1997). *Sociología del arte* (Primera ed.). Madrid: Ediciones Libertarias.
- Segato, Rita. (2013). *Las estructuras fundamentales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Argentina: Prometeo.
- Sennet, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

- Soja, Edward. (1999). Tercer espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica. En Doreen Massey; John Allen y Phil Sarre (eds.). *Human Geography Today*. Londres: Polity Press.
- Tamayo, G. (2007). *Bogotá39. Antología de cuento latinoamericano*. Colombia: Ediciones B.
- Tinianov, Y. (1978). Noción de construcción. En T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (págs. 85-88). México: Siglo XXI Editores.
- (1978). Sobre la evolución literaria. En T. Todorov, *Teoría literaria de los formalistas rusos* (págs. 89-102). México: Siglo XXI Editores.
- Traverso, E. (2019). *La melancolía de la izquierda*. (H. Pons, Trad.) Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Valdés, Z. (2008). *Te di la vida entera*. Barcelona: Booket.
- Véjar, C., (2013). Las danzas del huracán. Veracruz y La Habana en los años treinta. México: CIALC-UNAM.
- Waymer, T., (2008). *La diáspora cubana en México: terceros espacios y miradas excéntricas*. New York: Peter Lang.
- Wolf, Tom. (2001). *Periodismo canalla*. Madrid: De bolsillo.

Hemerografía consultada

Revistas

- Aguirre, M. (2006). Apuntes sobre la literatura y el arte. En G. Pogolotti, *Polémicas culturales de los años 60* (págs. 43-71). La Habana: Letras Cubanas.
- Arcos Pavón, María Esther. (2012). El realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez: Animal Tropical, Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasilia_2012/04_arcos.pdf

- Alcázar Campos, Ana (2009) Turismo sexual, jineterismo, turismo de romance. Fronteras difusas en la interacción con el otro en Cuba. *Gazeta de Antropología*. N° 25 1-18.
- Álvarez Pitaluga, A. (2016). Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015) . *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 91-108.
- Arango, A. (2013). Entre Cecilia y Alicia. *La Gaceta de Cuba*, 3-8.
- Araújo, N. (1999). El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas. *Temas*, N° 16-17, 212-217.
- (2000). Repensando desde el feminismo los estudios latinoamericanos. *Lectoras*, N° 5/6, 55-65.
- (2002). Lobos y lobas: novísimos y novísimas. En *Cátedra Extraordinaria "José Martí" México- Cuba. 1902-2002*, 93-105. México: CCYDEL-UNAM.
- Ardila, Clemencia. (2009). Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. *Estudios de literatura colombiana*. N° 25, 35-59.
- Argyriadis, Kali (2005). El desarrollo del turismo religioso en La Habana y la acusación de mercantilismo, *Desacatos*, N° 18, mayo-agosto de 2005: 29-52.
- Balutet, N. (2013). Las Paradojas de Fresa y Chocolate (1993), de Tomás Gutiérrez Alea. *Revista de la Asociación de Estudios Argentinos de Cine y Audiovisual*, 1-26.
- Basail, A. C. (1999). Conflictos y cambios de identidad religiosa en Cuba. *Convergencia*, 173-194.
- Beverly, John. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica literaria latinoamericana*. Año XIII, No. 25, 7-16.
- Birkenmaier, Anke (2001). El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. *Cuban Studies*, n 32, 37-55 Recuperado de: http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.html

- Blair Trujillo, Elsa (2009). Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición. *Política y Cultura*, N° 32, 9-33. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26711870002>
- Campos, Alejandro. (2012). Racialización, racialismo y racismo: un discernimiento necesario. *Revista Universidad de La Habana*, N° 273,184-199.
- Capote, Zaida (2013). Los desafíos de la libertad. Narradoras cubanas de hoy. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIX, N° 243, 535-557.
- Cervera Salinas, Vicente (1995). Electra Garrigó, de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral. *Temas*, 149-156.
- Chaple, S. (2008). La vida cultural y literaria de la década, en C. Romero, *Historia de la literatura cubana* (Vol. 3, págs. 587-605). La Habana : Letras Cubanas .
- Colonna, Vincent (2012): *Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)*, en Casas (comp.) (2012): 85-122.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Organización de los Estados Americanos. (1987). *Comisión Interamericana de Derechos Humanos*. Recuperado el 27 de septiembre de 2019, de <http://www.cidh.org/annualrep/87.88sp/cap.4.htm>
- Cortés-Tique, James (2009). Informe contra mí mismo: La descojonante historia del “honesto” con los cojones de oro. *Poligramas*. N° 31, 187-206.
- CUBA. Ley de reforma urbana de 14 de octubre de 1960 . (1967). *Boletín del Instituto de Derecho Comparado de México*, 397-409.
- Dalla, Fabiano (2013). Comer e ser comida: corpo, gastronomía e erotismo. *Interfaces*. N° 19, 189-198.
- Díaz, J. (2006). Para una cultura militante, en G. Pogolotti, *Polémicas culturales de los años sesenta* (págs. 343-363). La Habana: Letras Cubanas.
- Dorta, W. (2015). Políticas de la distancia y del agrupamiento:.. *ISTOR*, XV (63), 115-136.
- Etxaiz, Xavier. (2011). La transmisión de valores en la literatura, desde la tradición oral hasta la LIJ actual. *Ocnos*, 7, 73-83.

- Fernández, D. (2003). La disidencia en Cuba: entre la seducción y la normalización. *El Colegio de México*, 591-607.
- Földesi, Tamás. (1990). Los derechos humanos en las sociedades socialistas en transición. *Revista Instituto Interamericano de Derechos Humanos*, 29-38.
- Fraja, J. (1963). Ambigüedad de la crítica y crítica de la ambigüedad. *Gaceta de Cuba*(28), 10-12.
- García Buchaca, E. (2006). Consideraciones sobre un manifiesto, en G. Pogolotti, *Polémicas culturales de los años sesenta* (págs. 26-34). La Habana: Letras Cubanas.
- Gilman, C. (2001). Mercado y consagración: la revolución cubana y la reconstrucción de la nueva narrativa latinoamericana (1961-1971). En J. Lasarte, *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina* (págs. 401-423). Caracas: La nave va.
- Guerra, W. (2017). Glamour y Revolución. En L. Guerrero (Ed.), *Cuba en la encrucijada* (págs. 153-171). México: Debate.
- Guevara, A. (2003). La manipulación de la realidad desde una aristocracia crítica. *Tiempo de fundación*, 422-424.
- Gutiérrez Alea, T. (1966). Notas sobre un viaje. *Cine Cubano*, 35-46.
- Gutiérrez Grova, Alina. (2014). Electra Garrigó. El estéril (y ridículo) decoro de los Atridas. *Aletria*. 55-65.
- Heller Leonid. (2002). Remarques sur la littérature factographique en Russie. *Communications*, N°. 71, 143-177.
- Hernández Guerrero, José Antonio. (1990). Análisis temático de la casa como imagen y símbolo literarios. *Draco, Revista de Literatura Española*, N° 2, 123-133 Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmk836>
- Jiménez Enoa, A. (2017). El cazador. El jinetero Ernesto. En L. Guerrero, *Cuba en la encrucijada* (pág. 271). México: Random House.
- Jiménez, J. (1997). Crónicas de la disidencia. *Revista de Filosofía*, XXXV(86), 169-183.

- Lejeune, Philippe (1991): El pacto autobiográfico [1975], *Suplementos Anthropos*, 49-87.
- (2004): «El pacto autobiográfico, veinticinco años después», en Celia Fernández y M.^a Ángeles Hermsilla (eds.): *Autobiografía en España: un balance. Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor: 159-172. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=3742>
- Maeseneer, Rita. (2014). Una breve nota sobre la música popular en *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela. *Mitologías Hoy*. 10, 7-15.
- Mateo Palmer, Margarita. (2002). La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 31, 51-64.
- Martín Jiménez, Alfonso (2016). Mundos imposibles: Autoficción. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N° 0, 161-195 Recuperado de <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>
- Martínez Pacheco, Agustín (2016). La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio. *Política y Cultura*, N° 46, 7-31. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26748252001>
- Martínez Sotomayor, Rodolfo. (2013). Escribir es simplemente un acto de protesta. Entrevista con Odette Casamayor-Cisneros. *Conexos*. Disponible en: <https://conexos.org/2013/05/11/entrevista-a-odette-casamayor/>
- Mesa-Lago, C. (1991). El Proceso de Rectificación en Cuba: causas, políticas y efectos económicos. *Revista de Estudios Políticos*, 497-508.
- Pavez Ojeda, Jorge. (2001). Territorios e identidades en la ciudad de La Habana, Cuba: el caso de El Vedado (1860-1940). *Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2001*. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/pavez.pdf>

- Peñate Leiva, Ana Isabel, & López Santos, Dalgis. (2009). La Habana: Jóvenes, barrios e identidad: Apuntes desde la investigación social. *Ultima década*, 17(31), 31-54. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362009000200003>
- Pérez-López, J. (2003). El interminable periodo especial de la economía cubana. *Foro Internacional*, 566-590.
- Pillet Capdepón, Félix (2004). La Geografía y las distintas acepciones del espacio geográfico. *Investigaciones geográficas*. N° 34, 141-154.
- Pfister, Manfred. (1994). Concepciones de la intertextualidad. *Criterios*. N° 31, 1-6.
- Rincón Soto, L., & Vega García, H. (2009). Identidad Nuestroamericana: origen ideológico y perspectivas políticas. *Nuestra América*, 25-41. Recuperado el 28 de agosto de 2019, de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/643/578>
- Rodríguez, J. L. (2011). Cuba, su economía y la Unión Soviética. *Temas*, 114-121.
- Rodríguez, N. (enero-marzo de 2002). Un arte de hacer ruinas: entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte. *Revista Iberoamericana*, LXVIII(198), 179-186.
- Rojas, R. (2015). Poéticas del presente: Narrar a Cuba, 1959-2015. *ISTOR*, XV(63), 111-115.
- Rudol Picard, Hans. (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. N° 4, 115-122.
- Sánchez Becerril, I. (10 de octubre de 2012). Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del periodo especial. Recuperado el 20 de febrero de 2018, de Portal de *Revistas UNAL*. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/37135/50251>
- Suazo, F. (2013). Arte de los 80 en Cuba. *La Gaceta de Cuba*, 30-33.
- Trejo Veloso, Carlos. (2018). Nadando contra corriente: Práctica artística y homosexualidad en la Cuba contemporánea. *Athenea Digital*. 223-254.

Uriarte, E. (2008). La soledad de los disidentes. *Cuadernos de pensamiento político*(18), 119-131.

Uribe, M. L. (2014). La vida cotidiana como espacio de construcción social. *Revista de Historia y Ciencias Sociales, enero-julio*(25), 100-113.

Waldman, G. (2019). Caminos escriturales de ida y vuelta entre Ciencias Sociales y Literatura. Miradas desde una primera persona. (15). Ciudad de México: CEIICH.

Vicent, M. (2017). La Cuba secreta. En L. Guerrero, *Cuba en la encrucijada*, 59-72. Ciudad de México: Penguin-Random House.

Villalobos, Iván. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía*, 137-145.

Zayas, Manuel. (2008). Entrevista a Orlando Jiménez Leal. *Cuba Encuentro*. 191-203.

Periódicos

Agencia EFE. (5 de marzo de 2019). Cuba está a las puertas de un nuevo "periodo especial". *El Nuevo Herald*. Obtenido de: <https://www.elnuevoherald.com/noticias/mundo/america-latina/cuba-es/article227146164.html>

Camarena, S. (31 de julio de 2011). Eliseo Alberto, el escritor cubano que defendía estar equivocado. *El País*. Recuperado el 10 de febrero de 2019, de https://elpais.com/cultura/2011/07/31/actualidad/1312063202_850215.html

Castro, F. (1 de 9 de 1961). *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Departamento de versiones taquigráficas. Obtenido de www.cuba.cu: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

Castro, F. (1986). Discurso pronunciado on motivo del 25 aniversario del MININT., (pág. s/n). La Habana. Recuperado el 10 de 12 de 2018, de <http://www.fidelcastro.cu/es/discursos/palabras-en-el-ii-encuentro-nacional-de-cooperativas-de-produccion-agropecuaria-celebrado>

- El Nuevo Herald. (23 de abril de 2015). *Wendy Guerra: El cuerpo es el único espacio de libertad que tienen los cubanos*. Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article19295442.html>
- Fernández, J. H. (8 de junio de 2016). *Diario de Cuba*. Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de http://www.diariodecuba.com/cuba/1465239332_22893.html
- Fernández-Santos, Á. (13 de febrero de 1994). El cubano Gutiérrez Alea entusiasmo en la Berlinale con "Fresa y chocolate". *El País*. Recuperado el 20 de enero de 2019, de https://elpais.com/diario/1994/02/13/cultura/761094001_850215.html
- González Reinoso, P. M. (6 de marzo de 2019). Negocios y servicios en Cuba: la crisis se agudiza. *Cubamet*. Recuperado el 12 de marzo de 2019, de <https://www.cubamet.org/noticias/negocios-y-servicios-en-cuba-la-crisis-se-agudiza/>
- La isla local. (17 de noviembre de 2017). *Isla local*. Recuperado el 21 de abril de 2019, de <https://www.islalocal.com/mundo-oculto-la-charada-china-cuba/>
- La Jornada. (8 de julio de 2018). Gobierno Cubano impulsa industria turística. *La Jornada*. Recuperado el 12 de marzo de 2019, de <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/07/08/gobierno-cubano-impulsa-industria-turistica-2386.html>
- Martínez García, Y. (9 de marzo de 2018). De la inversión extranjera y sus avances. *Granma*. Recuperado el 25 de febrero de 2019, de <http://www.granma.cu/cuba/2018-03-09/de-la-inversion-extranjera-y-sus-avances-09-03-2018-14-03-02?page=1>
- Mergier, A. M. (1999). "Pruebas" y "testimonios" que el terrorista desmiente. *Proceso*, s/n. Obtenido de <https://www.proceso.com.mx/180031/pruebas-y-testimonios-que-el-terrorista-desmiente>
- Pizarro Prada, María. (16 de diciembre 2013). Entrevista a Odette Casamayor Cisneros. Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana. *Iberoamericana. Vervuert*. Recuperado de: <https://blog.iberoamericana.net/2013/12/16/entrevista-a-odette-casamayor-cisneros-utopia-distopia-e-ingravidez-reconfiguraciones-cosmologicas-en-la-narrativa-postsovietica-cubana/>

Rodríguez, Andrea (19 de septiembre de 2017). Proliferan las tiendas de artículos religiosos
en Cuba *APNews* Obtenido de:
<https://apnews.com/4e2bc08faf0740138195746adcd57b49>