



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Estudio Latinoamericanos**

***EL CANON SUBVERSIVO DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ:
CRÍTICA, POLÍTICA Y REAPROPIACIÓN EN TRILOGÍA SUCIA DE LA
HABANA***

***Tesis que para obtener el título de Licenciado en Estudios
Latinoamericanos presenta:***

Julio Rojas Castillo

**ASESORA:
Dra. Ivonne Sánchez Becerril
Instituto de Investigaciones Filológicas**

Ciudad de México, abril 2023





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

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I.- EL CANON Y LA REVOLUCIÓN	18
<i>Algunas reflexiones preliminares en torno al concepto de canon</i>	20
I.1 ANTES DEL CAMBIO	24
<i>Orígenes y la invención de un canon</i>	26
<i>Piñera y Ciclón: disidentes de Orígenes</i>	30
I.2 LA REVOLUCIÓN	34
<i>Borrón y cuenta nueva. Lunes de Revolución vs el canon origenista</i>	36
<i>Los sesenta o la configuración del canon de la Revolución</i>	46
<i>“El Quinquenio Gris” o el canon literario como arma de la Revolución</i>	58
I.3 EL DESHIELO	68
<i>Recobrar un canon. La generación del 80 y la recuperación del “archivo histórico” de la literatura</i>	70
<i>La polémica sobre el canon cubano en los 90. Una recuperación en disputa</i>	80
CAPÍTULO II.- EL CANON SUBVERSIVO DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ	94
<i>Algunas consideraciones editoriales sobre Trilogía sucia de La Habana</i>	96
II.1 OLVIDAR A LEZAMA LIMA	98
<i>Olvidar a Lezama Lima</i>	100
<i>Reescribir (desde) la soledad</i>	116
II.2 VINDICAR LA DISIDENCIA	138
<i>“Filetes rojos y frescos”: releer a Virgilio Piñera en “El período Especial”</i>	140
CONCLUSIONES	154
BIBLIOGRAFÍA	160

Agradecimientos

Agradezco a mis lectores su atenta y puntual lectura: Dra. Raquel Mosqueda, Dra. Brenda Morales, Dr. Héctor Vizcarra y Dr. Jezreel Salazar. Sus sugerencias, correcciones y comentarios ayudaron a mejorar este trabajo.

Definitivamente esta tesis no existiría sin la Dra. Ivonne Sánchez Becerril, quien me proporcionó las herramientas necesarias para desarrollar lo que en un principio sólo era una intuición. No tengo palabras para expresar mi gratitud por compartir conmigo su lectura crítica, así como sus conocimientos y reflexiones. La generosidad de la Dra. Ivonne supera el común de la academia y me siento afortunado por contarme entre sus alumnos y asesorados.

A mis padres. Su inagotable y paciente apoyo y su gran amor me permitieron concluir este proyecto.

A Bren. Sin ti está mal hecho el mundo.

INTRODUCCIÓN

Siempre que hay un acuerdo abrumador sobre cómo leer un libro me pongo alerta.

J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*

I

A mediados de la década del ochenta, las instituciones culturales cubanas, en sintonía con diversos grupos de intelectuales y artistas de la isla, emprendieron la recuperación y revalorización de aquellos autores y obras hasta entonces silenciados, desatendidos o constreñidos a las políticas culturales derivadas de las primeras dos décadas del triunfo revolucionario. Desde las instituciones, tal esfuerzo se vio enmarcado en el proceso conocido como “Rectificación de Errores y Tendencias Negativas”, establecida por el Estado cubano en 1986, que en el ámbito de la cultura se propuso replantear la estrecha política que cristalizó durante el llamado “Quinquenio Gris”. Por parte de los intelectuales y escritores –muchos de los cuales, cabe destacar, se formaron en las instituciones educativas de la Revolución–, la recuperación de este canon favoreció el diálogo con el poder, pero más importante, les abrió la puerta a una tradición más vasta y estéticamente más rica que la que se pretendió articular en los años setenta.

A finales de los ochenta, dicho estado de concurrencia fue interrumpido. La caída del muro de Berlín en 1989, la vacilante situación de la URSS y las propias dificultades del contexto cubano orillaron al régimen a retomar ciertas políticas restrictivas. Con el fin de apartarse ideológicamente del “hermano mayor”, cuyo rumbo comenzaba a “torcerse”, se prohibió la circulación de varias publicaciones provenientes de la Unión Soviética, tales como *Novedades de Moscú* y *Sputnik*. Como parte de las reformas emanadas del recién establecido “Período Especial en Tiempos de Paz” –promulgado por Fidel Castro en las escalinatas de la Universidad de La Habana en diciembre de 1990–, el gobierno cubano desplazó su discurso hacia una retórica nacionalista revolucionaria como una vía para reemplazar el marxismo-leninismo soviético. En medio de la crisis que desencadenó la desaparición de este bloque, las instituciones culturales del régimen reajustaron los presupuestos teóricos y estéticos de intelectuales y artistas parametrados en las décadas anteriores, entre los cuales destacó el grupo *Orígenes*, a fin de incorporarlos al discurso nacionalista de Estado. En respuesta, escritores que se asumían herederos de la tradición origenista, expresaron su desacuerdo ante lo que, entre otras cosas, definieron como una apropiación espuria del grupo reunido en torno a la figura de Lezama Lima.

Entre estos intelectuales, aunque de manera menos explícita, pero no por ello ausente, figura el escritor Pedro Juan Gutiérrez. A pesar de su declarado desapego por la tradición literaria de la isla¹ —mismo que le ha valido su inclusión en el llamado “realismo sucio” y que, como desarrollaré a lo largo de esta tesis, considero una postura estratégica—, es posible detectar en su obra una serie de menciones, paráfrasis, citas, alusiones directas e indirectas, entre otros recursos intertextuales, a autores pertenecientes al canon origenista, especialmente a José Lezama Lima, así como a una figura disidente de dicho canon: Virgilio Piñera. Aunque esta tesis se enfocará en el estudio de la relación intertextual de Gutiérrez con estos dos últimos, es importante mencionar que también se han logrado identificar vínculos con textos de Guillermo Cabrera Infante, Edmundo Desnoes y Carlos Montenegro.

II

Se ha rastreado en tres cuentos del volumen *Trilogía sucia de La Habana* la presencia de diversos recursos intertextuales (paráfrasis, citas, alusiones directas e indirectas, personajes) con los que se alude a autores y obras pertenecientes al grupo *Orígenes* —José Lezama Lima y Virgilio Piñera—. Si bien llama la atención el empleo de estos procedimientos narrativos en un autor cuyo rechazo por los escritores cubanos ha sido expresado de manera reiterada —y cuya postura se han encargado de legitimar tanto el mercado editorial como ciertos estudios literarios—,² la publicación de *Trilogía sucia de la Habana* (1998) y el contexto histórico en que se ubican los tres cuentos a revisar (1994-1997) coinciden con las polémicas sobre la apropiación del canon literario cubano.

Siguiendo lo anterior, esta investigación se propone analizar el volumen *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez a luz de las polémicas referidas. ¿Son los velados ejercicios intertextuales del escritor matancero dispositivos de crítica al “control institucional de la interpretación” (Kermode 99) o se trata sólo de afortunadas coincidencias? ¿La referencia a autores con legados en pugna —Lezama y Piñera, pero también Cabrera Infante— revela un interés por discutir la apropiación o rechazo gubernamental o simplemente es que a Gutiérrez le fue

¹ En una entrevista publicada en 2007, Gutiérrez respondió lo siguiente a la pregunta que planteaba si entre su obra y la de otra generación de escritores cubanos existía algún vínculo: “Yo creo que no tengo nada que ver con la literatura cubana. A veces soy un poco pesado, brutal, crudo” (“Literatura, libertad y lo sagrado”, s/p).

² La llamada “‘Special period’ fiction” o ficción del “Período Especial” propuesto por Esther Whitfield da cuenta de ello.

imposible ocultar su simpatía por estos autores? Para responder a estas y otras interrogantes, se analizarán los cuentos “Abandonando las buenas costumbres”, “Salíamos de las jaulas” y “El aprendiz” en los que se destacará el predominio de la práctica intertextual como estrategia en la crítica del canon oficial, así como en la construcción de un canon personal. Cabe señalar que, en *Trilogía*, encontramos otros cuentos en los cuales, pese a no discutir de una manera estricta el problema del canon, se observan elementos que permiten incorporarlos al debate y nutrir así los análisis de los tres cuentos mencionados. Me refiero a “Yo, revolcador de mierda” y “Un día yo estaba agotado”.

III

Entre los acercamientos académicos a la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez son pioneros los trabajos de Anke Birkenmaier y Esther Withfield. En el artículo “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez” (publicado en 2004 y posterior al artículo de 2001 “Mas allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez”), Birkenmaier aborda los textos en relación al paradigma del realismo sucio anglosajón. De igual manera, Withfield parte de una perspectiva corporal y económica así como de la relación de los textos con el mercado editorial en su importante estudio *Cuban currency. The dollar and “Special Period” fiction* de 2008.

Cabe mencionar que académicos y escritores cubanos también han mostrado entusiasmo por la obra de Gutiérrez. Francisco López Sacha en “Un acercamiento a Pedro Juan Gutiérrez” ofrece las claves para entender la obra de su compatriota y coincide en la idea de que la narrativa del autor de *Animal tropical* es, hasta cierto punto, atípica e inédita en relación a otros proyectos escriturales en la isla. Por su parte, en el ensayo “Con hambre y sin dinero”, Ena Lucía Portela repasa en la autenticidad del tratamiento de los bajos fondos y la miseria en la novela *El Rey de La Habana*. Odette Casamayor Cisneros en “Pedro Juan Gutiérrez. Mantenerse, cayendo cada vez más” identifica “lo absurdo” y el carácter existencial de los personajes de este autor. A ellos se suman los trabajos de Jorge Fonet (*Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*), donde si bien no se aborda específicamente la obra de Gutiérrez, sí se le presta especial atención. Asimismo, figuran los trabajos de Víctor Fowler (“Innovación, repetición, adaptación, influencia” y “Poemas”), Duanel Díaz Infante (“Visión Sobre Los Escombros”: Ruina y

Melancolía en La Narrativa Cubana Del ‘Período Especial’”) y Emma Álvarez-Tabío Albo (“La ciudad en el aire”). Además, la académica española Cristina Pérez Múgica presentó en la Universidad de Salamanca la tesis doctoral *Relectura, pliegue y travestismo en Pedro Juan Gutiérrez*, en donde aborda la obra del cubano en torno a su relación con la tradición del barroco en la literatura de la isla y con otras latitudes de América Latina.

Con respecto a reflexiones sobre el debate del canon literario cubano, los trabajos de Waldo Pérez Cino (*El tiempo contraído*, 2016) y Rafael Rojas (*El estante vacío*, 2009) resultan imprescindibles, pues desarrollan y reflexionan ampliamente sobre el proceso de configuración, desactivación y posterior recuperación del canon cubano. Ambas perspectivas no sólo describen los procesos referidos, sino que exploran las circunstancias políticas y culturales que los hicieron posibles.

Esta investigación responde al vacío crítico que, en los estudios sobre la obra de Gutiérrez, existe respecto a su puesta en relación con la tradición literaria anterior al triunfo revolucionario. Si como ya hemos dicho, este autor declara un desinterés por dicha tradición, esta actitud puede ser comprendida en el marco de una política cultural restrictiva o bien a la necesidad del propio Gutiérrez de integrarse a un escenario literario en donde las referencias y discusiones sobre autores de la isla pasen inadvertidas. Lo anterior ha tenido eco entre los estudiosos de su obra, quienes han preferido ignorar sus vínculos con la tradición preexistente, o no han hecho demasiado énfasis en ella, y han optado por seguir otros derroteros. Por lo demás, me parece necesario reivindicar desde la academia a un autor cuya obra, por lo menos en México, es desestimada por sus supuestos fallos estilísticos, su éxito en el mercado editorial y por su acentuado interés por la autorreferencialidad, los bajos fondos y los sujetos marginales. Ejemplo de ello es que en la facultad de Filosofía y Letras de esta universidad se han escrito, hasta el momento, sólo dos tesis sobre el autor, de modo que este trabajo pretende contribuir a la valorización de su obra y ofrecer una interpretación distinta de la misma.

IV

Para comprender que la recuperación institucional del canon no respondió a un inocuo ejercicio de reapertura intelectual, sino a un premeditado interés por legitimar la permanencia del régimen, será necesario acudir al estudio de las diferentes políticas culturales impulsadas por el proyecto

revolucionario a partir de 1959. Esto nos permitirá conocer las tensiones entre los intelectuales y el Estado y comprender que los relatos que analizaremos no son ajenos a estos vaivenes. Para ello, nos son indispensables los trabajos *El estante vacío: literatura y política en Cuba, Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* y *Un banquete canónico* de Rafael Rojas, así como la indagación del canon cubano en el medio siglo del proyecto cubano que ofrece Waldo Pérez Cino en *El tiempo contraído: canon, discurso y circunstancia de la narrativa cubana (1959-2000)*. Por otra parte, resultará pertinente revisar el título *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del período especial*, de Sonia Behar así como los capítulos I. “Las crisis” y 2. “Las tensiones acumuladas” de la tesis de maestría *Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela* de Ivonne Sánchez Becerril, ya que ambos trabajos ofrecen las herramientas teóricas, culturales e historiográficas necesarias para abordar el tema de esta investigación.

Puesto que las tensiones en torno a la apropiación institucional del canon origenista implican también una discusión sobre la restauración de una memoria, será de vital importancia revisar el artículo de la académica alemana Aleida Assmann “Canon and archive”. En este trabajo, Assmann explora los mecanismos de articulación y exclusión en el concepto de canon, los elementos que lo integran (archivo, memoria), así como los procesos que participan en la conformación del mismo. A su vez, se recurrirá a los estudios que Paul Ricoeur ha dedicado al tema de la memoria –me refiero al libro *La historia, la memoria, el olvido*–, en especial los capítulos en los que indaga sobre la construcción de la identidad.

En vista de que parte importante de esta investigación se enfoca en el análisis estructural de los cuentos de Gutiérrez, nos han sido de gran utilidad los estudios sobre teoría narrativa. En específico, las propuestas teóricas de Gérard Genette (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado* y *Umbrales*) y Luz Aurora Pimentel (*El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*). En el caso particular de Genette, en su clasificación de la transtextualidad, destaca un recurso clave para este análisis: la intertextualidad. Definida como “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989:10) dicho recurso permitirá conocer el tipo de diálogo que se organiza entre los cuentos de esta investigación y los textos aludidos en su estructura narrativa.

Como se ha dicho en líneas anteriores, la reformulación del canon literario a finales de los ochenta y su final inserción en el discurso oficial de los noventa, produjo un intenso debate sobre su legitimidad en la esfera pública cubana. Diversos intelectuales y escritores de la isla se opusieron a lo que consideraron una apropiación espuria de ese canon y desplegaron diferentes estrategias a partir de las cuales cuestionaban tal apropiación o bien se adscribían a él pero desde posiciones ideológicas y estéticas distintas. Autores como Antonio José Ponte, Duanel Díaz Infante o Ena Lucía Portela, por mencionar algunos, emprendieron sendas críticas a la institucionalización del canon. En ese sentido, Sánchez Becerril señala que, en el ámbito de la narrativa, “la intertextualidad, la alusión directa o la reelaboración, son algunas de las vías por las que los textos de los noventa [...] no solo reformulan y se apropian del canon [...] sino que, al dialogar con otros textos, generan uno particular al cual se adscriben” (43). Si como ya hemos comentado, Pedro Juan Gutiérrez se ha encargado de manifestar su distancia hacia la tradición recuperada en los noventa, su narrativa parece decir lo contrario, pues es evidente que se coloca en las coordenadas antes descritas. En los textos que integran el conocido como “Ciclo de Centro Habana”³ encontramos alusiones directas a escritores como José Lezama Lima o Guillermo Cabrera Infante o bien reelaboraciones de cuentos o pasajes de novelas de Virgilio Piñera y Edmundo Desnoes. A su vez, temas como la marginalidad o los bajos fondos –presentes en su narrativa y a partir de los cuales se le ha emparentado con la tradición del “realismo sucio” anglosajón–, han sido también explorados por autores como Severo Sarduy, Carlos Montenegro o Lino Novás Calvo. Dicho esto, es evidente que, debido al contexto en que es escrita y publicada (1998), *Trilogía sucia de La Habana* participa y quiere ser leída en función del debate antes referido. El diálogo con autores y obras no recogidos en la discusión o en el canon oficial es, sin duda, la manera en que Gutiérrez organiza un canon personal.

³ *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002) y *Carne de perro* (2003).

La presente investigación está organizada en dos capítulos. El primero, EL CANON Y LA REVOLUCIÓN, revisa las diferentes configuraciones que, a partir de la década del cuarenta y hasta los noventa, han estructurado el canon literario cubano. Estudiar las circunstancias políticas y culturales que enmarcaron estos procesos, permiten conocer las ideas, ansiedades y disputas ideológicas que los estimularon y que, como veremos en este trabajo, persistieron durante toda la segunda mitad del siglo XX. Es por eso que consideré pertinente dividir este capítulo en tres subcapítulos que son, a su vez, tres períodos cruciales de la historia cubana reciente: I.1 ANTES DEL CAMBIO, I.2 LA REVOLUCIÓN y I.3 EL DESHIELO. Si bien este trabajo tiene como propósito estudiar de manera específica la obra de Pedro Juan Gutiérrez y su relación con las disputas sobre el canon en los noventa, estas periodizaciones permiten conocer los procesos que originaron y permitieron la evolución de los cánones que, a lo largo de medio siglo, desembocaron en las controversias de los noventa. En ese sentido, el subcapítulo I.1 ANTES DEL CAMBIO está compuesto por los subtemas *Orígenes y la invención de un canon* y *Piñera y Ciclón: disidentes de Orígenes*, en los cuales se revisa las dos caras de un proceso cuya configuración responde a la necesidad intelectual de construir una tradición literaria considerada inexistente. En el subcapítulo I.2 LA REVOLUCIÓN se reconstruyen las tensiones estéticas y políticas entre el canon de *Orígenes* y las propuestas del campo cultural cubano durante las dos primeras décadas posteriores al triunfo revolucionario. Para ello, hemos organizado este subcapítulo en tres subtemas: *Borrón y cuenta nueva*. *Lunes de Revolución vs el canon origenista* estudia los conflictos estéticos y políticos entre el canon de Orígenes y el de los escritores emanados de la Revolución durante sus tres primeros años de vida. En *Los sesenta o la configuración del canon de la Revolución* asistimos a las tensiones que, al interior del propio proceso revolucionario, permearon los presupuestos literarios. *“El quinquenio Gris” o el canon literario como arma de la Revolución* problematiza la formulación de un corpus bibliográfico que legitime la identidad revolucionaria. El último subcapítulo, I.3 EL DESHIELO, aborda los ejercicios de autocrítica con los cuales el régimen, de la mano de sus instituciones, ofreció alternativas en el ámbito de la cultura. Organizado en dos subtemas, el primero, *Recobrar un canon*. *La generación del 80 y la recuperación del “archivo histórico” de la literatura*, revisa la

presencia articulada de jóvenes artistas y escritores que le tomaron la palabra al régimen. En el segundo, *La polémica sobre el canon cubano en los 90. Una recuperación en disputa*, observamos las estrategias con las cuales los jóvenes escritores del período anterior hicieron frente a la apropiación de autores y obras que, en los setenta, fueron considerados contrarrevolucionarios.

El segundo capítulo se dedica a revisar tres cuentos de *Trilogía sucia de La Habana* que, de acuerdo con nuestra interpretación, discuten el canon literario cubano y polemizan su apropiación institucional. Puesto que en los relatos se rastreó la presencia de prácticas intertextuales que dialogan con obras de dos autores cubanos –José Lezama Lima y Virgilio Piñera– fue crucial dividir este capítulo en dos subapartados, no sólo porque tal es el número de autores que se analizan, sino porque organizarlo de esta manera permite comprender mejor la controversia sobre la apropiación instrumental del régimen. El subcapítulo II.1 OLVIDAR A LEZAMA LIMA –que toma su título de un artículo de Rolando Sánchez Mejías “Olvidar Orígenes”– se organiza a propósito de la relación de rechazo y afinidad que la obra de Gutiérrez entabla con la obra del autor de *Paradiso*. Por ello, decidimos organizar este subcapítulo en dos subtemas: *Olvidar a Lezama y Reescribir (desde) la soledad*. El primero analiza el cuento “Abandonando las buenas costumbres” en el que Gutiérrez problematiza la apropiación del discurso lezamiano por parte del régimen; y en el segundo aborda “El aprendiz”, relato en el que, manteniendo su postura crítica, Gutiérrez se apropia críticamente de la obra de Lezama. El subcapítulo II.2 VINDICAR LA DISIDENCIA responde a un interés por señalar el carácter arbitrario de la ausencia de Piñera del canon cubano. Es por ello que el único subtema que lo integra, “*Filetes rojos y frescos*”: *releer a Virgilio Piñera en “El período Especial”*, se dedica a analizar el cuento “Salíamos de las jaulas”, en el cual Gutiérrez señala esta ausencia y recupera, a través de la alusión y la reescritura, la obra y figura de un autor decisivo de las letras cubanas.

Si bien resulta hasta cierto punto atípico presentar una tesis en dos capítulos, creemos que este orden ofrece organicidad para acercarnos al tema y a los análisis que proponemos. Ampliar su delimitación habría significado no sólo un desbordamiento innecesario y, muchas veces infructuoso, en el tratamiento de los temas, sino que tal vez habría evitado un análisis acorde a las exigencias y a la respiración de los propios textos estudiados. Aún así, consideramos que toda investigación es un proceso colectivo y, como tal, siempre susceptible de mejoras. Esperamos

que la poca o mucha luz que este trabajo arroje sobre la obra de Gutiérrez acerque a otros investigadores a estudiarlo desde perspectivas diversas. Considero que entre los propósitos de la crítica literaria está el cuestionar los modos hegemónicos con que se han interpretado ciertos textos, pero más importante aún, desbrozar el camino hacia lecturas más gozosas desde un aspecto lúdico e intelectual.

Capítulo I.
El canon y la Revolución

Algunas reflexiones preliminares en torno al concepto de canon

Sin duda, la mención de la palabra “canon”, en todo ámbito literario, trae consigo no pocas dificultades y desacuerdos. Como se sabe, esto se debe a su carácter de inventario, que en su afán por contener la “lista” con las “mejores” obras incurre en inevitables injusticias. De acuerdo a Wendell V. Harris, la palabra procede del griego *kanon* y sirve para designar “regla” o “medida” (41). Otra acepción la determina como la “lista de obras [y autores] escogidos por su excelencia en el uso de la lengua y por ello consideradas modélicas, es decir, dignas de imitación” (Sullá 19). En resumen, podemos entender el canon como un dispositivo que contiene la memoria cultural de una nación, un continente o región, o bien de occidente (canon diacrónico), es decir, los tres niveles que, de acuerdo con Rafael Rojas, conforman todo canon literario (*Un banquete* 7). Cada uno de estos niveles, además, está organizado siguiendo un orden jerárquico que depende no sólo de las instituciones literarias, sino también de otras externas a ellas (Kermode 99).

Desde luego, la exclusión de autores del canon pone en guardia a la zona del gremio que fue rechazado, o bien, a la que se asume como su heredera. En estos casos, existe la convicción de que no siempre los mejores criterios o los más claros fueron aplicados en dicha configuración. ¿Qué valores se emplean para considerar canónica a tales o cuales obras? ¿Quiénes y por qué están autorizados para ejercer como jueces? ¿Las obras excluidas, en verdad fueron examinadas de acuerdo con la autonomía estética que, entre otras cosas, exige por ejemplo Harold Bloom (20), o criterios extraliterarios como la identidad, la clase, las resonancias históricas o la ideología, se esconden bajo su premisa?

Tales interrogantes, que constituyen los debates sobre la configuración de todo canon, tienen como consecuencias dos reacciones modernas: 1) la “apertura” del canon, esto es que se aplican criterios menos ortodoxos con el propósito de ampliar el rango de inclusión de obras recientes o previamente desplazadas o rechazadas; y 2) la construcción de un “contracanon”: un conjunto de obras cuya poética se sitúa en las antípodas de la aquellas que son aceptadas y hasta animadas por el discurso literario oficial. Si bien, como plantea Noé Jitrik, es posible que estas reacciones sean, de manera paradójica, un mecanismo para ingresar al canon “por otra puerta” (3), lo cierto es que nos permiten comprender algunas de las propuestas y posturas políticas que giran en torno a estas reacciones. Con todo, me parece que es posible hablar de las virtudes del

canon. Más aún, sociedades como la cubana, en las que una aparente ausencia de tradición literaria provoca desajustes en el ámbito del conocimiento histórico y político, la conformación de este “inventario” supone un alivio para tal vacío.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el canon literario cubano sufrió diversas configuraciones. Además de revelar las tensiones entre los propios escritores, tales reordenamientos dieron cuenta de la intervención del Estado como la institución que controló el contenido y la interpretación de las obras literarias. Como ha señalado Rafael Rojas, la literatura cubana, al menos desde la República (1902-1959), ha estado fuertemente ligada al relato de la nación. Esto dio paso a que los escritores incorporaran elementos de las ideologías en juego (independencia o república, revolución o socialismo) en su práctica escritural (*El banquete* 55). Por ello, a diferencia de literaturas como la mexicana o la argentina —tradiciones con una notable presencia del cosmopolitismo, por mencionar uno de sus fundamentos—, la cubana ha sido comprendida por sus élites como “restauradora” o “destino” de una soberanía nacional inconclusa (75). Como veremos en los siguientes apartados, esta “sensación” de vacío resultaba, en todo caso, aparente. Aún así, animó la concepción de propuestas intelectuales consistentes como la del grupo “Orígenes”, cuyo canon ha demostrado tener la configuración más estable de la cultura cubana (Pérez Cino 192).

En efecto, el llamado “canon origenista” marcó la pauta para la formulación de las diferentes propuestas de cánones nacionales a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en la isla. Al ser situado al centro de las discusiones y polémicas (aun cuando, en algunos casos, no se le nombró explícitamente) ha sido objeto de derrocamientos, reivindicaciones, cuestionamientos, aperturas y hasta simbiosis tanto en el momento de su conformación en las décadas del cuarenta y cincuenta, como a partir del triunfo de la Revolución en 1959.

Ahora bien, es necesario mencionar que, con la instauración del nuevo régimen, se anuló la posibilidad de una autonomía académica y literaria para constituir un canon. Esto, ya que su formulación no dependió, como ocurre tradicionalmente, de los académicos, los críticos, los escritores e incluso del mercado editorial. Si bien hubo un momento en que todavía fue posible tal interacción (1959-1961), con el cierre del suplemento *Lunes de Revolución*, pero sobre todo, con la puesta en marcha del proceso de institucionalización del régimen revolucionario, en la década de los setenta, este lugar fue ocupado por funcionarios de la cultura, algunos de los cuales eran escritores o críticos (Roberto Fernández Retamar o Mirta Aguirre son un ejemplo de esto),

pero cuya condición esencial era ser partidarios de los intereses del régimen. La exigencia de obras pedagógicamente accesibles, y por lo tanto de “fácil” comprensión para el pueblo, fue uno de los criterios para valorar los textos. Pero, acaso el más importante estuvo dado por la capacidad de esas obras de colaborar en la construcción de una memoria y una identidad revolucionaria.

Como vemos, la formulación de un canon no es caprichosa. Responde a lógicas que si bien parecen ausentes, lo son sólo en apariencia, pues conforman una red de articulaciones sociales, políticas e históricas definidas. Como afirma Harris, todo canon “en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos” (56), así que mientras la institución que determina dichas lecturas sea estable (el Estado, la academia, cierto grupo que ostente una hegemonía cultural como en su momento lo fue el grupo presidido por Lezama Lima) lo mismo sucederá con las interpretaciones que resulten de dicho proceso. Sin embargo, es necesario recordar que el canon es un sistema, y como tal “discurre en permanente intercambio con todos los factores que intervienen en él, y no como un repertorio inmóvil” (Pérez Cino, 38). Por lo tanto, quienes deseen abrirlo o impugnarlo o simplemente mantener su continuidad tendrán que estar atentos a dichos cambios y vaivenes.

I.1 ANTES DEL CAMBIO

Orígenes y la invención de un canon

Una idea que se extendió en la esfera cultural de la primera República es aquella que sostenía que Cuba carecía de “mitos fundacionales”. Su reciente independencia de España, en 1898, y la inestabilidad política devenida de dicho proceso, permitió además que sobre la isla pesara la duda de su “madurez espiritual” para constituirse en una nación occidental y moderna (Rojas, *Tumbas* 51). Sin embargo, como apunta Rafael Rojas, dicha falta de tradición intelectual se trató menos de una ausencia real que de la propia incapacidad de las élites poscoloniales de organizar su archivo (56), pues los esfuerzos por moldear una identidad se enfocaron, en mayor medida, al campo de las ciencias sociales. Lo anterior no significó, desde luego, que este período careciera de esfuerzos por conformar una “literatura nacional” —como lo confirman los poemas afrocubanos de Nicolás Guillén—; en todo caso, tales empeños no lograron constituir un cuerpo literario congruente y acorde a las expectativas de esa búsqueda de una identidad.

A partir de 1940, el interés por organizar el archivo literario de la isla comenzó a cobrar importancia. Entre los interesados en realizar tal labor —y quienes, además, tuvieron mayor preeminencia en el campo de la literatura— figuraron los intelectuales del grupo conocido como “Orígenes”. Conformado por Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith, José Lezama Lima, Gastón Baquero (hasta aquí el llamado “origenismo clásico”), Ángel Gaztelu, Justo Rodríguez Santos y tres poetas ateos: Lorenzo García Vega, José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, dicho grupo había participado ya en la esfera cultural cubana de la década anterior con publicaciones como *Verbum*, *Nadie Parecía* y *Espuela de Plata* —nombre, este último, con el que se les conoció inicialmente—. Sin embargo, no es sino con la aparición de la revista *Orígenes* —en la primavera de 1944— que las aspiraciones intelectuales de sus integrantes corrieron por cauces más definidos.

Congregados en torno a José Lezama Lima, y con la revista como vehículo principal para la difusión de sus ideas, estos poetas y escritores se dieron a la tarea de revertir esa “ansiedad del mito” que señala Rojas (55). A través de los editoriales de la revista —cuya autoría fue atribuida principalmente a Lezama Lima—, en reseñas, conferencias, ensayos, narraciones y poemas, pero también en las antologías de poesía cubana organizadas por Lezama y Vitier,⁴ los origenistas se preocuparon por configurar un canon literario, esto es, ofrecer un cuerpo de autores y obras a

⁴ *Diez poetas cubanos 1937-1947* y *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* de Vitier y *Antología de la poesía cubana* de Lezama Lima.

partir del cual legitimar la propia y erigir una identidad cubana —“[...]ir lanzando las flechas de su propia estela” (“Redacción” 7), como reza el primer editorial de la revista. Al respecto, comenta Waldo Pérez Cino:

Construyendo ese legado que antes no existía, *Orígenes* garantizó su propia centralidad en el canon literario cubano, cuyas líneas de fuerza, lo menos en cuanto se refiera a la tradición y a la manera de leer esa tradición, a ese legado sobre el que se sostendrán mal que bien los mitos nacionales de la identidad, en buena medida construyó durante esas décadas, los años cuarenta y cincuenta. Por así decir, el siglo XIX origenista garantizó el XX de Orígenes (62-63).

Cabe destacar que la poética que animó al grupo estuvo sostenida en la idea de que el arte debía responder a sus propias reglas y necesidades. Así, lejos de manifestarse afines a las corrientes artísticas de la época, que rechazaban por circunstanciales —“[c]omo no cambiamos con las estaciones, no tenemos que justificar en extensos alegatos una piel de camaleón” (“Redacción” 7)—, estos escritores apostaron, sobre todo, por una poesía que “no tendrá nunca otra justificación que ella misma, ni otras leyes que las que provengan de su absoluta o relativa libertad. Ni debe propugnarse ningún tipo de poesía, ni menos enjuiciarla desde criterios *extrapoéticos*.” (Vitier apud en Díaz 106, énfasis mío). Esta cita explica bien la compleja relación que mantuvieron los origenistas entre su concepción de *lo cubano* y *lo universal*; vínculo que devela tanto su apropiación de la alta cultura europea, como su interés por otras formas “sofisticadas” de arte⁵. Así lo demuestra, por ejemplo, su descrédito hacia la obra de Guillén y la posterior excomunión de *La isla en peso* de en *Lo cubano en la poesía*: el primero asentaba su poesía en un “localismo” que contrastaba con el universalismo origenista, y el segundo ostentaba un desarraigo de lo propiamente cubano al “antillanizar” a la isla⁶ (Díaz, “Los límites” 108).

Uno de los aspectos que impulsó la cancelación del canon organizado por Orígenes fue el hecho de que, a diferencia de los otros “focos culturales”, estos sí construyeron un cuerpo literario capaz de crear una tradición. Es decir, se temía que los autores y obras propuestos por

⁵ Lo anterior les supuso no pocas de dificultades en el campo cultural entre las que destacan, cuando menos, el epíteto de “torremarfilismo”, o bien el constante reproche sobre la dificultad y hermetismo de sus textos. Ejemplo de ello, fue la polémica entre Lezama y Jorge Mañach y su airado “no entiendo” del segundo (Para ver más de esta polémica, revisar Pérez Cino, Waldo (2015): *El tiempo contraído: canon, discurso y circunstancia de la narrativa cubana (1959-2000)*, Leiden, Almenara, pp 57).

⁶ Es importante recordar que, pese al escepticismo e irreverencia que caracterizó la obra de Piñera –rasgos que contrastaban con la poética de *Orígenes*–, al principio de su relación con el grupo, esta fue recibida sin mayor objeción. Muchos de sus textos no sólo se publicaron en las diversas revistas que dirigió Lezama, pues incluso Vitier lo incluyó como uno de los “Poetas de Orígenes” en las dos antologías ya mencionadas en la nota 1.

este grupo “dejaran escuela”, lo cual tendría como consecuencia la dificultad de desvincular y distinguir el canon origenista del nacional. Sin embargo, a partir de 1959, a propósito de la identificación de las otras ciudades letradas “con el borrón y cuenta nueva de las vanguardias, [ya que] negaban cualquier tradición porque no veían auténtico sino el ‘arte nuevo’ que preconizaban” (Pérez Cino 61) el origenismo comenzó a “congelarse” de un modo más eficaz. Las ideas estéticas y políticas del grupo fueron vistas como “conservadoras” —o bien, “reaccionarias”— frente a las propuestas de los otros focos. No obstante, como hace notar Pérez Cino, pese a ese estigma —que en el caso de los comunistas se constituyó en política cultural una vez que asumen el poder—, los origenistas, al decir de su canon, construyeron un “edificio” —es decir, inventaron una tradición—; de modo que si, a partir de 1959, “había que desmontar la casa para construirla de nuevo, ello suponía que la casa estaba hecha” (46).

Hasta aquí, es posible advertir que la relación de la obra de Pedro Juan Gutiérrez con el origenismo, y sobre todo con Lezama Lima, revive hasta cierto punto los conflictos que éste último mantuvo con los intelectuales liberales y revolucionarios de su época. La problematización de la realidad inmediata, el constante referir los temas de la cotidianidad, la focalización de su narrativa a una coyuntura histórica definida, acercan la obra de Gutiérrez —por lo menos en lo que al tratamiento de la realidad se refiere— a *Los años duros* de Jesús Díaz. Sin embargo, bastará con no perder de vista el recorrido del canon origenista durante el régimen revolucionario para comprender que su influencia —y la de Lezama Lima en específico— no sólo se extendió en tanto poética, sino también como una ética: la posibilidad de reafirmar a la propia literatura frente a las exigencias del poder.

Piñera y *Ciclón*: disidentes de *Orígenes*

Mención aparte merece el caso de Virgilio Piñera. Su tránsito de un proyecto intelectual que privilegiaba la autonomía poética, a otro en el que la presencia de lo político asume una posición predominante, ilustra bien el cambio que se instaló en la esfera cultural cubana a finales de la década del cincuenta. Miembro también de la generación de *Espuela de Plata* —que a partir de 1944 devino en *Orígenes*—, Piñera mantuvo con ésta una tensa relación intelectual. El catolicismo de los primeros no fue siempre bienvenido por el autor de *Cuentos fríos* y lo mismo su escepticismo y carácter rupturista fue aceptado con reservas por sus colegas. Pese a ello, muchos de sus textos vieron la luz en sus páginas y su notable mediación atrajo colaboraciones de autores sudamericanos así como de otras latitudes.

Dicha tensión tuvo uno de sus primeros avistamientos en el primer editorial de la efímera revista *Poeta*, dirigida por el propio Piñera entre finales de 1942 e inicios de 1943. Publicada en dos entregas (que a su vez fueron sus dos únicos números), en aquella primera intervención, titulada “*Terribilia meditans*”, Piñera criticó lo que para él resultaba un agotamiento poético de *Espuela de plata* y, sobre todo, la autocomplacencia de su miembro más sobresaliente: Lezama Lima. Al proponer un acercamiento a la poesía desde ángulos no explorados por esta generación, es verdad que el aspaviento piñeriano reveló su legado vanguardista. No obstante, advierte enseguida que “*Poeta* es parte de la herencia de *Espuela*” (171), de modo que, como se puede observar, el ánimo rupturista de Piñera coexiste con un empeño por mantener su proyecto en la tradición literaria trazada por los intelectuales católicos.

Ciertamente, el momento más áspero entre Virgilio Piñera y el origenismo se produjo con la aparición de la revista *Ciclón* en 1955. De la mano de José Rodríguez Feo⁷, y con un declarado rechazo por el grupo —que al decir de Adriana Kanzevolsky se trató de una suerte de “reverso del espejo origenista” (“Acerca”, 841)— el autor de *Electra Garrigó* acometió la empresa de crear una publicación que si bien continuó en la línea de su contemporánea, buscó acercarse

⁷ Rodríguez Feo renunció al cargo de codirector de *Orígenes*, en 1953, por diferencias con Lezama Lima, a propósito de una polémica entre los poetas Vicente Aleixandre y Juan Ramón Jiménez en las páginas de la revista. Adriana Kanzevolsky la resume de la siguiente manera: “La anécdota de la ruptura es conocida, pero cabe repetirla. De regreso a Cuba, Rodríguez Feo le pide a Lezama que aclare en el próximo número que ‘Crítica paralela’ —un texto de Juan Ramón aparecido en el número 34 de *Orígenes* en el que el poeta atacaba a Cernuda, Guillén, Salinas y en particular a Vicente Aleixandre, al que le dedica un pasaje titulado ‘Respuesta concisa’ *A un mutilado auténtico*— se había publicado sin su conocimiento. Lezama se niega, sostiene que negarle un espacio a Juan Ramón en su revista es como si se lo hubiera negado a Góngora; los editores no consiguen llegar a un acuerdo y *Orígenes* como empresa común finaliza en ese momento” (“‘Orígenes’ en primera persona”, 51).

desde un ángulo menos ortodoxo y más secular a la poesía, sin por ello apartarse de sus propios límites. Así lo demuestra el ensayo “Ballagas en persona” de Piñera, aparecido en el primer número, cuya aproximación a la figura del poeta camagüeyano es efectuada desde su condición homosexual, así como y su franca simpatía por el existencialismo y el psicoanálisis (Rojas, *Tumbas* 156).

Cabe mencionar que la emergencia de *Ciclón* y los últimos estertores de *Orígenes* confluyen en los momentos más críticos de la dictadura de Fulgencio Batista, que dio inicio con el golpe militar del 10 de marzo de 1952. Transcurridos dos años del ataque al cuartel Moncada, en julio de 1953 —cuyos sobrevivientes en el exilio organizaban por entonces la siguiente expedición insurgente—, la hostilidad hacia los opositores a este régimen se recrudeció. Si bien es cierto que tanto *Orígenes* como *Ciclón* emprendieron la “retirada de lo político” años antes del inicio de la dictadura,⁸ el ambiente represivo del país acentuó su silencio. Es así que la ausencia de textos que asumieran una posición crítica frente a Batista revela, por un lado, que la política intelectual de *Ciclón* y Piñera rechazaba cualquier instrumentación política por considerarla “sucía” y “vulgar” y, por el otro, que era preferible mantener a flote la revista antes que permitir una posible censura (*Tumbas*, 52). Lamentablemente, *Ciclón* cesó su publicación hacia finales de 1957, y aunque lo cierto es que se mantuvo en los principios antes esbozados, ya para entonces dio muestras si no de un cambio radical, por lo menos sí de un viraje hacia una posición más atenta respecto a los problemas políticos y sociales de Cuba.

Dicho cambio terminó de instalarse con la reaparición del último número de *Ciclón* en marzo de 1959. Alentados por el entusiasmo que generó el triunfo de los rebeldes, así como por la “entrega mística” que suscitó la causa, en ese número los directores revelaron los motivos de su silencio y trazaron las directrices de su nueva política intelectual. Ante tales circunstancias históricas consideraron oportuno prescindir de la “simple literatura” y plantearon la necesidad de que el escritor fuera tan eficaz “como el soldado, el obrero o el campesino” (Piñera, “La inundación”). Ciertamente es que tal cambio resultó sorprendente, pero no lo es tanto si se piensa que la generación de *Ciclón*, con Virgilio Piñera al frente, lejos de asumir una postura enteramente comunista —cuya obligatoriedad, como se verá en apartados posteriores, se manifestó a partir de 1971—, echaba mano de una variedad de apuestas estéticas y teóricas —desde el marxismo hasta

⁸ Dicha “retirada” se debió, en principio, al desencanto que entre ellos produjeron los gobiernos republicanos surgidos de la Revolución de 1933.

las vanguardias de la segunda posguerra—, y menos que estrechar su horizonte poético lo enriquecieron al tiempo que dieron cuenta del “minuto sagrado” de la Revolución (“La inundación”).

Como se ve, no fue parte del ánimo de Virgilio Piñera proponer un canon, como tampoco desacatar aquel configurado por el origenismo. En todo caso, se esforzó en expandir sus límites incluyendo a autores cuya afinidad con *Orígenes* sólo se presentó en el plano estético mas no en el ideológico. Eso que Rafael Rojas denomina “la modernidad de la política intelectual de *Ciclón*” —“la resuelta defensa de la autonomía literaria frente a poderes simbólicos, como los de la moral o la ideología, o reales, como los de la Iglesia y el Estado” (*Tumbas* 156)— y que hasta 1957 definió tanto a la revista como al propio Piñera es, me parece, la herencia que rescataron los jóvenes escritores de los ochenta y noventa, entre ellos Pedro Juan Gutiérrez. Lo político en Piñera y en el autor de *Trilogía sucia de La Habana* no se corresponde con lo ideológico. Lo político en estos escritores refiere más bien la necesidad de una autonomía frente a la práctica de la política, aun cuando ambos expresen algún interés por mostrar “la realidad” en sus textos.

De ahí que la opinión vertida por José Rodríguez Feo —sin duda, compartida por Piñera— en el artículo “Cultura y moral” muestra un claro paralelismo con la constante apatía que Gutiérrez opone a la política. Escribe Rodríguez Feo:

Los valores culturales de una nación no tienen una moral definida oficialmente —ni cristiana, ni reaccionaria ni ortodoxa—. Porque en última instancia, la moral del arte nada tiene que ver con la moral política improvisada a las circunstancias del Estado (apud en Rojas, *Tumbas*, 155).

Desencantado del socialismo cubano, lo mismo que los intelectuales de *Ciclón* con la República, Gutiérrez emprende también un “retiro de la política”, sólo que en su caso, como observa Ena Lucía Portela, “[...] es la suya una indiferencia estratégica, deliberada, construida, que se opone de plano a la exigencia partidista, al compromiso forzado, al ultimátum “o estás a favor o estás en contra [...], que suele perseguir cual maldición a los escritores cubanos en la Isla y en el exilio” (“Con hambre”).

I.2 LA REVOLUCIÓN

Borrón y cuenta nueva. *Lunes de Revolución* vs el canon Origenista

El año 1959 comenzó para Cuba con la noticia de que el dictador Fulgencio Batista había huido de la isla con rumbo a República Dominicana. El indudable avance de los rebeldes en los distintos frentes —que desde el golpe de 1952, pero sobre todo a partir de 1957, se habían enfrentado al ejército del dictador— tornó inminente la toma del poder en enero del mismo año. A partir de ese momento, una serie de cambios se instalaron rápidamente no sólo en el orden de lo político, económico y social, sino también en el cultural. Un proyecto de tal envergadura debía aceptar la contribución de intelectuales y creadores y echar mano de los medios a su disposición para alcanzar las anheladas transformaciones. Por su parte, los intelectuales, impulsados por la “entrega mística”, el “hechizo” que supuso el triunfo (*Tumbas*, 164)⁹, fueron atraídos por ese proyecto que para unos y otros significaba, ya la culminación de un proyecto político anterior a la Revolución (la de 1933), ya la posibilidad de redención ante la indolencia mostrada durante la lucha contra la dictadura.

Entre los primeros esfuerzos por articular un proyecto cultural acorde a las expectativas del momento figura la revista *Lunes de Revolución*. Como se sabe, *Lunes* fue el suplemento cultural de *Revolución*, periódico encargado de difundir las ideas y posicionamientos del movimiento 26 de julio durante la lucha guerrillera. Fundado el 23 marzo de 1959, y con un tiraje mayor a los cien mil ejemplares, fue dirigido por Guillermo Cabrera Infante (y concebido, según éste, por Carlos Franqui) con el propósito de participar en la renovación cultural del país. Durante su corto, aunque intenso período de vida —1959-1961, período que el poeta Pío E. Serrano denominó “la luna de miel entre los intelectuales y el poder” (35)—, en sus páginas se dieron cita plumas como la de Virgilio Piñera, Heberto Padilla, José Álvarez Baragaño, Calvert Casey, Edmundo Desnoes, Antón Arrufat, Rine Leal, Rolando Escardó, César López y Ambrosio Fornet (Pérez Cino 72) —nombres que, conforme la política cultural de la Revolución develó su rostro más hostil para con los intelectuales de cierta tradición, marcaron distancia con el proyecto político, o bien asumieron posturas críticas cuyas consecuencias, las más de las veces, desembocaron en el ostracismo o el exilio.

⁹ Para Rafael Rojas, esta “entrega” sólo puede explicarse a partir de la “larga incubación del nihilismo” que significó el fracaso de la política republicana inmediatamente anterior a la Revolución: “El vaivén entre la desilusión y el desencanto, que produce tantas imágenes de naufragio y vacío ante la política republicana, es el *legado moral* que recibe la generación de los 50” (*Tumbas*, 164, énfasis mío).

La necesidad de saldar cuentas con el pasado, encarnado en la dictadura de Batista, como el interés por comenzar de “cero” fue el móvil principal de los jóvenes intelectuales de *Lunes de Revolución*. Influenciados por teorías y prácticas estéticas de la vanguardia de posguerra —entre las que destacan el psicoanálisis, el existencialismo sartreano y el propio materialismo histórico—, y entusiasmados por el cambio político que se instalaba en el país, su objetivo se centró en ofrecer una propuesta cultural en que la experimentación artística y el compromiso social estuvieran estrechamente ligados. Así lo demuestra la pluralidad de autores y temas aparecidos en el suplemento, pues lo mismo figuraba el artículo “Una posición de izquierda frente al comunismo” de André Breton, un estudio de Lydia Cabrera sobre los ñáñigos, poemas de Mayakovski, ensayos de Cintio Vitier, o bien, una crónica sobre el ballet en Cuba escrito por Guillermo Cabrera Infante; además, aparecieron números especiales dedicados, por ejemplo, a la literatura mexicana, a la poesía, otro a la dictadura en Guatemala, y uno más a la discusión sobre la reforma agraria, etc. La indefinición ideológica que tanto se le reprochó al suplemento —y que en 1961, a propósito de la prohibición del cortometraje *PM*, desembocó en su cierre—, lejos de asumir un lastre para su actividad intelectual y cultural resultó un impulso para acercarse a otras estéticas, a otros pensamientos. Cada número significó un ejercicio de diálogo con sectores diversos de la intelectualidad —sobre todo con los comunistas, para quienes, desde el primer número, mostraron una política de brazos abiertos—, que si bien no estuvo exento de polémicas, dio cuenta de un período de una cierta libertad creativa aun con las restricciones propias devenidas del nuevo proceso social.

El carácter rupturista de *Lunes*, heredado ciertamente de la revista *Ciclón* (cuyo director, Virgilio Piñera, pasó de inmediato a formar parte del cuerpo de colaboradores de la publicación), y respaldado por el nuevo orden revolucionario, contó entre sus actividades más memorables encabezar la cruzada contra el proyecto intelectual de *Orígenes*. Tal rechazo, como señala Rojas, se debió a que los origenistas se mantenían fieles “[...] a la divisa lezamiana de enfrentar oblicuamente la frustración política cubana por medio de una entrega incondicional a la literatura” (*Tumbas*, 90). En un contexto de agitación política, como lo fueron los primeros años del triunfo —en el que el compromiso del intelectual con la Revolución, como se verá más adelante, cobró una importancia decisiva en el rumbo de las relaciones entre los intelectuales y el poder—, entregar “simple literatura” resultaba una afrenta para los propósitos de la Revolución. Así lo confirmó Cabrera Infante, para quien los embates a *Orígenes* se debieron a “[...] que

nunca se preocupó por nada de la Cuba en que vivía, ni bajo gobiernos democráticos pero corruptos [...], o gobiernos dictatoriales y todavía más corruptos como el de Batista” (apud en Luis 145).

Convencidos de que la estética de este grupo reproducía el mundo anterior a 1959 —en su artículo “Idea de la Revolución”, Antón Arrufat afirmaba que “[l]a generación de ‘Orígenes’ con su quietismo, su posición aristocrática, su catolicismo estético, fue su más alta y final manifestación” (15)—, para los de *Lunes* hacer *tábula rasa* con los poetas católicos manifestaba una actitud de ruptura con el pasado, así como con sus representaciones simbólicas. Dentro de la lógica que exigía el nuevo rumbo de la nación, la poética de *Orígenes* resultaba prescindible por esta supuesta frivolidad que ya he comentado, y también por su aparente falta de compromiso político —o por lo menos, un compromiso que no marchaba acorde a las exigencias de la intelectualidad hegemónica del momento, es decir, los liberales de *Lunes* y los comunistas de *Hoy*—. Así, pese a que dos de los representantes más notables del grupo católico (Cintio Vitier y José Lezama Lima) saludaron con entusiasmo el triunfo de la Revolución, el hecho de “pertenecer” a un pasado para entonces despreciado e “insistir” en él a través de un estilo y una ética distinta a la del compromiso, significó esa imposibilidad de supervivencia histórica de la que habla Pérez Cino. Por esa razón, la influencia que hasta entonces habían manifestado en gran parte de la intelectualidad cubana comenzó a palidecer.

Pese a lo anterior, cabe señalar que si bien la propuesta intelectual de *Lunes* buscó desarticular, o mejor, cuestionar la propuesta estética de los poetas de *Orígenes*, ésto ocurrió dentro de los límites del campo de la cultura. Como ya he mencionado, antes del advenimiento de la Revolución, los origenistas mantuvieron, de algún modo, el control cultural en la isla. La configuración de un canon literario estable, la construcción de un programa estético consistente, así como su decisiva influencia en el campo intelectual de la República, ayudaron a concebir una cierta idea de lo literario, sobre todo en la poesía. Antón Arrufat confesó, por ejemplo, que “para los poetas cubanos era un verdadero problema, una preocupación angustiosa, escribir poesía sin el influjo de Lezama” (Mirabal y Velazco 39). Sin embargo, el triunfo de la Revolución rompió con esta inercia y, como parte de su cruzada, *Lunes* otorgó la oportunidad de que las expresiones artísticas no supeditadas al bagaje origenista encontraran un espacio en la naciente esfera cultural.

La anulación de los postulados origenistas, así como los ataques constantes a autores y obras del grupo respondió a este esfuerzo; no obstante, en lo que me interesa insistir es que, lejos de abonar a una sentencia política —o lo que Cabrera Infante llamó “asesinatos de reputación” (“Mordidas” 95) y Piñera “muerte civil” (Ponte, *La fiesta* 33)— de lo que se trataba era de plasmar el espíritu de las vanguardias. Su “parricidio”, como podemos llamar a la posición beligerante de los escritores de *Lunes*, no fue sino la consecuencia de un interés por la renovación literaria y artística, a tono, es verdad, con la naciente retórica revolucionaria, pero dentro de los límites del arte. Es por ello que, pese a marcar distancia con el canon de *Orígenes*, existió un respeto por el grupo: reconocieron la valía de sus autores, la importancia de sus obras, e, incluso, múltiples colaboraciones de Lezama, Vitier, o Diego fueron publicadas en diversos números. No obstante, como en su momento lo hizo *Ciclón*, consideraron oportuno borrar “[...] a *Orígenes* de un golpe. A *Orígenes* que como todo el mundo sabe tras [...] años de eficaces servicios a la cultura en Cuba, es actualmente peso muerto” (apud en Ruíz 66). Esta exclusión del campo cultural transformó a la poética origenista en parte del “archivo histórico”, es decir, “perdió su lugar en la vida”: “El archivo histórico es un receptáculo para los documentos que han quedado fuera de las instituciones que lo enmarcan y puede ser reintegrado e interpretado en un nuevo contexto” (Assmann 103).¹⁰ De modo que, al adquirir tal carácter, el canon formulado por *Orígenes* durante la década del cuarenta y cincuenta sólo podía ser recuperado “por el investigador o el artista que examine el contenido del archivo y reclame la información en el marco de un nuevo contexto” (103), tal como en los ochenta, lo hicieron los jóvenes intelectuales de *Paidea*.

Quizá porque resulta menos problemático apuntar al hecho de que, a partir de 1959, el discurso del grupo perdió preponderancia (como ya hemos venido hablando, a causa de las posiciones políticas), no se ha puesto demasiado énfasis en el peso de su hegemonía cultural. Pienso que el carácter de “archivo histórico” que adquirió su poética y canon, no se debió únicamente a la supuesta condición periférica que los hacía “estar de sobra” y por ello ser fácilmente prescindibles en el nuevo esquema cultural, como señalan Rojas o Pérez Cino, sino también por el control que mantenían sobre qué y cómo debía ser la literatura. El peso que ejercieron, si se piensa tan sólo en la dificultad que implican sus textos, dejó de existir o por lo menos su debilitamiento significó un respiro tanto para los nuevos escritores como para aquellos

¹⁰ Todas las citas del artículo de Aleida Assmann, “Canon and archive”, fueron traducidas por mí.

que, como se ha referido, permanecieron al margen de la polis literaria republicana. Así, podría concluirse, la proliferación de estéticas y proyectos escriturales ajenos a la concepción origenista del arte tuvo su principio en esta suerte de liberación.

Al igual que varios de los grupos que en estos años participaron activamente en la ciudad letrada cubana,¹¹ *Lunes* asumió el “discurso del compromiso” como eje rector de su política intelectual. A partir de 1959, este marcó el ritmo de las discusiones entre creadores e intelectuales e hizo posible el diálogo entre éstos y las instituciones. Por ello, a medida que la deriva socialista del gobierno fue haciéndose más evidente, se consolidó como el rasero valorativo de las obras (Pérez Cino 72). Aunque en un principio, el discurso del compromiso marchó de la mano del entusiasmo por el triunfo revolucionario, lo cierto es que también fue producto de la culpa presentida por los intelectuales ante su escasa o nula participación durante la lucha armada. Para saldar esta que consideraron una “deuda histórica”, los escritores comenzaron su proceso de rehabilitación ideológica. Lo primero fue entender que la literatura era un escenario de la lucha por la liberación de la isla y de los pueblos; toda obra que aspirara a la categoría de “revolucionaria”, debía representar –que no problematizar– los conflictos sociales y políticos que la cercaban, y sus intereses, guiarse por la lógica de la Revolución. Asimismo, todo texto literario debía asumir, además de la consabida calidad estilística, un marcado empeño pedagógico.

El gobierno revolucionario entendió muy pronto que todo cambio político profundo debía ir de la mano de un proceso de reeducación social de la misma magnitud, y que en éste, si se quería efectivo, necesitaban participar no sólo los agentes tradicionales de difusión (instituciones, profesores, alfabetizadores), sino también los intelectuales y los creadores (E. Serrano 38). Duanel Díaz Infante señala con ironía que la oportunidad del pueblo fue también la oportunidad de los escritores y afirma que una eclosión sin precedentes de autores nóveles inundó el ámbito literario de la isla (*Palabras* 27). Esta participación en la esfera cultural de la época resultó favorable para los propósitos del gobierno que, interesado en el potencial ideológico y simbólico de estos autores, supo aprovechar este entusiasmo para los fines de su proyecto.

Tanto los que carecían de obra, o bien, los que aún la tenían en preparación, como aquellos cuya presencia en el ámbito cultural de la República resultó imposible debido a la

¹¹ Los poetas de Ediciones El Puente o los comunistas del periódico *Hoy*, por citar sólo un par de ejemplos.

centralidad de *Orígenes*, fueron bien recibidos a partir de este período. En ese sentido, el nuevo gobierno respondió fundando instituciones y plataformas en las que estos sujetos emergentes comenzaron a participar y a asumir un papel preponderante. La creación del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográfica (ICAIC) en 1959, dirigido por Alfredo Guevara, la aparición en ese mismo mes del suplemento cultural *Lunes de Revolución* y la fundación de la Casa de Las Américas el 28 de abril (cuya revista homónima vio la luz el verano del año siguiente) son un claro ejemplo del interés mostrado por la dirigencia cubana. Volcados a la causa de la Revolución, los intelectuales, a su vez, debían participar de la rehabilitación ideológica de la población. No sólo se encargarían ya de esparcir su “buena nueva”, sino también de que tal diseminación resultara efectiva y favorable para los intereses del nuevo gobierno.

Si bien el discurso del compromiso no fue comprendido de manera unívoca por los intelectuales de la época, su punto de consenso, o bien de “conciliación entre las tendencias enfrentadas” (Pérez Cino 77) fue la noción de la identidad. Con el ascenso de los rebeldes aquella concepción origenista del ser cubano, “idiosincrásica y ontologizante”, entró en crisis debido a que, en efecto, todo lo concerniente a su retórica, y aún más, todo lo concerniente al régimen anterior con el que se le asimilaba, quedaba fuera del juego. Su lugar fue rápidamente sustituido por un discurso de cariz histórico, cuya característica más notable fue “la pertenencia a una comunidad mesiánica [...] cuyos márgenes de inclusión o exclusión serán [...] los de la militancia revolucionaria, que devendrá luego comunista” (135).

Para los intelectuales que no comulgaban del todo con los preceptos del comunismo, como lo fue el caso de *Lunes*,¹² esta comprensión más amplia de lo nacional como identidad basada en la defensa de Cuba y el proyecto revolucionario, “legitimaba [la posición de grupos como *Lunes*] frente a las instituciones y frente a sus interlocutores marxistas” (Pérez Cino 79). Bastaba con “la profesión de cubanía” para que cualquier escritor fuera considerado militante de la Revolución (79). Sin embargo, para que un artista pudiera acceder a la categoría de “revolucionario” hacía faltaba un aspecto más: su literatura tenía que mostrar una constante defensa de la Revolución, de Cuba y del proyecto político y cultural del Movimiento 26 de julio.

¹² Pero también para todos los intelectuales reunidos bajo la categoría de “nacionalistas revolucionarios”. Ésto es, aquellos cuya posición ideológica no era la comunista, pero tampoco anticomunista, pero que aceptaron el nuevo orden siempre y cuando éste respetara el pacto de civilidad republicana, y que, es necesario mencionarlo, eran la gran mayoría de los intelectuales.

Lunes, en efecto, no era comunista, pero, advertían, tampoco anticomunista, lo que le permitió —como ya he señalado— entablar un diálogo productivo no sólo con tendencias ideológicas diversas, sino sobre todo con aquellas que, como los marxistas, resultaban un inmejorable interlocutor debido a su legitimidad discursiva. No obstante, como ellos mismos aclaraban, su posición era “tan de izquierda que a veces vemos al comunismo pasar por el lado y situarse a la derecha en muchas cuestiones de arte y de literatura” (“Una posición”). Si bien esta “posición” fue una defensa al carácter ideológicamente plural de la Revolución —dicho texto apareció, precisamente, en un momento en que esa pluralidad ideológica parecía estar perdiendo vigencia a causa de un notable arribo de comunistas al gobierno, arribo que, desde luego, fue negado por Fidel Castro—, es claro que también se trató de esa *captatio benevolentiae* a la que ya he me he referido. Acudir a la comprensión del lector, advirtiéndole “que junto al soldado con el rifle, ha habido en estos doscientos años de mundo contemporáneo un puñado de intelectuales, de artistas, y de escritores que han combatido con sus mejores armas junto al soldado por la misma causa que combatía el soldado. La causa de la razón, de la justicia y de la verdad” (“Una posición”), responde, en efecto, a la necesidad de proclamar su importancia y legitimar su pertinencia en el proyecto revolucionario. Recurriendo una vez más a la frase con que Piñera culmina su crónica “La inundación”, se trataba de decir que ellos, intelectuales comprometidos con la Revolución, se habían convertido ya en ese “buen escritor [...] tan eficaz como el soldado, el obrero y el campesino” (1959) que exigía Piñera.

Vale recordar que si bien los colaboradores de *Lunes* asumían la pertinencia de un arte útil a la Revolución, dentro de esa comprensión rechazaban el realismo socialista promovido por los comunistas. En el ambiente cultural y político de la época vibraba aún el eco de los horrores de Stalin y el temor de que una situación similar se instalara en la joven Cuba revolucionaria se vio reflejado en el hecho de que en las reuniones de la Biblioteca Nacional, en junio de 1961¹³, las controversias giraran en torno al control institucional de la cultura. Entendido así, la incorporación de esta corriente estética —el realismo socialista— implicaría no sólo el deterioro de una libertad que, aunque restringida, otorgaba a los intelectuales un cierto margen de acción, sino el peligroso acercamiento a un sistema político rechazado por su intransigencia para con los

¹³ 16, 23 y 30 de junio.

intelectuales, por decir lo menos. Sin embargo, para el grupo conformado por los comunistas¹⁴, esta prescriptiva resultaba adecuada —como también lo era la ideología de la que se desprendía— para mantener una autoridad eficaz sobre la producción literaria. Así lo demuestra que en su intervención del 23 de junio, Alfredo Guevara sentenció que, a partir de ese momento, “ninguna crítica o posición intelectual era honesta o seria si no partía de un profundo conocimiento de las posiciones marxistas-leninistas” (Mirabal y Velazco 275).

Lo anterior permite entender hasta qué punto los ajustes que en el terreno ideológico —entre 1959 y 1961— posicionaron finalmente a Castro en la cúspide del poder político cubano tuvieron su correlato en el ámbito de la cultura. Mientras que, por un lado, se aplicaba el “agresivo paquete de nacionalizaciones y confiscaciones” (Rojas, *Historia* 110), la tendencia ideológica del gobierno mostraba una evidente aspiración socialista, la aparición y neutralización de una oposición política¹⁵ revelaba este cambio de signo y las tensiones con Estados Unidos y la URSS situaron finalmente a Cuba en el centro de la geopolítica mundial, en el campo cultural también se libraba una batalla. Tal vez quienes, en efecto, ilustran mejor este enfrentamiento fueron los intelectuales de *Lunes* y el director del ICAIC, Alfredo Guevara. Acusados por Guevara de mantener una “una actitud de rendición ante los enemigos de nuestro país en el terreno cultural” o de mostrar “actitudes *básicamente formales* y actitudes políticas y en el orden intelectual de abandono de la defensa de la cultura nacional” [énfasis mío] (apud en Domenech 127), la dirección del magazine poco a poco vió agotarse su capacidad no sólo de incidir sino de practicar un ejercicio intelectual fortalecido por distintas corrientes estéticas y teóricas, en aquella etapa temprana de la Revolución. Nótese el énfasis, por ejemplo, con que Guevara reprocha el interés formal de estos escritores. Para el director del ICAIC, la experimentación, el cuidado estilístico, los juegos con el lenguaje, pero, más aún, la asimilación de tradiciones artísticas procedentes del orbe capitalista —“en el campo del cine [los de *Lunes*] estaban de rodillas ante la influencia norteamericana” (apud en Domenech 127)— acusaban ligereza por parte del grupo: “Como sabes, no coincido con las líneas estéticas y críticas de *Lunes de Revolución*, dado que las considero superficiales e incoherentes” (apud en Domenech 126). Para

¹⁴ Cuyas vertientes, una dogmática —Blas Roca y Edith García Buchaca— y otra, tolerante —Alfredo Guevara, Armando Hart, Haydeé Santamaría, Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero (Serrano 36)— mantenían una marcada tendencia soviética.

¹⁵ Una neutralización que, con las maniobras correspondientes para cada caso, lo mismo aplicó para grupos guerrilleros atrincherados en la Sierra del Escambray que a periódicos como *Bohemia* o el *Diario de la Marina* —ambos partícipes de la lucha intelectual contra Batista—, mismos que en 1960 fueron clausurados por perfilar una postura crítica y de oposición hacia el nuevo gobierno.

Guevara, la literatura, pero en general el arte, debían seguir el “camino de lo real”, lo que significaba, en pocas palabras, incorporar el realismo socialista como programa estético. Sin embargo, esta preferencia topó con pared con los escritores de *Lunes*, quienes, como ya he destacado, mostraron un férreo rechazo a dicho programa. Hubo que recurrir entonces a la mediación gubernamental¹⁶.

Las polémicas entre ambas posiciones avanzaron a tal grado que para mayo de 1961 —a casi un mes de la invasión a Playa Girón y de la consecuente proclamación, en los funerales de los combatientes, del carácter socialista de la Revolución por Fidel Castro— la proyección del cortometraje *PM* —dirigido por Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante y que a decir de Armando Hart se trataba de “unos cuantos negros bailando” (Pérez Cino 91)— fue el pretexto idóneo para zanjar de una vez por todas ese período de flexibilidad ideológica. Las reuniones en la Biblioteca Nacional, en junio del mismo año, y las consabidas “Palabras a los intelectuales” de Fidel, marcaron un antes y un después en la política cultural de la Cuba revolucionaria. El *dictum* “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada”, aunque, en efecto, no se trató como tal de una política cultural institucional, sí lo fue por lo menos en el plano simbólico. A partir de este momento, los textos no debían responder sólo a la lógica de la Revolución, sino a relatarla, a referirla, a mostrar aquello que se quería que se mostrara de ella. Como bien apunta el propio Castro en el discurso, el 30 de junio, con que clausuró las reuniones, los escritores podían expresarse “en la forma que estime[n] pertinente, y que exprese[n] libremente el tema que desea[n] expresar. Nosotros apreciaremos su creación siempre a través del prisma y del cristal revolucionario” (1961), es decir, eran libres de escribir cuanto quisieran, del modo en que quisieran, pero de eso a que sus obras se publicaran había un gran trecho. Si bien hasta ese momento había existido un cierto diálogo entre los intelectuales y el poder, como observa Duanel Díaz Infante, “que de los debates sostenidos [...] fuer[a]n precisamente las palabras del único no intelectual las publicadas, indicaba una autoritaria conversión del diálogo en monólogo” (*Palabras* 49).

¹⁶ El director del ICAIC confesaría décadas más tarde que, en efecto, el blanco en la crisis suscitada a propósito de la proyección de *PM* —al que se acusaba de ofrecer “una pintura parcial de la vida nocturna habanera que, lejos de dar al espectador una correcta visión de la existencia del pueblo cubano en esta etapa revolucionaria, la empobrecía, desfiguraba y desvirtuaba” (apud en Pérez Cino 90)— eran los escritores de *Lunes*: “*P.M.* no es *P.M.* *P.M.* es *Lunes de Revolución*, es una época muy convulsa y de extremas contradicciones en que participaban múltiples fuerzas” (apud en Mirabal y Velazco 278).

El 6 de noviembre de ese mismo año, el suplemento cultural *Lunes de Revolución* publicó su último número. Dedicado a Picasso y con un mensaje a la dirigencia revolucionaria, en este último número apareció curiosamente un artículo de Lezama Lima titulado: “Cautelas de Picasso”. Tras un breve repaso a la obra del artista español, el autor de *Enemigo rumor* rescata las siguientes palabras del pintor:

Ellos dicen que yo puedo pintar mejor que Rafael y probablemente tienen razón. Quizás yo dibuje mejor. Pero si yo dibujo tan bien como Rafael, creo que tengo, al menos, el derecho a escoger mi camino, y ellos deben reconocerme ese derecho. Pero no, no quieren, dirán siempre que no (244).

¿Será acaso esta cita del pintor español una declaración de principios por parte de Lezama, compartida por los integrantes de *Lunes*, y por tanto una vehemente, aunque tímida, crítica al régimen?

Los sesenta o la configuración del canon de la Revolución

Sin duda, las “Palabras a los intelectuales” marcaron un parteaguas en el quehacer literario de la isla. El *dictum* “dentro de la Revolución todo; contra la Revolución nada”, contenido en el discurso, trajo consigo no pocas dificultades para los intelectuales cubanos. En principio, destaca la exigencia de una definición ideológica en contraposición al eclecticismo intelectual de grupos como *Lunes*, pero también —y es esto lo que me interesa señalar— la insistencia en reclamar una literatura dispuesta a subordinarse frente al poder.

Como ya se ha señalado, el reproche principal a *PM* recayó en la omisión del momento revolucionario, a saber: “milicianos con las armas en las manos, obreros trabajando, concentraciones multitudinarias” (Pérez Cino 91). En su lugar los cineastas ofrecieron, a decir de Cabrera Infante, “un mural cinemático sobre el fin de una época”¹⁷ (*Mea Cuba* 74). Recordemos que Cuba vivía un clima de tensiones políticas tanto nacionales como internacionales que, en los meses inmediatamente anteriores, había desembocado en la invasión a Playa Girón y en la consiguiente proclamación de su carácter socialista¹⁸. A su vez, medidas contra la prostitución, tales como las clausuras de casas de citas, bares y cabarets —esfuerzos enfocados a erradicar estas actividades y a reinsertar a dicho sector de la sociedad (Bobes 104)— contrastaban con lo expuesto en el filme.

Si bien la postura de la dirigencia cubana tenía como objetivo la defensa del pueblo y el territorio (y por lo tanto, de su proyecto) de una potencial intervención, resultó, creo, hasta cierto punto comprensible, o por lo menos estratégico, que dicha defensa se extendiera al ámbito de la cultura. Recordemos que una de las críticas que enarboló Alfredo Guevara contra los escritores de *Lunes* fue su supuesta “rendición” ante el “encanto de la cultura estadounidense”. Asimismo,

¹⁷ Puntualiza Cabrera Infante: “En la película se ven cubanos bailando, bebiendo y, en un momento de peregrinación por bares de ‘mala muerte’, una pelea” (*Mea Cuba* 74)

¹⁸ En el verano de 1960 la dirigencia revolucionaria emprendió la nacionalización de un conjunto considerable de propiedades tanto de ciudadanos como de compañías de origen estadounidense. Amparadas en el rubro de la “expropiación forzosa”, estas medidas anulaban la posibilidad de que los afectados recibieran indemnizaciones (Rojas, *Historia* 111), lo que, desde luego, obligó al gobierno de Dwight D. Eisenhower, primero, a tomar la decisión de “embargar” a la isla, y más tarde, en enero de 1961, a romper relaciones diplomáticas. Como resultado de tales medidas, Cuba sufrió la pérdida de una importante fuente de ingresos económicos, pues el grueso de sus importaciones estaban destinadas al país vecino. Sin embargo, su reciente alianza con la URSS aligeró la pérdida. Gran parte de dichas importaciones fueron absorbidas por la Unión Soviética, quien, por su parte, ofreció precios preferenciales en la venta de petróleo. Lo anterior, sumado al descontento de los exiliados cubanos en Miami, dio pie a que, en abril de 1961, John F. Kennedy aprobara una invasión militar constituida, principalmente, por exiliados. El saldo: la derrota de los invasores a manos del ejército y las milicias revolucionarias, la construcción de una épica en torno a los sucesos de Playa Girón, y la proclamación —el 15 de abril, durante los funerales de los asesinados por los bombardeos a varias ciudades cubanas—, por parte de Castro, del carácter socialista de la Revolución.

un concepto que permeó en las discusiones de la época fue el de “la nacionalización de la literatura”. Aludido por intelectuales diversos como Rogelio Luis Bravet —quien consideraba que recursos estilísticos como el monólogo interior, eran empleados sólo porque “los novelistas cubanos se creen obligados a utilizar[los] extemporáneamente para demostrar que ‘están al día’ en técnica literaria (Fornet, A. 110)— este concepto tenía como propósito abrazar una cultura nacional cuyos referentes, hay que recordar, ya no eran los de la República —misma que pasó a denominarse “pseudorrepublica”—, sino los de la nueva nación revolucionaria. Los intelectuales y escritores debían, entonces, atender a este llamado y despojarse de cualquier vestigio de incredulidad. El tiempo de la indeterminación intelectual había concluido y la realización de una literatura cuya labor consistiría primordialmente en “educar al pueblo” y contribuir a su “formación ideológica” (“Palabras” 92), aun a costa de la propia vocación, se revelaba indiscutible. Al respecto señala Pérez Cino:

lo que se estaba discutiendo, más allá de enfrentamientos de poder o de orientaciones ideológicas, era [la] legitimidad [del aparato cultural revolucionario] de censurar no sólo aquello que no fuera correcto o resultara indeseable, sino sobre todo la legitimidad de censurar aquello que no se ajustara a un deber ser, que no mostrara lo que debía ser mostrado (91).

En este sentido, una definición tentativa de la literatura escrita durante esta década podría ser la siguiente: aquella cuya principal virtud consistía en exorcizar el “complejo de culpa” o “Complejo de Sierra Maestra” —como también lo denominó René Depeste (Díaz, *Palabras* 54)— de los escritores por no haber participado del proceso armado, al tiempo que, en esa misma literatura, probaban que eran “buenos revolucionarios”, pues asumían el “deber ser” impuesto o que ellos mismos aceptaron asumir:

Cuando el Che Guevara afirmaba que el “pecado original de los artistas residía en que no eran auténticamente revolucionarios” y proponía “injertar el olmo para que diera peras” y hasta recomendaba, en franco aislacionismo genético comunista, “impedir” que aquella generación “pervirtiera a las nuevas”, o cuando Fidel Castro los inducía a una catarsis en la Biblioteca Nacional para confirmar, una vez más, que aquellas criaturas eran débiles e inferiores por dubitativas y demasiado escrupulosas, y, finalmente, clausurar el debate con una máxima de absoluta discrecionalidad, “dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”, ambos políticos no hacían otra cosa que humillar a un actor en el *límite moral de su subjetividad*, dispuesto a soportar cualquier castigo a cambio de la equívoca gloria de ser considerado “un buen revolucionario”. (Rojas, *Tumbas* 166, énfasis mío)

En efecto, lejos de desbrozar el camino para la creación, el *dictum* de Castro ahondó en la incertidumbre de los escritores. Además de instarlos a definir una posición ideológica —a orillarlos a ese “límite moral de su subjetividad”—, el discurso los obligó a repensar el ejercicio mismo de la escritura. ¿Qué era escribir “dentro” de la Revolución? ¿Qué significaba ser un escritor revolucionario?, pero, más aún, ¿cómo debía ser la literatura de este proceso?

Como cabe esperar, los desarrollos literarios resultaron diversos, pues cada artista asimiló el *dictum* según su propia sensibilidad, según su comprensión de lo que debía ser una literatura revolucionaria, no sin apearse al marxismo-leninismo exigido. Pero, dado que lo que nos interesa aquí es conocer cómo se configuró el canon de una literatura alineada al discurso de la Revolución, es decir, cuál fue la lógica a partir de la cual, durante toda esta década, los escritores intentaron dar respuesta a la exigencia de Castro, me abocaré a referir algunas de las características de estas obras, enfatizando en el modo en que sobre ellas actuó el discurso de la Biblioteca Nacional.

En principio, hay que advertir que, para “Palabras a los intelectuales”, el carácter formal de las obras carecía de interés en la discusión. En apenas unas líneas Castro despacha el asunto de la “libertad formal” con la que, concluye, “todo el mundo estuvo de acuerdo” (82), para enseguida dar paso a lo realmente problemático: la “libertad de contenido”:

La cuestión se hace más sutil y se convierte verdaderamente en el punto esencial de la cuestión, cuando se trata de la libertad de contenido. Es ahí el punto más sutil, porque es el que está *expuesto a las más diversas interpretaciones*. Es el punto más polémico de esta cuestión: si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística (“Palabras”, 82, énfasis mío).

Como se ve, los autores podían “experimentar” a conveniencia en cuanto a la forma. Sin embargo, en el caso del contenido, se privilegiarían aquellas obras que se dedicaran al ejercicio de *narrar* la Revolución, pero más aún, que no alentaran “diversas interpretaciones”, sino que ofrecieran una visión *unívoca* de los acontecimientos. Esto es, que se vuelve a la cuestión inicial: ¿qué es ser un escritor revolucionario?

Para Castro, un buen revolucionario era incapaz de poner en duda que su labor consistía en servir a la Revolución:

Y cabe preguntarse si un *revolucionario verdadero*, si un artista o intelectual que *sienta* la Revolución y que esté seguro de que es capaz de *servir* a la Revolución puede plantearse este problema. Es decir, que el campo de la duda no queda ya para los

escritores y artistas verdaderamente revolucionarios; el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sientan tampoco revolucionarios (83, énfasis mío).

La bomba, pues, cayó sobre los “dubitativos”, sobre los “escrupulosos”: aquellos artistas e intelectuales que a los ojos de los “hombres de gobierno” no eran revolucionarios, pese a que ellos mismos se consideraban como tales (los casos de Cabrera Infante, Piñera, e incluso Lezama, son ilustrativos). ¿Qué obras podrían ofrecer unos sujetos que a la menor muestra de duda renegarían de la Revolución, o bien, que anteponían la autonomía literaria a la causa social? Por ello, enfatizaba Castro, era necesario persuadirlos, *convertirlos* en revolucionarios (86) —hasta aquí se trata un tradicional requerimiento de legitimidad.

Es así que el replanteamiento del quehacer literario inducido por las “Palabras” trazó las líneas iniciales de lo que aquí llamaré el Canon de la literatura alienada al discurso de la Revolución. *Grosso modo* y en vista de que sobre el mismo hablaré en el siguiente apartado podemos decir que se trata del canon de una literatura cuyos derroteros temáticos, ideológicos y formales respondieron directamente a las exigencias de la burocracia cultural revolucionaria a partir de 1971. Si bien la literatura escrita durante la década del sesenta pienso que no forma parte de la definición anterior, pues como veremos se trató sobre todo de tentativas y de aproximaciones (un “estira y afloja” con las fronteras recién impuestas por el *dictum*, y que por su misma discrecionalidad resultan poco claras), lo cierto es que en ella aparecerá un rasgo que caracterizará a la literatura posterior: la inmediatez de los temas a abordar, o, en palabras de Alberto Garrandés, “los asuntos emergentes de la Revolución”.¹⁹ Sobre el carácter inmediato de las obras, Pérez Cino apunta lo siguiente:

La rápida sucesión de acontecimientos que se vivía en el país va a imponer, desde el principio, una voluntad casi periodística, presente en gran parte de las obras que alienta el canon crítico. Además de un rasero de valor ideológico, contenidista, que privilegia el discurso y lo referencial sobre cualquier otra cosa, esa prescriptiva [*dentro; fuera*] proveía incesantemente nuevos temas a partir de los cuales se irá creando un repertorio, una *tópica* de personajes y conflictos, cuyo tratamiento más o menos

¹⁹ Garrandés se refiere a estos como “aquellos que la Revolución ayudó a crear en tanto trasfondo creativo y en tanto *añadidura de realidades a lo real*, un acontecimiento tan sencillo que parece baladí. Por ejemplo, la crisis de Octubre, la lucha contra las bandas contrarrevolucionarias o Lucha Contra Bandidos, Playa Girón, las llamadas Zafra del Pueblo, la campaña de Alfabetización y otros fenómenos y sus personajes devienen asuntos de máxima congruencia con lo inmediato o el recuerdo (contrastado) de lo mediato, y poseía, desde luego, un poder de seducción tan enérgico como inevitable” (18).

matizado o “audaz” deviene, por sí mismo, criterio comparativo (el “mejor” cuento de Girón, la “mejor” historia sobre “bandidos”, etc.) (Pérez Cino 102-103).

De modo que, además de responder al deber ser ideológico, los textos deberán dar cuenta del momento histórico. Desde luego, la dificultad recayó en el hecho de que no todos se abocaron al ejercicio pleno de relatar el nuevo orden. Los hubo cuyo acercamiento resultó menos esquemático y más preocupado por la indagación de los sujetos en situaciones determinadas, más que en una representación unívoca del momento. No obstante, si hay algo en lo que coinciden la mayoría de estas ficciones es en la incorporación de alguno de los rasgos mencionados, ya sea como ejercicio testimonial, como voluntad periodística, porque les tocó “el privilegio de vivir y ser testigos presenciales de una auténtica revolución” (Castro 108) o bien, porque “poseía un poder de seducción tan enérgico como inevitable” (Garrandés 18). Cabe destacar, asimismo, que además de la inmediatez otros rasgos que es posible encontrar en la narrativa de esta década son la presencia preponderante de lo político, el énfasis, como ya hemos dicho, en la realidad inmediata, la crítica al pasado colonial o ajuste de cuentas con el pasado y la responsabilidad o función del escritor.

Haciendo una economía del corpus narrativo de los sesenta, Garrandés divide provisoriamente a estas obras en dos grandes bloques. Por un lado, sugiere las “ficciones de realización social inmediata”, cuya característica principal fue su marcado empeño en relatar los asuntos emergentes de la Revolución. Por el otro, advierte las “pesquisas estéticas comprometidas con el yo, las realidades imaginarias y las realidades de un pretérito nítido/difuso”. Éstas, a tono también con la línea anterior, se acercaban a la “realidad”, no obstante, de manera oblicua; es decir que “la Historia, si aparece, lo hace en minúsculas, como coyuntura o mera circunstancia existencial, pero nunca como una épica que ‘moldea’ a sus personajes” (Pérez Cino 118-119).

Entre las “ficciones de realización inmediata” podemos destacar, por ejemplo, el núcleo de la que se conoce como “Narrativa de la violencia”: *Los años duros* (1966), de Jesús Díaz, *La guerra tuvo seis nombres* (1968) y *Los pasos en la hierba* (1970), de Eduardo Heras León y *Condenados de Condado* (1968) de Norberto Fuentes. Aunque desde perspectivas y formas narrativas distintas²⁰, estos tres volúmenes de cuentos abordaron el asunto de la violencia antes,

²⁰ Duanel Díaz Infante destaca que es posible encontrar en estos tres textos una fuerte influencia del estilo lacónico de Ernest Hemingway (*Palabras*, 102). Incluso, como advierte Ricardo Piglia, la colección de relatos *Así en la paz como en la guerra* (1960) de Guillermo Cabrera Infante —que no incluyo en este apartado por haber sido publicado

durante y después de la lucha revolucionaria. Relatos como “El encuentro” o “El cojo”, incluidos en *Los años duros*, refieren la experiencia de la lucha clandestina durante la dictadura de Batista. “La caminata”, de *Los pasos en la hierba*, ofrece un duro retrato de la cotidianidad de las milicias, con su toque de sacrificio y valor. Con “El capitán descalzo”, perteneciente al último título, Fuentes aborda la ya mencionada “Lucha contra Bandidos” que tuvo lugar entre 1960 y 1967 en la Sierra del Escambray (Rojas, *Historia* 126). Otro libro que aborda de cerca esa inmediatez del momento revolucionario fue *Gente de Playa Girón*, en el que, con voluntad periodística, Raúl González de Cascorro da testimonio de los hechos que, como bien lo refiere su título, tuvieron lugar en esta región de la isla. Aún así, algo que me gustaría mencionar es que, lejos del realismo socialista que la crítica literaria oficial alentó, incluso de manera elusiva —José Antonio Portuondo, Roberto Fernández Retamar, Mirta Aguirre—, algunas de estas narraciones no ofrecían un perfil impoluto de los sujetos históricos; ajenos al maniqueísmo, al “héroe positivo” que puebla muchísimas de las páginas de la literatura ideologizada del siglo XX, los relatos otorgaban un tratamiento profundo del clima de guerra y su influencia en la psicología de los personajes. La crueldad, la falta de empatía para con el vencido, las incongruencias ideológicas o bien las disyuntivas morales suscitadas al calor de los acontecimientos, se revelaban desnudas en sus páginas. Ese fue el caso del cuento “La noche del Capitán”, de Heras León. Incluido en el ya mencionado *Los pasos en la hierba*, el título abordaba las crisis de nervios de un capitán veterano de la Sierra Maestra —cuyo nombre no se le revela al lector—, en contraposición a la valentía y pericia para usar el arma revelados por él mismo durante la invasión. El libro, pero específicamente este relato, recibió una crítica desfavorable y “peligrosa” luego de darse a conocer el premio al que fue acreedor. Su autor, quien por la misma razón fue separado del cuerpo de miembros del Consejo de Redacción de *El Caimán barbudo*, cesado como profesor de la Universidad de La Habana y enviado a trabajar a una fábrica de acero —de cuya experiencia escribió, una vez purgado el castigo, una colección de cuentos titulado, precisamente, *Acero*—, recuerda así la crítica:

El análisis del cuento “La noche del capitán”, dedicado a la memoria del capitán Octavio Toranzo, es un modelo de manipulación de la fuente, de aviesa intención del crítico, de absoluta ceguera literaria. De ese cuento donde se hace evidente la intención exaltadora de la figura del capitán, quien demuestra con su actuación en el

antes de “Palabras a los intelectuales”, pero que comparte también con estos tres algunos tópicos— es una “réplica” de *In our time* del escritor estadounidense (“Prólogo”).

combate, el verdadero sentido del valor y de la integridad moral, sólo puede decir el crítico: “No narra anécdotas como objetivo principal, ya que los diálogos y situaciones están enderezados a transmitir una determinada visión del capitán; no intenta la profundización psicológica de ningún personaje (...) Los personajes del cuento son sus palabras más sus acciones (¿qué otra cosa pueden ser los personajes de un cuento?, digo yo) sin justificación literaria, y cuelgan por eso, como piezas desprendidas dentro del relato (...)”.

Finalmente, trata de contraponer al personaje real a cuya memoria va dedicado el cuento (hombre que había sido mi amigo personal, que había conversado mucho conmigo acerca de sus padecimientos nerviosos, y a quien admiraba sinceramente) diciendo que “es de esos hombres que no necesita ser defendido pues su vida es un argumento irrefutable”. El resto del análisis de los cuentos era similar y la intención bien evidente: caracterizar al libro como un texto contrarrevolucionario, con toda la peligrosa carga que ese epíteto conllevaba (8-9).

Como se ve, el testimonio de Heras León ilustra bien la tensión entre crear tramas y personajes complejos y congruentes al espacio diegético de la obra —el personaje está *inspirado* en el capitán Octavio Toranzo, pero no es, no puede ser el capitán— y ese deber ser del escritor revolucionario cuyo propósito sería reflejar la realidad. Por ello, en este testimonio, el autor recurre a palabras como “virtud”, “intención exaltadora”, “integridad moral”, al mismo tiempo que su personaje trasciende los binomios morales del buen revolucionario.

Ahora bien, entre las “pesquisas estéticas comprometidas con el yo, las realidades imaginarias y las realidades de un pretérito nítido/difuso” podemos mencionar a *Memorias del subdesarrollo* (1965) de Edmundo Desnoes, *Tres Tristes Tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, *Tute de Reyes* (1967) de Antonio Benítez Rojo, *La rueda y la serpiente* (1969) de César Leante, *Adire y el tiempo roto* (1967) de Manuel Granados, *El plano inclinado* (1968), de Noel Navarro, o bien *Los animales sagrados* (1967) de Humberto Arenal.

Si bien es posible incluir a *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante en esta clasificación, su caso resulta paradigmático. Titulado inicialmente como *Vista del amanecer en el trópico*²¹, y ganador del premio Seix Barral Biblioteca breve, en 1964, esta novela incluía en su primera versión viñetas de la lucha revolucionaria en la Sierra Maestra. En aquel manuscrito, la censura franquista había prohibido su publicación aduciendo los siguientes motivos: “1º) [que incluía] continuas alusiones y descripciones eróticas que llegan con bastante frecuencia a lo pornográfico, 2º) [que exhibía] [p]inzeladas de la lucha revolucionaria castrista contra el régimen de Batista” (apud en Santí “Estudio”, 30). La referencia a las “realidades de un pretérito

²¹ Este título fue retomado por Cabrera Infante para una obra posterior de 1974 que, aunque de signo distinto de la que estamos hablando, guarda relación con la misma por utilizar el recurso de las viñetas.

nítido/difuso”, como se puede comprobar, se centraba en el momento de la lucha contra Batista. Aun cuando tales referencias no ocupaban el grueso de la novela,²² lo que me importa señalar es que, pese a que se trataba de un manuscrito que no llegó a publicarse, su presencia en el texto revela el interés que mostró el autor por recuperar la “memoria” de la gesta. Lo anterior da cuenta de cómo un autor como Cabrera Infante —que en lo posterior se convertiría en crítico del régimen castrista— fue también partícipe de esa “entrega mística” que indujo la Revolución.

Sobre la diferencia de signo entre el manuscrito y el texto publicado finalmente, Enrico Mario Santí anota lo siguiente que me parece necesario destacar para comprender hasta qué punto narrar el proceso suponía un deber histórico, tanto que una vez que dicho deber deja de ejercer su influencia en los escritores, se impone la reescritura y el texto termina siendo uno muy diferente:

lo que en *Vista* es una secuencia dialéctica lineal que al final intenta mostrar la edificante marcha de la Historia por medio de la lucha armada revolucionaria, en *TTT* se convierte, con ‘Bachata’, en una lectura crítica, circular y retrospectiva, no de la Historia o la Revolución, sino del Texto: la novela misma que la precede (apud en Santí “Estudio introductorio a *TTT*” 30)

En el caso de *Memorias del subdesarrollo* —escrita como entradas de diario a la manera de *La Náusea* de Sartre— el personaje principal, Malabre, es un intelectual burgués enfrentado al nuevo orden revolucionario. Venido a menos a causa de las confiscaciones efectuadas por el nuevo gobierno,²³ lanza afiladas críticas a sus congéneres de clase al tiempo que también las dirige a la Revolución, si bien reconoce sus logros. A diferencia de la anterior novela de Desnoes, *No hay problema* (1961), en esta el personaje no termina por convertirse en un revolucionario. En cambio, Malabre cuestiona la sumisión de los escritores ante las exigencias del poder²⁴, critica esa búsqueda de “aprobación oficial” del Eddy Desnoes de su realidad ficcional. Dado que este personaje pertenecía a un estrato social en extinción —la burguesía—, tales críticas se han considerado más que como comentarios que Desnoes puso en boca de su personaje para ocultar su propio pensar, —lo que acaso habría evitado la publicación de esta novela—, como un

²² Como se sabe, esta es sobre todo una novela del lenguaje y sobre la noche habanera.

²³ No obstante estas reformas, recibe una asignación mensual por parte del gobierno que le permite vivir con holgura.

²⁴ “El artista, el verdadero artista [...], siempre será un enemigo del Estado. En eso también aspira al comunismo” (67), reflexiona Malabre, a propósito de una mesa sobre la novela contemporánea a la que asiste como parte del público, y en la que, en un ejercicio metaficcional, Desnoes aparece como uno de los personajes invitados a participar en dicha discusión.

modo en el que el autor denostó la posición del intelectual burgués –una suerte de puesta en escena de un pensamiento en el ocaso de su existencia–. Finalmente, para cumplir con su función testimonial, la novela concluye en los albores de la “Crisis de los misiles” o “Crisis de Octubre”.

La narrativa y la construcción de los abusos de la memoria

Si bien es cierto que “no es que hubiera, ni entonces ni ahora, dos literaturas enfrentadas, sino que la que había [...] se evalúa [...] siguiendo (o tomando en cuenta el peso que tuvo) una concepción del texto como cristal transparente de un discurso sobre la realidad inscrita o explicada o cuestionada *desde o a través* de la Historia” (Pérez Cino 103),–o lo que en palabras de Castro es “el prisma de la revolución” (84)–, la clasificación que venimos trabajando nos ayuda a comprender mejor a partir de qué criterios se produjo la literatura de ésta época, pero sobre todo a entender de qué manera la prescriptiva “dentro, fuera” de Castro influyó en su configuración.

“¿Y quién puede escribir mejor que ustedes el presente?” (“Palabras”, 109), pregunta el comandante con su acostumbrada retórica que lejos de proponer, afirma. En efecto, esta incitación a escribir, a dar testimonio del presente, no es gratuita. Responde a lo que Paul Ricœur ha reconocido como una “manipulación concertada de la memoria y el olvido por quienes tienen el poder” (110). Esta instrumentalización, por parte del Estado, de una memoria que devendrá “Historia oficial”, y que utiliza los recursos a su alcance –en este caso, la literatura– tiene su cruce, como reconoce el filósofo, en el problema de la identidad: “El centro del problema es la movilización de la memoria al servicio de la búsqueda, del requerimiento, de la reivindicación de identidad” (110). Con la destrucción de los símbolos del antiguo régimen, al gobierno revolucionario se le presentó un nuevo reto: construir o bien inventar los símbolos que tomen el lugar en ese vacío que produjo el “borrón y cuenta nueva” revolucionario. En la literatura, como ya vimos, la anulación –si bien hasta ese momento sólo retórica– del ideario origenista se tradujo en la emergencia de una vanguardia literaria (*Lunes de Revolución*, Ediciones R). Sin embargo, conforme avanzaba la década y las disputas tanto por el poder político como por su representación ideológica cobraban fuerza, otras tradiciones intelectuales –sobre todo aquellas que, de manera arbitraria, se les identificó con el antiguo régimen o “pseudorrepública”– engrosaron las filas de lo que el discurso oficial calificó como “no revolucionario”. De esta

manera, lo que esa clasificación revelaba era la necesidad de moldear sujetos de acuerdo a una identidad revolucionaria —o sencillamente, sujetos revolucionarios—, capaces de corresponder los designios del discurso oficial, incluso si ello significaba renunciar a su vocación y/o principios.

Desde luego, la configuración de este nuevo sujeto no resultó una labor sencilla, pues como advierte Ricœur, lo que hace frágil a la identidad es su carácter “puramente presunto, alegado, pretendido” (110). Es decir, la “rapidez” con que se produce el proceso revolucionario —“en tiempo récord”, según las palabras del propio Castro (80)— y la necesidad de reivindicar para sí esa “herencia de la violencia fundadora” (111) que implicó, requerirá de un elemento integrador de esa identidad: la ideología. Así lo explica Ricœur: “Las manipulaciones de la memoria [...] se deben a un factor inquietante y multiforme que se intercala entre la reivindicación de la identidad y las expresiones públicas de memoria. Se trata del fenómeno de la ideología [...]” (111). Como sabemos, la ideología que abraza el régimen es la socialista, lo que implicó la cancelación “junto con la corrupción y los defectos del sistema político anterior, [de] toda una tradición (de la intelectualidad, la opinión pública y el pueblo) antidictatorial y prodemocrática que criticaba y se oponía a la corrupción” (Bobes 112).

Una cuestión que, no obstante, me parece importante destacar es el asunto de la legitimidad. En su análisis de los abusos de la memoria, Ricœur afirma que la ideología se instala “precisamente en el resquicio entre el requerimiento de legitimidad que emana de un sistema de autoridad y nuestra respuesta en términos de creencia” (113). Sin duda, la legitimidad es un valor que la Revolución cubana poseía a manos llenas y es tal vez por esa razón que el *dictum* de Castro tuvo tal peso e incidencia entre los intelectuales, escritores y artistas, pues como ya mencioné en este mismo apartado, estos aparecían ávidos por ser reconocidos como revolucionarios.

Por lo demás, resulta difícil pensar que la exigencia de “Palabras a los intelectuales” aspiraba únicamente a ser una herramienta pedagógica y no a construir “relatos de fundación y de gloria” (116), como las clasifica el filósofo y como en efecto sucedió. Esto significaba que si tales narraciones resaltaban el carácter épico de la Revolución, debían hacerlo procurando usar un tono menos escrutador de la conciencia de los revolucionarios o, para decirlo de otro modo, hacer uso de la “función selectiva del relato”: “Es más concretamente la *función selectiva del relato* la que ofrece a la manipulación la ocasión y los medios de una estrategia astuta que consiste de entrada tanto en la estrategia del olvido como de la rememoración” (115, énfasis

mío). Demostrar que los revolucionarios podían ser tanto o más sanguinarios que sus enemigos podría dar pie a que, al menos desde afuera, se les asimilara con estos, por lo que los escritores debían “seleccionar” de la parte de la realidad o de los hechos que deseaban reflejar, la más congruente con el discurso revolucionario. Sólo por poner un caso: la dictadura de Batista, entre otras cosas, había desplegado una violencia excesiva contra la oposición —torturas, encarcelamientos, asesinatos—, por lo que describir escenas en que los revolucionarios aplicaban una violencia similar o mostraban algún tipo de placer ante esa violencia resultó, desde luego, inconcebible .

Ahora bien, podemos concluir que, a partir de la exigencia de “Palabras a los intelectuales”, se instaló una suerte de renovado borrón y cuenta nueva: si en el anterior período (1959-1961) los intelectuales ponían en cuestión a la generación que los precedía, así como la permanencia de sus obras “si realmente lo merecen” (“Una posición”) —pero sin cortar el diálogo con ellos y exigiéndoles al mismo tiempo un mayor compromiso con el proceso—, después del discurso de Castro resultaba no sólo aconsejable, sino imperativo romper todo vínculo, ahora sí, con la tradición. Una “nueva” literatura —“literatura por hacer”, la denomina Pérez Cino (100)— se esperaba y un nuevo canon —el de la Revolución— confirmaba el entierro del canon originista. Si a ello agregamos, además —como ya hemos visto que advierte Rojas—, la crítica del Che en su célebre ensayo “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965), es posible entender hasta qué punto los escritores comprometieron aún más su pluma.

La imposición, sin embargo, se volverá más precisa a partir de 1971 con la “sovietización” de la cultura y la política cubana y el inicio de lo que Ambrosio Fornet denominó “El Quinquenio Gris” (“Sobre”, 401). Aunque los primeros signos de las regulaciones aparecieron ya desde el año 68²⁵ con el “Caso Padilla”²⁶ y la serie de prohibiciones,

²⁵ De ésto dan cuenta el ostracismo al que fueron sometidos tanto Norberto Fuentes, a partir de 1968, y a propósito de la publicación de *Condenados de Condado*, y Eduardo Heras León, en 1970, con *Los pasos en la hierba*. Asimismo, las negativas a publicar *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, como el acoso policial y el recluimiento del narrador en las llamadas UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) a causa de las políticas de represión a los homosexuales del régimen (Ponte, 2014) refieren dichos procedimientos.

²⁶ Con la publicación del poemario *Fuera de juego* (octubre de 1968) de Heberto Padilla, dio comienzo a una serie de reacomodos en el campo intelectual cubano. Premiado en el IV Concurso Literario de la UNEAC, el poemario provocó un cisma que hizo patentes las tensiones e implicaciones que traía arrastrando, a casi una década, el discurso de Castro. Algunos críticos, por ejemplo, coinciden en que la polémica que suscitó el “Caso Padilla” era la conclusión de un proceso iniciado con el cierre de *Lunes*. Sin embargo, fue la actitud temeraria del poeta de abordar temas delicados como la pérdida de la subjetividad intelectual en pos de una ideología —idea que condensa bien el muy citado poema “En tiempos difíciles”—, así como cuestionar a la burocracia cultural, lo que provocó su

encarcelamientos y despidos de escritores, lo cierto es que fue en la década del setenta que dichas normas resultaron tangibles a causa de su carácter institucional y las políticas del olvido instaurada por el régimen. La restringida libertad fue sustituida por la parametración y el ostracismo. Las tentativas y experimentaciones literarias dieron paso a textos cuya homogeneidad se verá reflejada en el hecho de que en ellos la Revolución apareció representada siempre como benefactora y los revolucionarios, como sus adalides. Lo anterior, como veremos en el siguiente apartado, encontró su vehículo sobre todo en el género policial, pues fue en este que “[...] la colectividad ha aparecido como personaje en medio de un escenario tropical, lleno de colores, heroísmo y acción; la realidad y los hechos históricos son la fuente directa de sus argumentos. Sus tendencias moralizantes e ideológicas son innegables” (Torres 9). Serán, pues, estas obras las que, en su mayoría, conformarán el “canon de la Revolución” y cuya presencia ocupará el lugar tanto de algunas de las obras antes referidas como de aquellas que intentaron, ya sea dentro o fuera de Cuba, perseguir la estela del canon configurado por *Orígenes*.

amonestación, primero, y dos años más tarde, su encarcelamiento y posterior autocritica —en la que señaló como contrarrevolucionarios a otros escritores cubanos—, y finalmente el exilio, en 1980.

“El Quinquenio gris” o el canon literario como arma de la Revolución

Quizá uno de los períodos de la reciente historia cubana cuya duración resulta más difícil de establecer —pese a lo que indica su propio nombre— sea el conocido como “El Quinquenio Gris”. Acuñado por Ambrosio Fornet, quien en principio fijó su plazo entre 1971 y 1976 (“Sobre”, 401), dicho período coincidió además con la administración de Luis Pavón como presidente del Consejo Nacional de Cultura. Con la anuencia de este funcionario se llevaron a cabo un sinnúmero de atropellos contra escritores y artistas, entre los que se cuentan la censura, el ostracismo y la cárcel. Así, en 2007, con motivo de su reaparición en televisión —hecho que produjo un fuerte descontento entre la comunidad literaria— y ante la falta de políticas restaurativas claras, el Centro Teórico-Cultural Criterios —dirigido por Desiderio Navarro— organizó el ciclo “La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión”.²⁷ En el texto que presentó en aquel encuentro, el arquitecto Mario Coyula ofreció, entre otras cosas, dos propuestas: la primera, reconoce que la duración de esta coyuntura fue mayor a la establecida oficialmente —de “Quinquenio” a “Trinquenio”—, y la segunda, incorpora un significativo cambio de color —“Gris”— a sabor —“Amargo”—. Esto último, no sólo porque las nuevas reglas del arte alentaron obras desprovistas de *sabor* o *sustancia*, sino también para nombrar las amarguras y desavenencias que sufrió un sector considerable del gremio artístico²⁸. Otra propuesta temporal fue la de Arturo Arango, quien señaló el inicio oficial de esta etapa con lo que denominó “El primer caso Padilla”, esto es, la polémica suscitada a propósito del premio Julián del Casal, en octubre de 1968, al poemario *Fuera del juego*. Con todo, en lo que sí coinciden estos intelectuales es en el clima de represión artística que de manera sistemática se instaló en la isla a partir de 1971, entre cuyas repercusiones destacan —además del trato agresivo que recibieron diversos escritores— tanto el empobrecimiento de la calidad artística en favor de una ideologización tajante, como la cancelación de una tradición literaria que si bien admitía el compromiso intelectual, lo hacía defendiendo la autonomía de las obras.

Escritores como José Lezama Lima o Virgilio Piñera —cuya presencia en la escena cultural de la década anterior se mantuvo pese al combate simbólico al que fueron expuestos

²⁷ Este ciclo se llevó a cabo el 15 de mayo de 2007 en el Instituto Superior de Arte de La Habana.

²⁸ Si bien es cierto que Coyula se refiere sobre todo al ámbito de la arquitectura, a lo largo de su texto no deja de señalar que tanto ésta como la cultura compartieron padecimientos similares: “En las ciudades y en la arquitectura cubana contemporáneas también aparecieron, con algunos matices propios, los efectos de la misma política cultural rígida e impositiva que dañó el pensamiento, la literatura, el teatro y otras manifestaciones intelectuales y artísticas en los años setenta” (“El Trinquenio Amargo”, 52).

debido a sus respectivas concepciones de la literatura—, y en general la mayoría de los que formaron parte del grupo *Orígenes*²⁹, fueron confinados al ostracismo y sus obras, proscritas del ámbito editorial. Es cierto que todavía en 1970, a propósito del sexagésimo aniversario del autor de *Muerte de Narciso*, un volumen de su *Poesía completa* inauguró la colección Letras Cubanas, y además tanto la *Gaceta de Cuba* como la Casa de las Américas, le dedicaron algunos números en homenaje; sin embargo, una vez dispuestas las nuevas regulaciones a la producción literaria su nombre cayó en el olvido. Entretanto, escritores más jóvenes, que aun situados en la órbita prescrita por las “Palabras a los intelectuales”, padecieron la censura debido a su presunto carácter contrarrevolucionario (Eduardo Heras León, Heberto Padilla, Antón Arrufat, Norberto Fuentes, Reinaldo Arenas, por mencionar a algunos). Muchos fueron obligados a ejercer trabajos las más de las veces ajenos al ejercicio de la cultura o la escritura y, alejados también de la metrópoli cultural que era La Habana³⁰, purgaron condenas que, como en el caso de Antón Arrufat, se prolongaron hasta 1981 —un lustro más tarde de la fecha que Fonet fijó como el fin del “Quinquenio” (Arango 32)—. Todo ello, con el propósito de “sensibilizarlos” ante las problemáticas y retos que enfrentaba el país, o bien, para persuadirlos de abandonar la actividad literaria. Por lo demás, los hubo también quienes prefirieron asumir una “política del silencio” (Rojas, *Tumbas* 23) en espera de tiempos menos adversos para la literatura: aquellos en los que su obra fuera leída o atendida críticamente lejos del rasero ideológico que se privilegió en estos años.

A propósito de esta “política del olvido”, como la llama Rojas (*Tumbas* 31), Mirta Yáñez recuerda que también en los setenta “desaparecieron las antologías de cuentos fantásticos, se borraron nombres de diccionarios y de cursos académicos, en los talleres literarios se inculcaba a los educandos la ‘mejor manera de escribir acerca de la realidad real’” (35). Guillermo Cabrera Infante —ya para entonces en el exilio—, el origenista Gastón Baquero, Lino Novás Calvo o Carlos Montenegro son algunos de los excluidos, como bien recuerda Yáñez, del *Diccionario de Literatura Cubana* (1984); mientras que intelectuales como Jorge Mañach o Lydia Cabrera, que si bien tuvieron un lugar en dicho diccionario, aparecieron con la poco amable clasificación de “batistianos” y “contrarrevolucionarios” (Rojas, *Tumbas* 108).

²⁹ Eliseo Diego, Fina García Marruz y Cintio Vitier fueron quizá los únicos escritores del grupo cuya presencia en la vida cultural de la isla permaneció hasta cierto punto intacta en estos años.

³⁰ El caso de Heras León es ilustrativo; enviado a desempeñarse como obrero en una empresa siderúrgica en Guanabacoa, a partir de tal experiencia concibió el volumen de cuentos *Acero*.

En efecto, la premisa incorporada después de los dos “casos Padilla”³¹ y sobre todo, durante la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, el 30 de abril de 1971 —misma que se extendió durante toda esta década y hasta la mitad de la siguiente—, fue la institucionalización del arte y la literatura como “arma de la Revolución”. En líneas generales Arturo Arango la describe de la siguiente manera:

[...] el Congreso fijó también un conjunto de deberes a cumplir por el arte y la literatura. A partir de ellos, las especificidades de estas expresiones eran desconocidas, abolidas, y sus funciones quedaban limitadas a un uso exclusivamente político y educativo. La consigna que se impuso a partir de ese momento fue que ‘El arte es un arma de la Revolución’. En la Declaración que estoy citando, a continuación se especifica el sentido de uso de esa arma: ‘Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. Un instrumento contra la penetración del enemigo’. Entre los principales deberes que se le asignan al arte y la literatura están los de ser ‘valiosos medios para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria, que excluye el egoísmo y las aberraciones típicas de la cultura burguesa’, el de contribuir ‘a la lucha de los pueblos por la liberación nacional y el socialismo’ y el de elevar ‘la sensibilidad artística del hombre’, crear en él ‘una conciencia colectivista’ sin dejar ‘terreno alguno para el diversionismo enemigo en cualesquiera de sus variantes’ (“Con tantos” 20-21).

Como hemos visto en apartados anteriores, la lucha por el control de la cultura tuvo su correlato en los textos literarios de los propios autores que se disputaban dicho control. La forma y el contenido que debía seguir la literatura alineada al discurso de la Revolución provocó varias polémicas a lo largo de la década del sesenta, en las que siempre persistió la sombra de “Palabras a los intelectuales”. Sin embargo, como se advierte en la cita de Arango, la posibilidad de discutir forma y contenido, o bien, de recurrir a tradiciones diversas, quedó “abolida” con el pronunciamiento del Congreso. La institucionalización de un entendimiento unívoco de la literatura, así como de las obras que habrían de emanar de tal comprensión —esa literatura “por hacer” en la que ha insistido Pérez Cino³²— tenía un propósito esencial: *servir* como artefacto

³¹ El “Segundo Caso Padilla” refiere el encarcelamiento del poeta el 20 de marzo de 1971, “un mes y tres días antes” del inicio del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (Arango, “Con tantos” 17), y cuya disculpa pública ha sido tema de discusiones, pues no se comprende aún si el autor de *En el jardín pastan los héroes* en realidad asumía sus “errores” o bien, de manera velada advertía sobre el estalinismo que comenzaba a instituirse en Cuba.

³² La propuesta del crítico señala que la “literatura por hacer” es, desde luego, una literatura todavía no escrita, pero cuya consumación sería reconocible por su correspondencia ideal a las exigencias de “Palabras a los intelectuales”. Es decir que estas obras futuras mantendrían un equilibrio perfecto entre transmisión ideológica y pedagogía, y sobre todo, de ninguna manera estarían presentes los intereses personales del autor, salvo el que tendría que ser el primordial: el servicio a la Revolución (Pérez Cino 100).

pedagógico para difundir la “moral revolucionaria”; sólo en segundo o tercer plano la función estética de los textos adquiriría relevancia.

Desde esta perspectiva, los autores parametrados no eran ciertamente un modelo de moral revolucionaria. Si bien es verdad que en determinado momento mantuvieron una postura a favor del proyecto revolucionario —en el caso de Cabrera Infante o Mañach, con encendidos ensayos o textos de ficción se habían disputado la escena pública en apoyo de la Revolución—, con la nueva moralidad ninguno de estos proyectos escriturales podría ya trascender, salvo, como en efecto sucedió con ambos autores, en el exilio.

Lo anterior, por supuesto, repercutió en la construcción y configuración del canon de una literatura alineada al discurso de la Revolución. Recordemos que el canon, en tanto “elenco de obras y autores”, tiene como uno de sus propósitos ser el “espejo cultural e ideológico de [una] identidad nacional, fundada en primer lugar en la lengua”. En ese sentido, esta “lista” es “el resultado de un proceso de selección en el que han intervenido no tanto individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas” (Sullá 11). Así que seleccionar el acervo que ha de conformarlo debe necesariamente coincidir con sus “demandas simbólicas” (Rojas *Tumbas* 197), como lo fue el caso de la Revolución cubana.

La fractura que ya a finales de 1968 se había producido con la “Declaración de la UNEAC” y el “peso simbólico” del encarcelamiento a Padilla (Pérez Cino 123), perfilaba un cambio de considerables proporciones en la literatura escrita en la isla. Dos tradiciones, que a lo largo de los sesenta bien que mal habían convivido bajo la tutela de la UNEAC y la tolerancia de las autoridades —y habían producido obras de indudable valor pese a pertenecer a uno u otro “bando”—, iniciaban una irremediable ruptura. El realismo socialista, por un lado, asumió la cabeza de la producción literaria, amparado en la oficialización del socialismo como sistema político y económico, mientras que la literatura no alineada³³ —misma que abrevaba tanto de la tradición occidental como de la nacional encarnada, mayormente, en el grupo “Orígenes”— iba de camino al “olvido” por decreto, o bien de un desarrollo más subterráneo o en el exilio³⁴.

³³ Hemos dicho ya que esta escisión, si bien de alguna manera problemática, es una reducción que nos permite comprender los alcances de la parametración.

³⁴ ¿Qué produce esa escisión que da como resultado una “literatura cubana” y otra de la “Revolución”? Pérez Cino identifica otras dos contraposiciones que permiten o dan lugar a dicha escisión: la primera, señala, es la oposición entre identidad nacional “entendida como idiosincrasia” e Historia —“identidad entendida como destino histórico realizado en la Revolución cubana y, llegando a su fase de institucionalización de los setenta, como construcción científica de un mundo nuevo” (132). La segunda contraposición sería “tradición nacional” —“una tradición ya hecha, un campo cultural estable, un Canon literario propiamente cubano con muchos de sus rasgos basados en una

Como hemos dicho, los sesenta fueron también una suerte de laboratorio literario. El “alto grado de improvisación” que en el plano político y económico caracterizó a dicha década (Bobes 89), es, considero, también aplicable al campo cultural, específicamente al de las letras. Sin embargo, los cambios políticos y económicos que a partir de 1970 sedimentaron en el país —el apoyo de Fidel Castro a la invasión en Checoslovaquia en 1968, el fracaso de “La Zafra de los Diez Millones” en 1970, la consolidación de Cuba en la órbita soviética, sobre todo con su ingreso en el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) el 11 de julio de 1972, la aprobación de la Constitución en 1976³⁵, etc.— fueron el caldo de cultivo que permitió de manera decisiva exigir a los escritores —ahora sí y con el beneplácito de la institucionalidad revolucionaria— la adopción de lo que podríamos llamar una “poética socialista” y que a grandes rasgos podemos definir como aquella que sin permitir a los textos ser verdaderos panfletos, sí reducían la capacidad crítica, imaginativa o de análisis en los mismos, o bien como lo define Mirta Aguirre, sintetizada por Arango:

[...] se establece que el realismo socialista “ha de ofrecer resortes vigorizadores para la acción”; también que la obra real-socialista “tiene que poseer, por tanto, confianza en las posibilidades de superación del género humano, y en las perspectivas de éxito de toda acción que se proponga el mejoramiento de la existencia social”; que “el centro de atención está colocado en motivos de interés general: el trabajo, las luchas revolucionarias, los esfuerzos del hombre por el dominio de los fenómenos y fuerzas naturales...”; que “[e]l social-realismo no puede olvidar que si el realismo crítico es mayoritariamente pesimista, en cambio en él no cabe el pesimismo”; que “[n]ada de personajes ni problemas en abstracto”; la fantasía debe estar “en razonable balance con la interconexión de los fenómenos sociales”, y más adelante dictaminaba que “[l]a insatisfacción socialista, en todo país que lo sea, nunca es contra el presente, sino [...] contra los vestigios del pasado” (12-13).

Cierto es que algunos autores coinciden en que “realismo socialista” como tal nunca existió en la isla. No obstante, un término que sí se popularizó entre la crítica para denominar a las obras de esta época, que sin serlo completamente coquetearon, o bien aplicaron alguno de los rasgos descritos por Aguirre, fue el de “realismo socialista a la cubana”. Es decir, un conjunto de obras

visión ontologizante de la identidad”— y la literatura “por hacer”, la literatura de la Revolución (133) —o lo que en este trabajo hemos llamado una literatura alineada al discurso de la Revolución—.

³⁵ Velia Cecilia Bobes lo resume así: “Como acuerdo del I Congreso del PCC se procedió a la instauración de un nuevo sistema de poder que se concretó en el establecimiento de un complejo conjunto de organismos del Estado que abarcaron los ámbitos municipal, provincial y nacional, cuyas asambleas respectivas concentraron la capacidad legislativa y que se legitimó en la nueva Constitución Socialista de 1976. Se concibió que, con este proceso, Cuba arribaría a la etapa de ‘construcción del socialismo’” (Bobes 119).

que intentaron adaptar a la circunstancia nacional los preceptos soviéticos. En nuestro caso, me referiré a estas obras como “literatura alineada al discurso de la Revolución”.

Un aspecto que no podemos obviar al momento de hablar de la reconfiguración del canon cubano, es la importancia del Estado como editor y promotor de libros. Como ya hemos visto, a partir de 1960 los medios impresos de la isla pasaron a manos del Estado. Las empresas editoriales como ediciones R o El Punte, aun cuando no fueron directamente dirigidas por el aparato cultural, tenían al frente escritores afines al régimen, quienes contaban con cierta autonomía. Sin embargo, a partir de 1967, con la creación del Instituto Cubano del Libro, la línea editorial y literaria tomó un rumbo específico, por lo que se puede comprender que una vez establecido el modelo soviético resultó más sencillo encaminar las publicaciones hacia un horizonte determinado. Rojas lo refiere así:

Con la creación [del Instituto Cubano del Libro] comenzó un acelerado proceso de control ideológico del trabajo editorial que, en pocos años, traería como consecuencia el empobrecimiento del campo intelectual de la isla.

Entre 1971 y 1991, los años en que el Estado cubano funcionó en mayor sintonía con el modelo soviético, la política cultural se vio limitada por la férrea adscripción de la ideología oficial al marxismo-leninismo. (*El estante* 10-11)

Un episodio que podemos atraer para comprender los alcances de esta política en el terreno editorial es el que protagonizaron Reinaldo Arenas y Emmanuel Carballo, fundador este último de la editorial Diógenes. En su *Diario Público*, Carballo refiere que durante el trámite de los permisos para publicar en México las novelas de Arenas, *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante*, privó “la mala fe y el burocratismo”. “Mala fe —explica el editor— porque escondían detrás del lenguaje barroco la negativa para la publicación del libro. Burocratismo porque el jefe remitía el problema a sus subordinados y éstos astutamente se lo regresaban más enredado de como lo habían recibido” (538). La contraparte en estas “lentas y confusas negociaciones”, como las describe el crítico, fueron el entonces presidente del Instituto, Rolando Rodríguez, y los escritores Ambrosio Fornet y Edmundo Desnoes. El objetivo de estos era evitar no sólo la publicación de *El mundo alucinante* en Cuba, como finalmente ocurrió, sino también en el extranjero. El autor de *Antes que anochezca* era desde todo punto de vista un sujeto ajeno a esa moralidad a cuya construcción se estaban volcando todos los esfuerzos. Abiertamente homosexual y reacio a pergeñar textos edificantes y asequibles —*El mundo...* no es, por cierto, una novela accesible debido a sus personajes desbordados y a la “inverosimilitud” de la trama:

“una novela de aventuras en la cual la poesía vence a la lógica” (Carballo 537)—, su presencia resultaba incómoda en el ámbito cultural ya por entonces convertida en “una comunidad masculina donde los valores tradicionales de la hombría prevalecen por momentos sobre la identificación ideológica” (Díaz apud Pérez Cino 104).

Cabe señalar que, en el marco de la conversación sobre “el intelectual y la sociedad”, sostenida con algunos intelectuales cubanos y extranjeros,³⁶ Desnoes emitió unas declaraciones que se pueden considerar polémicas en torno al concepto de libertad. En aquella intervención, el autor de *No hay problema* reconocía que, desafortunadamente, muchos escritores habían creado la ilusión de que en Cuba “existía una libertad absoluta para expresarse libremente”, cuando lo cierto era que tal libertad se encontraba “condicionada por la revolución” (*El intelectual* 20). Si bien Desnoes matizaba sus palabras, afirmando que tal libertad no es “individual, caprichosa, que obedece a los deseos de un individuo, sino a una realidad que nos abraza y en la cual participamos” (20), no hay que perder de vista que, en efecto, se trataba de una concepción restrictiva, y que fue bajo tal amparo que finalmente sedimentó esta poética de la que venimos hablando. No obstante, lo que resulta claro es que *El mundo alucinante* nunca llegó a publicarse en Cuba, lo que da la pauta para suponer que ya entonces la presencia de Arenas en el ámbito literario resultaba indeseable para la burocracia cultural encargada de implantar el programa literario de la Revolución.

Pero continuando con el asunto de una “poética socialista” como elemento cohesionador del canon de la literatura alineada al discurso de la Revolución, es sabido que, en Cuba, el género que mejor se ciñó a sus normas fue el policiaco o bien, la “novela policial revolucionaria” (Díaz Infante, *Palabras* 153). Su constreñimiento a unas fórmulas definidas, su condición popular y didáctica, así como los “retos” que implicaba trasvasar dicho género a una realidad como la cubana³⁷, convirtieron a este tipo de policial en un vehículo idóneo para la “transmisión” de la ideología oficial. La sustitución del detective por el pueblo y la eficiente relación de este con el policía —personificación del Estado— en su lucha contra los agentes contrarrevolucionarios y antisociales invitaba a quienes se acercaran a esas páginas, pienso, no sólo a ser partícipe de éstas

³⁶ Participaron en esa conversación Roberto Fernández Retamar, Jorge Fornet, René Depestre y Roque Dalton.

³⁷En “El género policial y la lucha de clases: un reto para los escritores revolucionarios”, Armando Cristóbal Pérez llama “retos para el escritor revolucionario” a lo que a todas luces son unas reglas bien definidas para escribir novelas policiacas: “Para un escritor revolucionario constituye un reto transformar el género, sin que deje de serlo totalmente en cuanto a la forma, pero con un contenido diametralmente opuesto [...]”. Y añade enseguida: “Es necesario precisar en detalles el significado de este reto en cuanto a la realización de obras del género policial por escritores revolucionarios” (1982).

en tanto lectores, sino a convertirse en potenciales actores en la “vida real” si una situación así se presentara.

La preeminencia de tales publicaciones radica, pues, en su condición de producto popular, tanto así que, a partir de 1971, acapararon, como advierte Fonet, la reflexión sobre la épica de la que hemos venido hablando, sobre todo, añade, con “su modalidad más exitosa: la de contraespionaje” (“Sobre” 407):

Fuera de ellas son pocos los textos que aportan elementos realmente nuevos al debate, lo que se debe, en parte, a que no abundan las novelas “serias” de asunto contemporáneo (unas doce, de las cientos diez publicadas desde 1971 hasta la fecha [1987], y en parte, a que las mismas suelen desarrollarse en el ámbito de lo cotidiano, donde no siempre *se transparentan los signos de la época*. (407 énfasis mío)

Llama la atención cómo apenas un diez por ciento de novelas publicadas en este período, según el crítico cubano, no eran policiales, un aspecto que, sin duda, permite comprender el tipo de libros que integraron el canon literario alineado al discurso de la Revolución³⁸. La épica, retratada ya fuera en mayor o en menor grado en libros como *Memorias del subdesarrollo*, *Los años duros* o en *Tres Tristes Tigres*, en esta década se desplazó hacia la novela policial. Puesto que en ellas se abordaba de manera más explícita la defensa de la Revolución, o bien sus referencias resultaban más “reales”, se estimuló su producción; asimismo, no pocos premios fueron dedicados al cultivo de este género. En ese sentido, su naturaleza formulaica permitió la sedimentación de eso que Paul Ricoeur ha advertido como la “manipulación de la memoria a través de la ideología”, esto es, la posibilidad de ofrecer el relato de algunos hechos históricos acorde a la ideología oficial —tema que ya abordé en el apartado anterior—. La observación de matices en el carácter de los sujetos revolucionarios se vio interrumpido por la imposibilidad de este tipo de policial de profundizar en los personajes. Por esa razón, la “novela seria”, con su ductilidad y maleabilidad formal, como su interés por revelar los claroscuros de sus personajes como de la época, resultaba poco menos que atractiva a los censores culturales en su cruzada en pos de una moralidad socialista. Construir el “relato canónico” (Ricoeur 572) requería, pues, de un género manipulable y menos propenso a las divagaciones innecesarias, a las búsquedas

³⁸ Duanel Díaz Infante señala, en cambio, que un tercio de las novelas publicadas eran policiales: “[d]e 1971 a 1983, las [novelas] policíacas constituyeron alrededor de un tercio del total de novelas publicadas, lo cual contrasta con el hecho de que en los sesenta no se publicó en Cuba ninguna, y antes del triunfo de la Revolución sólo existían escasas y aisladas muestras del género” (*Palabras*, 152). Si bien, ambos autores difieren en el porcentaje, ésto no deja de reflejar el peso que el género tuvo en la isla.

estéticas y, sobre todo, al examen de la condición humana, como lo podía ser la novela “seria” e incluso la novela negra a lo Raymond Chandler o Dashiell Hammet de la que se desprendía el policial cubano. Sobre esto Ricoeur advierte:

La dominación [...] no se limita a la coacción física. Hasta el tirano necesita un retórico, un sofista, para proporcionar un *intermediario* a su empresa de *seducción* y de intimidación. El *relato impuesto* se convierte así en el instrumento privilegiado de esta doble operación³⁹ (116, énfasis mío).

Es cierto que el género policial no tenía a su cargo la responsabilidad completa de narrar una Historia oficial, pero sí, creo, una “historia oficial”, de a pie, cotidiana. Esa vehiculización de la ideología de Estado que el género permitió ayudó a fijar de manera paralela esa otra Historia con H mayúscula, a justificarla. Que los lectores comprendieran que un robo común tenía una relación directa con agentes contrarrevolucionarios o con la CIA permitía la legitimación de esos otros relatos en que, por ejemplo, escritores como Cabrera Infante o Lezama Lima también podían ser considerados contrarrevolucionarios y agentes de la CIA. Por eso, la novela policial revolucionaria era ese “intermediario”, en este caso, de la “empresa de seducción” del régimen.

Por otra parte, es bajo esta lógica, que en la “revisión” del género en busca de su utilidad a los propósitos antes referidos, se instaló también una poética de la higiene que me interesa resaltar. Armando Cristóbal Pérez la concebía de la siguiente manera:

[...] el escritor revolucionario al reflejar una realidad distinta [la cubana], no puede (ni quiere) utilizar recursos totalmente ajenos a la nueva sociedad; la *violencia* por la *violencia*, el *sexo* por el *sexo*, etcétera. En este sentido no sólo se impide la *ética revolucionaria*; sino que sonarían a falso, porque lo son. (303, cursivas mías)⁴⁰

Para Pérez narrar una escena violenta o erótica en un contexto en el que “ya no suceden” era abonar a una actitud contrarrevolucionaria. “[M]odificada la base socio-económica, y sin poder utilizar todos *los recursos tradicionales del género*, el escritor revolucionario deberá buscar en su propio contexto aquellos recursos expresivos coincidentes con la nueva realidad que pretende reflejar”, remata el autor de *La ronda de los rubíes*. En su ensayo, “¿Qué es el diversionismo ideológico?”, Duanel Díaz Infante recuerda que “[e]n 1975 mostrar a un asesino en serie, o

³⁹ Como vimos en el apartado anterior, esa “doble operación” se refiere al “requerimiento de legitimidad que emana de un sistema de autoridad y [la] respuesta [de los gobernados] en términos de creencia” (*La memoria*, 113).

⁴⁰ Hago el énfasis en el “sexo” y la “violencia” (a los que podríamos añadir, sin mayor problema, el arte por el arte) porque será esta “ética revolucionaria” o de asepsia moral, la que buscó poner en crisis la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez.

alguien que mata por compulsión o placer, resulta entonces subversivo, tanto como esa otra actividad intransitiva que es la literatura ‘formalista’” (*Las palabras* 159)⁴¹. Ciertamente es que introducir escenas violentas en una narración no significa necesariamente que con ello se “refleje” mejor o con mayor profundidad esa construcción discursiva que conocemos como realidad. Sin embargo, como sabemos, tal decisión debe ser prevista por el autor así como por las reglas intrínsecas a la narración, antes que por agentes externos como lo puede ser el Estado. Es cierto también que ejemplos sobran de textos a los que la censura empujó a buscar estrategias diversas en el tratamiento de temas en los que la realidad o el propio Estado aparecen ejerciendo dicha violencia. No obstante, a lo que me refiero aquí es a que la obediencia cabal a una poética oficial —en la que la sustancia humana es sustituida por el maniqueísmo revolucionario, a fin de fijar un relato oficial— producirá obras por lo demás inverosímiles y, al contrario de lo que se pretendía, ajenas al contexto social, a esa “realidad real” —como quería Mirta Aguirre— que se pretende reflejar.

En conclusión, podemos resumir que el canon que se formuló a finales de los sesenta y principios del setenta tuvo como propósito conformar un cuerpo de obras con un objetivo definido: educar a las masas, permitir la transmisión ideológica, y consolidar el “relato canónico” del régimen. Quedaban fuera, pues, todos aquellos textos que aunque tímidamente intentaron dar cuenta de la complejidad de la realidad, ofrecieron, según los términos referidos, un relato distinto al oficial. De igual manera, todas aquellas obras publicadas fuera de la isla —como el caso de las novelas de Severo Sarduy o Cabrera Infante— fueron excluidas del canon literario que pretendió construir la Revolución.

⁴¹ En el mismo ensayo, Díaz Infante recuerda que a partir de 1959 la nota roja dejó de publicarse en la isla. “[P]osiblemente —advierte— las últimas reproducciones de violencia criminal en la prensa hayan sido, ese mismo año, las fotos de los torturados por Batista” (159). Esta censura de las “malas noticias” fue lo que impulsó que, en los noventa, la ficción fuera utilizada como un espacio en el que estas noticias podían nombrarse, pues al gozar de un mayor margen de libertad, absorbió formas tales como el periodismo y el ensayo (Sánchez Becerril, *Erizar y divertir* 44).

I.3 EL DESHIELO

Recobrar un canon. La generación del 80 y la recuperación del “archivo histórico” de la literatura

Si con la creación del Ministerio de Cultura, en 1976, presidido por Armando Hart, el gobierno cubano buscó reducir las tensiones y los errores ejercidos por la gestión de Luis Pavón, lo cierto es que, como advirtió Reynaldo González, “el cuerpo cultural de una nación se puede herir por decreto, pero la misma vía no alcanza a curar las heridas” (apud en Arango 29). Los esfuerzos de Hart por lograr que el ejercicio de la cultura resultara provechoso tanto para el propio Estado como para los creadores, tuvieron que sortear los “profundos prejuicios, desconfianzas, resentimientos y oposiciones” (Arango 29) que con justa razón crecieron entre los artistas sobre cuya vida y obra recayó el flagelo de la soviétización. De este modo, es importante recordar que si bien las políticas culturales emprendidas desde el Ministerio buscaban si no reparar el daño, al menos sí distender el ambiente. Tal empeño, no obstante, resultó infructuoso, al menos hasta cierto punto debido a que las políticas del llamado “pavonato” y del “Quinquenio gris” enraizaron a tal grado que debió transcurrir una década para que las medidas implementadas por el ministro pasaran, finalmente, al “terreno de las realizaciones prácticas” (Huertas 16).⁴²

Así, al inicio de los ochenta algunos cambios se fueron perfilando, pero no fue sino hasta mediados de la década, con el llamado “Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas” de 1986, que éstos se volvieron tangibles. Algunos autores coinciden en que tal reconfiguración de la política cubana fue el correlato de los “aires de cambio” provenientes de Europa del Este. Es verdad que la *Glasnost* y la *Perestroika* –impulsadas por Mijail Gorbachov para los países que integraban la Unión Soviética– fueron, sin duda, combustible oportuno para los diversos reacomodos que se produjeron en la isla. Sin embargo, negar que el propio discurso que sostenía a la Revolución llevaba ya un avanzado proceso de desgaste —que a su vez había provocado la erosión del consenso que se requería para la “unidad revolucionaria” (Bobes 169)— sería perder de vista una pieza clave del rompecabezas cubano. Así lo señala Velia Cecilia Bobes:

La rectificación fue un proceso político de reforma decidido desde arriba, pero motivado desde abajo. A pesar de que temporalmente coincidió con la *perestroika*

⁴² De esto da cuenta el hecho de que, aún cuatro años después de la llegada de Hart, apareció el “lamentable” (“Bloom, las tareas...”) *Diccionario de la Literatura Cubana* (Academia de Ciencias de Cuba, 1980) al que ya aludí brevemente en el apartado anterior.

soviética no fue, como pensaron algunos, una réplica cubana de la transformaciones que emprendía el ‘hermano mayor’, sino el resultado de la conciencia de las élites de que los mecanismos tradicionales de integración estaban dejando de funcionar adecuadamente y las bases del consenso comenzaban a erosionarse (169).

Si bien las políticas de Gorbachov tuvieron como propósito la “flexibilización de la rigidez del modelo (económico y político) socialista” (173), en el caso de Cuba, se trató más bien de un ejercicio de “contrarreforma”: si la dirigencia se dio a la labor de recuperar las fuentes “originales” de la Revolución, así como las propuestas guevaristas de sus primeros años fue para “garantizar la permanencia del régimen y reciclar su consenso tradicional” (174). En ese sentido, cabe hablar de una suerte de “regreso” a los años sesenta, y con este, del resucitamiento del carisma de Fidel Castro⁴³.

En esa vuelta a los inicios fue necesario recurrir a la retórica de la identidad nacional. Dado que los preceptos soviéticos excluyeron a un conjunto de subjetividades debido a su “incompatibilidad” ideológica, —estos es, que desde su punto de vista ciertos sujetos como los homosexuales o los practicantes de cultos religiosos no eran “auténticos” revolucionarios—, con el distanciamiento⁴⁴ del “hermano mayor” al régimen le resultó indispensable recuperar dichas identidades a fin de ofrecer la imagen de un gobierno más “incluyente”. Sin embargo, lo que ocurrió fue un asunto más sencillo. Esa pérdida paulatina del referente soviético obligó al Estado cubano a reconocer en la propia historia el discurso necesario para llenar el vacío ideológico que comenzaba a tener lugar. Con este proceso, como advierte Rafael Rojas, se produjo una “radical inversión del campo referencial soviético” en la cultura cubana, es decir, que “de ser un lugar metropolitano y paradigmático, fuente de valores y lenguajes de legitimación, Moscú pasó a ser, bruscamente, una ciudad subversiva, disidente, exportadora de ideas y gustos desestabilizadores para el socialismo cubano” (*El estante*, 67).

Como parte del distanciamiento de Moscú, las autoridades cubanas dieron marcha atrás a una serie de articulaciones sociales devenidas del modelo soviético, permitiendo otras como la descentralización de los órganos de poder popular. Dicha reestructuración devolvió a los ciudadanos la confianza para participar, al menos en teoría, en la toma de decisiones, pues al tiempo que los “acercó” a la gestión estatal, aumentó el sentimiento de que su participación

⁴³ Bobes advierte que si bien la figura de Castro nunca se “rutinizó” completamente, el gesto de “resucitar” su figura funcionó como fundamento de legitimidad (180).

⁴⁴ Dicho distanciamiento fue paulatino, al menos, mientras se mantuvieron los subsidios, pero se agudizó, como veremos, a partir de 1989 con la caída del Muro de Berlín y la posterior desintegración, en 1991, de la Unión Soviética.

podría tener una incidencia real (Bobes 176). En el caso, por ejemplo, de la UJC (Unión de Jóvenes Comunistas) —en la que se realizaron cambios sustanciales en su estructura organizativa— dice mucho de la gestión anterior que a partir de la nueva se hayan aplicado modificaciones tan significativas como la edad de los dirigentes o bien, la identificación generacional con sus agremiados⁴⁵ (178). Sin embargo, aun cuando muchos de estos cambios tuvieron un resultado “positivo” entre la ciudadanía, es necesario advertir que su propósito final era renovar las formas de control social.

Con todo, la apertura generó una voluntad de participación también entre los jóvenes intelectuales cubanos. La posibilidad de dialogar y discutir las políticas que regían o regirían⁴⁶ sus vidas abrió el cauce para que ellos mismos crearan alternativas que, cabe aclarar, no buscaban el “desmantelamiento” del socialismo, sino un cambio en sus modos de funcionamiento. Al restaurarse la “subjetividad intelectual” que el orden soviético había cancelado, se reanudó también el ejercicio crítico ante esa realidad imperante. Waldo Pérez Cino ha denominado a este período —que va de 1986 a 1989— como “Primavera de la Habana”, pues considera que “se produjo una cohesión sin precedentes, al menos desde los *sesenta*, en el ámbito intelectual cubano, que a su vez tuvo un importante correlato en la circulación y recepción de ideas y prácticas culturales en el espacio público” (Pérez Cino 173, énfasis mío).

En efecto, durante la segunda mitad de los ochenta una explosión de proyectos intelectuales y artísticos alternativos al Estado y conformados principalmente por jóvenes, cuestionaron el orden establecido. Al tiempo que buscaban entablar un diálogo con las instituciones, intentaron incidir en las políticas culturales, procurando mantener, eso sí, su autonomía. Proyectos y grupos como *Paidea*, *Hacer*, *Arte Calle* o *Castillo de la Fuerza*, por mencionar a algunos, son ejemplo del esfuerzo participativo que estos jóvenes articularon desde sus propias disciplinas para ejercer una crítica, pero también, para “colaborar con las instituciones” (Bobes 201). Bobes enfatiza que “incluso se admitía la posibilidad de actuar en su interior, siempre que aquellas reconocieran la independencia del proyecto y admitieran las definiciones y objetivos propuestos por los artistas” (202).

⁴⁵ “Combinar las actividades políticas con la recreación y la cultura, convocar a concentraciones de apoyo o de reafirmación revolucionaria que terminaban con conciertos de músicos muy populares, donde además los discursos serían breves y elaborados con lenguaje ‘juvenil’, transformar el modo de vestir de los dirigentes y sus cortes de pelo (más parecido a los del resto de los jóvenes), admitir el rock y auspiciarlo desde la institución, acercarse a los jóvenes intelectuales y artistas fueron las nuevas estrategias de la UJC” (Bobes 178).

⁴⁶ Recordemos que los años que van de 1986 y hasta la desaparición del bloque soviético, Cuba se mantuvo en una suerte de indeterminación política (Pérez Cino 190).

Parte de la política intelectual de estos artistas apuntó hacia una indagación revisionista del pasado. Al volver la mirada hacia atrás, a esos sesenta redivivos —y como veremos, también al período republicano o prerrevolucionario—, “trataron de redescubrir aquella parte de la historia que había sido segregada y excluida de lo nacional y dirigieron su atención a los intelectuales y artistas que no habían sido revolucionarios, ni comprometidos y comenzaron a entender la cultura cubana desde un sistema ético distinto” (211). El interés por la obra y figura de escritores como José Lezama Lima, Virgilio Piñera (y en general, por los autores que conformaron el grupo *Orígenes*), Guillermo Cabrera Infante, Pablo Armando Fernández, Jorge Mañach, Lydia Cabrera, Dulce María Loynaz o Severo Sarduy, etc. creció notablemente, pues, como bien señala Ivonne Sánchez Becerril, “los ochenta significaron el inicio de la ‘reintegración’, la ‘rehabilitación’ o la ‘reactivación’ de escritores y artistas” (*Erizar y divertir*, 15).

Recordemos, por otra parte, que estos jóvenes poseían un rasgo particular: nacieron y se formaron en la Revolución; su educación, visión del mundo y su relación con la sociedad estaba marcada por el discurso oficial; eran, por tanto, ese “hombre nuevo” que había previsto el Che Guevara. Sobre esto, Pérez Cino advierte lo siguiente:

[...] a diferencia de los intelectuales marcados por aquel pecado original con que los anatemizaba Guevara [...] la mayoría de los artistas e intelectuales que protagonizaron activamente un nuevo tipo de participación pública en aquellos años había nacido y se habían formado en la Revolución: eran, precisamente, aquellas generaciones de los que se auguraba que vendrían sin él (173).

Pero, como decíamos, su interés por el pasado no se restringió al impulso autorizado por las instituciones culturales oficiales, sino que partió de la propia necesidad por descubrir cuáles eran sus “orígenes”, esa memoria que el discurso revolucionario “tomó” o bien, para emplear una expresión de Ricoeur, contó de otro modo. Pedro Marqués de Armas refiere, por ejemplo, en el caso del legado origenista, que “leer a Lezama siendo adolescentes fue como recuperar de golpe la memoria que habíamos perdido” (s/p). Y advierte que dicha memoria “no consistía en una instancia ontológica. En este sentido, y por el hecho de que fue posible recuperarla, más que perdida, era una memoria ‘tomada’” (“Orígenes y los ochenta”). En un artículo sobre las dinámicas de la memoria cultural (“Canon and archive”), Aleida Assmann reconoce que en ésta

pueden distinguirse dos funciones: una activa, que mantiene el pasado presente, y otra pasiva, que mantiene el pasado como pasado. A la forma activa de la memoria la autora la denomina “el canon”, y a la pasiva, “el archivo”. Señala además que esta última se sitúa a medio camino entre el canon y el olvido, es decir, al tratarse del capital cultural que fue ignorado en el “riguroso proceso de selección” (100) que tuvo lugar en la construcción de la memoria oficial, su condición fronteriza le otorga cierta propensión al olvido. Assmann sugiere también que distinguir el archivo político del archivo histórico permite comprender mejor cómo actúan estas dinámicas, pues mientras el primero se desempeña como herramienta del poder (103), el segundo, que es el que nos interesa, almacena información que no es de uso inmediato, pero que puede ser de interés histórico o académico: “El archivo histórico es un receptáculo para documentos que han quedado fuera de los marcos institucionales y pueden ser replanteados en un nuevo contexto” (103). Hablábamos en el apartado I.3 respecto a que el canon origenista —y, en general, toda aquella tradición literaria e intelectual anterior a 1959 que no se aviniera a las instrumentalizaciones del nuevo poder— “perdió su lugar original en la vida” (103) debido a la imposibilidad histórica de existencia que implicó el triunfo de la Revolución. El marco cultural dentro del cual actuaba dejó de ejercer su influencia y conforme la ideología del régimen se orientó, entrados los setenta, hacia el dogmatismo soviético, su calidad de canon transitó hacia el “archivo histórico”. Assmann señala que si bien, dicho conocimiento se encuentra en estado “inerte”, su carácter latente lo vuelve susceptible de ser reinterpretado. Sin embargo, advierte, esa es una labor que excede a los archivistas, por lo que serán otros, académicos o artistas, quienes devolverán a la vida a dichos materiales: “Es tarea de otros, tales como el investigador académico o *el artista*, examinar el contenido del archivo y *recuperar* la información enmarcándola dentro de un *nuevo contexto*” (103, énfasis mío).

El ejercicio intelectual llevado a cabo por los jóvenes escritores de esa década tuvo, pues, como propósito rehabilitar el “archivo histórico” de los viejos intelectuales. Al recuperar esa memoria *tomada*, ese discurso archivado por el poder, lo que hicieron no fue sino enmarcarlo, resignificarlo en ese nuevo contexto de apertura que para ellos representó los años ochenta. Con ello, la mirada al pasado les permitió, por un lado, construir un pensamiento crítico hacia su presente, y por el otro, descubrir una rica tradición de la que poco o nada tenían noticia o acceso, o bien cuya lectura persistía como un “riesgo”. Es posible que al comprender que muchos de los escritores recuperados habían caído en el ostracismo, la cárcel, la censura o el exilio por

posiciones estéticas e ideológicas contrarias o sólo distintas a la de la política oficial, un sentimiento de identificación se hiciera presente, pues les permitía, como señala Antonio José Ponte, “escupir sobre los edictos que pretendían regular las artes” (*El libro perdido*, 8).

Cito en extenso los siguientes comentarios de Pedro Marqués de Armas y de Rolando Sánchez Mejías, respectivamente, porque, me parece, ilustran bien ese nuevo marco del discurso origenista⁴⁷ del que estamos hablando:

Orígenes era ya, de hecho, una nueva catexis social —y libidinal— de lecturas. Superficie todavía virgen y fascinante para nuestras extracciones, bajo ese signo escribimos los primeros poemas. Se trataba, en lo *creador*, de una *reproducción técnica de estilos* y, en lo *imaginario*, de un *uso político de sus ideologemas*. Por ello no establezco ningún puente de sacralidad entre Orígenes y la promoción del ochenta. Ante nosotros teníamos, simplemente, *otro imaginario*, más culto y extenso. Así los caminos dictados por la metáfora, nos hicieron participar de un "doble devorador", con que devorar la realidad nuestra (“Orígenes y los ochenta”, énfasis mío).

Mientras que en “Olvidar Orígenes” Sánchez Mejía advierte:

La significación de Orígenes es la significación que han podido tener algunas de sus escrituras: la posibilidad de *contar con un imaginario complejo*, de una apertura o conexión entre distintos órdenes de la vida, o lo que es lo mismo: un concepto de Ficción en el orden del Absoluto.

Aquel que conozca de cerca la larga y sólida tradición de realismos de la literatura cubana [...] sabe de qué estamos hablando al enfatizar la importancia de una Ficción en el orden del Absoluto, aun con la cantidad peligrosa de metafísica que pueda contener dicha expresión (“Olvidar Orígenes” énfasis mío).

La ausencia de sacralidad, así como la necesidad de una “Ficción en el orden del absoluto” representan muy bien, creo, el espíritu que alentaba a los escritores de esta generación. Si en principio su propuesta literaria e intelectual estaba definida por el rechazo a los dogmas estéticos del “quinquenio gris”, la necesidad de encontrar en otras tradiciones, aún en las desactivadas por las políticas culturales, un rasero intelectual que les otorgara opciones en un medio cultural estrecho —sin que eso significara, a su vez, supeditarse a unos nuevos cartabones— resultaba decisiva. En su estudio sobre la literatura cubana de los ochenta, Begoña Huertas advierte que como parte de esta reacción se dio, por ejemplo, un cambio en la intensidad de las nuevas narraciones. Del tono épico, característico del período soviético, se recurrió a uno intimista (50).

⁴⁷ Si enfatizo la recuperación del discurso de este grupo es porque, como veremos en el siguiente capítulo, serán a partir de las obras y figuras de dos de sus principales miembros que analizaré tres cuentos del libro *Trilogía sucia de La Habana*.

Y es ahí, en ese cambio de intensidad, en el “tono bajo” de estas narraciones en donde también actúa el legado de algunos de los autores de los que venimos hablando. Señala Huertas: “En contraste con el tono eminentemente épico de la mayor parte de las obras de los años setenta, la herencia de Lezama Lima, de Pablo Armando Fernández,⁴⁸ se deja sentir en la producción más reciente que tiende, de este modo, hacia una prosa más poética” (50). –*Orígenes* “se trataba, en lo creador, de una reproducción técnica de estilos”, recordemos que escribió Marqués de Armas—. Sin embargo, hay que advertir que el énfasis de Huertas sobre la recuperación de Lezama, no es a propósito de su producción literaria simultánea a *Orígenes*, sino de *Paradiso*, publicada en 1966, pues considera que superado el “paréntesis de los setenta”, los escritores cubanos “encuentran como antecedente más inmediato la última mitad de la década de los sesenta” (41) y agrega: “se recupera de aquella etapa el afán de experimentación literaria, de innovación lingüística, de conciencia creativa, asimilando los logros formales de obras como *Paradiso* o *Los niños se despiden*” (41).

Cabe señalar que la recuperación no siempre fue positiva. Con esto me refiero a que no estuvo impulsada únicamente por el interés intelectual, sino que a la par se presentaba un interés político por parte de las instituciones. Para empezar, no todos los autores y discursos fueron recuperados, tampoco a todos se les ofreció la misma relevancia que sí se le otorgó a Lezama Lima y a otros origenistas y no origenistas e incluso, los hay cuyo legado continúa en disputa o bien, sin rehabilitación. Pero esta recuperación desigual se debe, en principio, a que tuvo una doble naturaleza: desde el ámbito intelectual, que es el que hemos venido abordando a lo largo de este apartado, y desde el ámbito institucional, el cual “respondía a ajustes estratégicos en las políticas culturales oficiales y en las retóricas del socialismo cubano, y que supo aprovechar con habilidad el renovado interés por el legado del grupo [‘Orígenes’]” (Pérez Cino 193).

Hablábamos al comienzo de este apartado que el alejamiento de Cuba de la órbita soviética trajo consigo una serie de cambios en el discurso oficial. La pérdida paulatina del referente marxista soviético obligó al Estado a buscar en su propio pasado un proyecto intelectual acorde a estas nuevas expectativas, o que al menos compensara esta ausencia. En ese sentido, uno de los primeros esfuerzos fue la realización del Primer Coloquio de Literatura Cubana, a finales de 1981, en el que, como observa Duanel Díaz Infante, “lo que estaba en el aire era a todas luces

⁴⁸ En ese sentido, *Un rey en el jardín*, de Senel Paz, publicado en 1983 por la Editorial Letras Cubanas, es, según el punto de vista de Huertas, una buena muestra de la recuperación de *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández (Huertas 41).

el caso de Lezama, muerto en pleno ostracismo un lustro atrás”⁴⁹ (195), así como la publicación de *Imagen y posibilidad*, una antología de su prosa, aparecida el mismo año y organizada por Ciro Bianchi Ross. La introducción del libro nos permite entender el proceso de recuperación institucional en el caso de Lezama. En primer lugar, no se trató de la reedición de alguna de las obras fundamentales del escritor origenista (*Paradiso* o *La expresión americana*), sino de una antología de sus textos periodísticos en el que figuran piezas como “El 26 de julio: imagen y posibilidad”, “Ernesto Guevara, comandante nuestro” o “¿Cómo pueden contribuir la radio y la televisión a la educación popular?” y “Palabras para los jóvenes”, lo que, a todas luces, tenía la intención de revelar su vena más “revolucionaria” y pedagógica. Si bien es cierto que el propio antologador admite que nunca se sabrá si Lezama Lima habría estado o no de acuerdo con esta publicación, se justifica recordando que algunos de sus libros fueron recopilaciones, y más aún, lo defiende en virtud de que Cintio Vitier⁵⁰ “ha dicho que este libro recoge algunas de las mejores páginas en prosa escritas por Lezama” (6). En suma, esta introducción, que redundante en comentarios laudatorios sobre la figura y genio del escritor origenista, hace énfasis en la “prefiguración” de la Revolución que según lecturas como la de Bianchi Ross, Cintio Vitier o Abel Prieto⁵¹, es posible encontrar en la obra del autor de *Tratados en La Habana*.

Ahora bien, Pérez Cino observa que fueron este tipo de ajustes —el “entroncamiento” del discurso origenista con el oficial: “Del consejo de redacción de una revista se hacía célula de conspiradores revolucionarios” ironiza Ponte (*El libro* 9)— los que “allanaron” el camino para el “perdón oficial” y que, en la práctica, se tradujo en la domesticación del discurso origenista, ya bien entrada la década de los noventa, a las necesidades discursivas del Estado cubano:

La restauración oficial del origenismo fue posible en buena medida gracias a numerosos ajustes de este tipo⁵², unos más sutiles y más burdos otros, que a finales de los años ochenta e inicios de los noventa consiguieron “adaptar” —casi treinta años después de los primeros ataques a Orígenes— a las necesidades ideológicas del discurso de la identidad buena parte del ideario origenista, o al menos aquellos rasgos que *entroncasen*, casi bajo demanda, con el vacío simbólico que dejaba la desaparición paulatina del discurso marxista (Pérez Cino 196, énfasis mío).

⁴⁹ Díaz Infante se refiere, en específico, a una intervención de Roberto Fernández Retamar en la que “reivindicaba” sin mencionarlo, al autor de *Muerte de Narciso* (apud en Pérez Cino 195).

⁵⁰ Escritores como los ya mencionados Antonio José Ponte y Duanel Díaz Infante consideran a Cintio Vitier, con *Ese sol del mundo moral*, como el intelectual que fue “allanando el camino para el perdón gubernamental” (*El libro*, 8).

⁵¹ Prieto, Abel (1988): “Confluencias de Lezama”, en Lezama Lima, José (ed.): *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana, Letras Cubanas.

⁵² Pérez Cino se refiere al texto de Abel Prieto referido en la nota anterior.

Comenté al principio de este apartado que los llamados “aires de cambio” que trajeron consigo la rectificación de errores, por un lado, y la serie de transformaciones sociales en la URSS, dieron pie a un conjunto considerable de cambios en Cuba. La “radical inversión...” a la que se refería Rojas, se ahondó aún más con el cese de la circulación de la prensa soviética en la isla, a finales de la década del ochenta⁵³. Además, con la caída del muro de Berlín, en noviembre de 1989 —que “inauguró el colapso” del socialismo real (Pérez Cino 189)—, el establecimiento de lo que se dio en llamar “Período Especial en Tiempos de Paz” el 29 de agosto de 1990⁵⁴, y la “separación ideológica” de la isla de sus “antiguos aliados” (189), la necesidad de ofrecer un sustento ideológico que solventara ese vacío ideológico se volvió todavía más apremiante. Lo anterior aceleró el proceso de la “restauración oficial” o institucionalización del canon, de modo que aquel “estado de concurrencia” que permitió a los dos ámbitos (intelectual y Estado) convivir, si bien con dificultades, devino completamente en pugna: quién o quiénes tenían derecho a heredar el legado de los viejos intelectuales se volvió el eje de la discusión durante la década siguiente.

⁵³ En el editorial del periódico Granma, titulado “Una decisión inaplazable, consecuente con nuestros principios”, se anunciaba dicho cese bajo la siguiente justificación: “el cese de de la distribución de *Novedades de Moscú* y *Sputnik* [se debe a que estas son] publicaciones [...] ‘portadoras de puntos de vista y posiciones respecto a la construcción del socialismo, a partir de una determinada interpretación de la experiencia soviética’” (Rojas, *El estante*, 67).

⁵⁴ El 28 de diciembre de 1989, Fidel Castro habló por primera vez de este período (Pérez Cino 189).

La polémica sobre el canon literario cubano en los 90. Una recuperación en disputa

Como vimos en el apartado anterior, la década del ochenta fue escenario de la recuperación de autores hasta entonces censurados, desatendidos o parametrados. Esta recuperación, que conoció dos vías (la intelectual y la institucional) —cuya convivencia no estuvo exenta de dificultades—, dio pie a la reaparición de un conjunto de obras que influenciaron y ampliaron el panorama intelectual de la isla. El empobrecimiento literario impuesto durante el “El Quinquenio gris” se encontró de súbito sustituido por una serie de esfuerzos y de textos que encontraron en la tradición silenciada una robusta fuente de influencia. Sin embargo, a comienzos de los noventa, con la caída del Muro de Berlín, primero, y la desintegración del bloque soviético, en 1991, aquel “estado de concurrencia” se vino abajo y dio paso a lo que Fidel Castro designó como “Período especial en tiempos de paz”.

Establecido oficialmente el 29 de agosto de 1990, el “Período especial” es una expresión “ambigua” con la cual el gobierno cubano nombró no sólo a “las crisis” —como precisa Jorge Fornet (62)—,⁵⁵ sino también a las reformas decretadas para paliarlas. Con el cese de suministros soviéticos y el fin del CAME resultó ineludible conservar energías y materias primas indispensables (el petróleo, por ejemplo) para la sobrevivencia de la isla. Si bien algunos de los programas incorporados por el régimen tenían como propósito atenuar la falta de recursos, lo cierto es que otros abrieron la puerta a la inversión extranjera, lo que se reflejó en un aumento del turismo en la isla. La Habana, en ese sentido, y al decir de Iván de la Nuez, se convirtió en el “parque temático” del socialismo y del período prerrevolucionario (18)⁵⁶. El aumento de la producción interna de alimentos y la búsqueda de mercados para la exportación fueron mecanismos con los cuales el Estado intentó compensar las propias necesidades y, al mismo

⁵⁵ Fornet señala que la crisis no sólo fue económica, sino también moral. La “precipitación” de algunas de las “tensiones” que se habían venido acumulando dio pie al “tránsito hacia otro modelo de sociedad, distinto al que la revolución fue diseñando a lo largo de treinta años” (62-63). Así, actividades como el “cuentapropismo” —una vía, si bien restringida, a partir de la cual les fue permitido a los ciudadanos cubanos crear sus propios negocios sin la mediación del Estado, es decir, por “cuenta propia”— o la apertura al turismo extranjero, sobre todo español, por mencionar algunos, devinieron centro de la economía cubana y de modos de relación social inéditos.

⁵⁶ “[A]hí está el embelesamiento por los coches norteamericanos de los años cuarenta-cincuenta, o la recuperación de los motivos rurales sobre los urbanos, de los ancianos sobre los jóvenes, del pasado sobre el futuro... Lentamente varias de las fantasías [...] se vuelven cómplices de esas coordinadas turísticas y tejen una cultura de servicios que parece retornarnos no ya al Sartre [...] de un discurso revolucionario [...] sino directamente a *Nuestro hombre en la Habana*” (Nuez 18), novela de Graham Greene situada en Cuba en 1958.

tiempo, fortalecer la economía (Sánchez Becerril, 19). En resumen, esta expresión, cuyo origen deriva de la retórica militar (“período especial en tiempo de guerra”), determina “una situación excepcional, pero indefinida, y a un recorte abrupto de los suministros” (Bobes 213).

A lo anterior se añadió que, a partir de 1992, el lazo ideológico que unió a la URSS y a Cuba, durante casi cuarenta años, comenzó a considerarse como una “herencia incómoda, como un tabú del pasado reciente” (Rojas, *El estante*: 70), mismo que se tradujo en un interés oficial por enfatizar “la naturaleza autónoma del socialismo cubano” (70). El funcionariado de la isla se vio obligado a “buscar” estrategias que permitieran subsanar este desplazamiento ideológico (Rojas, *Tumbas*: 454). Una de las vías fue la Reforma Constitucional de 1992. Destinada también a reestructurar los mecanismos de organización política de la isla,⁵⁷ dicha Reforma refrendó el desplazamiento hacia una retórica nacionalista revolucionaria (Pérez Cino 189). Para ello, resultó necesario desempolvar la figura de José Martí, cuyas “taras burguesas”, como describe Rafael Rojas (*El estante*: 11), habían sido motivo suficiente para desestimar su pensamiento político durante la era soviética. Velia Cecilia Bobes explica esta reconfiguración de la siguiente manera:

Con la modificación de los artículos 1 y 3 se redefinieron las bases del Estado al plantearlo como [...] socialista de trabajadores y eliminar la exclusión que significaba la anterior Constitución que lo definía como un Estado de obreros y campesinos. En el mismo artículo 1 se incluyó la referencia a la soberanía y la independencia nacional junto a una frase martiana (“organizado con todos y para el bien de todos”) para refrendar el principio de justicia social. Asimismo definió al PCC como *martiano* y marxista-leninista (art 5:9) y como vanguardia de la *nación* cubana (y no de la clase obrera) y primera fuerza dirigente de la sociedad y el Estado (214).

Como se ve, la necesidad de renovación ideológica ganaba lugar en la discusión pública. La soledad en que la isla se había sumido con la desaparición del campo socialista y con el recrudecimiento del bloqueo estadounidense empujaron al gobierno cubano a buscar alternativas. Con todo, no fue el autor de *Nuestra América* el único cuyo legado se recuperó desde el discurso oficial y el aparato cultural de la isla; ciertas obras de intelectuales y escritores, particularmente el legado origenista (José Lezama Lima, Eliseo Diego, Gastón Baquero), pero también nombres como el de Severo Sarduy, Anton Arrufat, Jorge Mañach, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo,

⁵⁷ “La reforma electoral permitió que, por primera vez en la historia de la revolución, los ciudadanos eligieran por voto universal, directo y secreto a los delegados provinciales y a los diputados a la Asamblea Nacional” (Bobes 215).

Enrique Labrador Ruíz, Carlos Montenegro, Eugenio Florit,⁵⁸ entre otros, fueron rehabilitados con el propósito de ofrecer sustento ideológico al “nuevo” pensamiento de la Revolución. Sin embargo, quiero hacer énfasis en el hecho de que no todas las obras fueron recuperadas, esto es, reeditadas, puestas nuevamente en circulación. Si bien esta operación podría ser justificada con la escasez de papel —debido a la cual, a partir de 1991 se redujo dramáticamente el número de publicaciones anuales, lo que, por otra parte, fue “una excusa perfecta para que el Estado cerrara publicaciones, galerías, etc.” (Bobes 212)⁵⁹—, lo cierto es que esta “arqueología selectiva”, como la llamó Rojas, buscaba separar los títulos que, como en el caso de los autores, fueran susceptibles de ser interpretados bajo la lógica del nacionalismo revolucionario:

les interesa el Jorge Mañach de *Indagación del choteo*, la Lydia Cabrera de *El Monte* y el Gastón Baquero de *Poemas invisibles*, pero persisten en negar la existencia de una prosa democrática en *Teoría de la frontera* de Mañach, *Páginas sueltas* de Cabrera o *Paginario cubano* de Baquero; reciclan algo de Sarduy y borran todo Arenas; releen con nostalgia *Lunes de Revolución* y condenan a extrañamiento perpetuo a Guillermo Cabrera Infante (*Tumbas*: 41-42, énfasis mío).

Como vimos en el caso de *Imagen y posibilidad* de Lezama Lima, se recuperaban aquellos textos capaces de ser adaptados al discurso nacionalista en boga. En ese sentido, Waldo Pérez Cino ha advertido que el esfuerzo por recuperar a autores con una posición “problemática” para las propias políticas culturales de la Revolución —y sin embargo, con un legado estable y la identidad nacional como centro para abastecer las necesidades simbólicas del régimen— devino menos de un interés legítimo que por una necesidad ideológica (192-193). “Es evidente que si les hubiera sido dado a escoger, las instituciones oficiales hubieran preferido otra tradición, otro Canon —y es probable que algunos autores también—” (192), señala el autor. Pero lo cierto es que no lo había, así que tuvieron que recurrir al que estaba a la mano.

Desde luego, este uso político de autores y obras antes menospreciados por “burgueses”, “apolíticos”, “torremarfilistas” o contrarrevolucionarios fue advertido por aquellos intelectuales y escritores cuya relación con la Revolución no era del todo estrecha —muchos de los cuales,

⁵⁸ Excepto por Severo Sarduy y Antón Arrufat, todos los demás autores de esta breve lista pueden ser considerados “clásicos de la República” (Rojas, *Tumbas* 454).

⁵⁹ Sobre la reducción en el número de títulos, Sánchez Becerril reconstruye los siguientes datos: “[I]a reducción de publicaciones fue dramática a partir de 1991: de 2339 títulos en promedio anual durante el período de 1983-1989, a 600 títulos en 1990 y sólo 100 en 1992; de tirajes de 35 mil ejemplares en 1990, a tirajes de 3 mil ejemplares en 1992; el periódico *Granma* se convierte en el único diario nacional, el resto, se convierten en semanarios, reducen su formato, modifican su perfil o desaparecen” (43).

como ya vimos, participaron del entusiasmo de los ochenta—. Estos artistas rechazaron lo que, a su parecer, era una instrumentalización ideológica en favor del aparato estatal, de modo que no dudaron en hacerle frente desde trincheras diversas. Así, a través de la narrativa, el ensayo o la poesía definieron posturas y coincidieron, en su mayoría, en la necesidad de ofrecer un contrapeso a la apropiación oficial.

En principio este rechazo se manifestó como un “distanciamiento crítico” (Díaz, *Bloom, las tareas*) de las obras rehabilitadas oficialmente. Con respecto al *Origenismo*, el distanciamiento se dio en función del que se ha dado en llamar “Origenismo clásico”: José Lezama Lima, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz. Ciertos estudiosos coinciden en que la “plena rehabilitación” de este grupo —sobre todo, el núcleo de autores referidos— si bien comenzó a configurarse a partir de los esfuerzos de Vitier con *Ese sol del mundo moral* (1975), primero, y de Abel Prieto, en los ochenta, se consolidó con la celebración del Coloquio Internacional Cincuentenario de la revista *Orígenes* de 1994. Realizado en la Casa de las Américas en colaboración con el Ministerio de Cultura y la UNEAC, dicho Coloquio fue convocado por la Cátedra de Estudios Literarios Iberoamericanos José Lezama Lima y patrocinado por la Fundación Pablo Milanés, lo que, en palabras de Pérez Cino, “evidencia el lugar que para entonces ya había recuperado la tradición origenista” (197)⁶⁰.

Lo anterior desembocó en “una suerte de explícito antiorigenismo ulterior” ejercido ahora por aquellos autores que, en un principio, se abocaron a la recuperación (*El tiempo*, 198). Como señala Pérez Cino “Pareciera como si la restitución oficial hubiera supuesto también [...] un nuevo *dictum* antiorigenista que habría llegado, esta vez, como consecuencia no del rechazo sino de la aprobación oficial” (199). En efecto, Antonio José Ponte, Radamés Molina, Pedro Marqués de Armas, Rolando Sánchez Mejías, Damaris Calderón o Margarita Mateo, por mencionar a algunos de los varios escritores y escritoras que expresaron su rechazo, manifestaron la separación de una poética que otrora les ofreciera una riqueza cultural admirable. Ejemplo de ello es que, en el Coloquio referido, las ponencias presentadas por los dos últimos, si bien admitían la influencia que la tradición origenista había tenido en su obra, daban cuenta también

⁶⁰ Otro signo de este “lugar recuperado” es que el 30 de junio de 1994 se inauguró la Casa Museo José Lezama Lima, en el sitio que fue la residencia del escritor durante 47 años. Sobre la inauguración de esta Casa Museo, Antonio José Ponte comenta lo siguiente: “Y recuerdo haber asistido, en la casa donde el escritor viviera hasta sus últimos años, a la inauguración del Museo Lezama Lima. Para develar la tarja y pasearse por las estrechas habitaciones, se habían reunido allí sus antiguos esbirros y censores. Ya no tenían reparo en considerar la grandeza lezamiana” (*El libro* 8).

de la cooptación oficial de la que por esos años estaba siendo objeto esa tradición. Es así que en su intervención Sánchez Mejías señalaba que “[a]unque los políticos no sean buenos lectores [...] poseen el olfato capaz de intuir lo que se encuentra en las mayúsculas de Ficción Absoluta”, esto es, la posibilidad de usar a su favor una literatura aparentemente desprovista de rasgos políticos y sin embargo útil a los fines estatales. Baste recordar el título del texto presentado por el autor de *Historias de Olmo* para comprender cómo operó el rechazo a la apropiación: “Olvidar Orígenes”.

Es necesario insistir que no se trató del distanciamiento por el distanciamiento, sino, como refiere Jezreel Salazar, de “un diálogo con la tradición en términos de debate o disputa de sentido” (90) ciertamente exacerbado por las tensiones políticas de los noventa. Para Salazar la tradición es:

la manera en que los escritores conciben sus relaciones con las obras del pasado y siempre se acercan a ella mediante una serie de interpretaciones que los sitúan a través de vínculos de afinidad o rechazo. Se trata de un contexto generado en tensión con el pasado, a partir del cual adquiere valor la obra del presente (90).

Por ello esas obras y autores que se alinean al discurso oficial son “olvidados” y los que no permiten dicha alienación, revalorizados.

Es verdad que este diálogo se intensifica a causa de la instrumentalización oficial de la que venimos hablando. Sin embargo, tal instrumentalización, pienso, tiene como una de sus únicas virtudes la dinamización del sistema literario de la isla. Habíamos dicho, recuperando lo postulado por Aleida Assmann, que el archivo histórico de la literatura cubana, durante los ochenta, tuvo que ser enmarcado para cobrar nuevamente sentido. En los noventa este marco se reubica, lo que en otras palabras significa que los escritores comenzaron una nueva búsqueda de poéticas en el “sótano” de la literatura cubana. Si aprovechando el entusiasmo generado por esta tradición, el discurso oficial se apropiaba de autores y textos que estos jóvenes habían reivindicado previamente, sólo quedaba dar marcha atrás y, en su lugar, examinar el “reverso” de esa literatura. Al respecto, Ivonne Sánchez ha advertido que una de las formas en que estos escritores “plantearon sus coordenadas en el mundo literario de la isla”, es decir, el modo en el que quieren ser “leídos”, fue a través de la intertextualidad, la alusión directa o la reelaboración, vías con las cuáles “los textos de los noventa [...] no sólo reformulan y se apropian del canon [o lo rechazan] sino que, al dialogar con otros textos, generan uno particular al cual se adscriben” (43).

Podemos decir, entonces, que estos jóvenes escritores configuraron lo que Noé Jitrik ha dado en llamar “proyectos marginalizantes”, esto es, “una manifestación que, deliberadamente o no, se sitúa fuera de las ordenanzas canónicas” (2). En el caso que nos ocupa, esto sucede “por un rechazo decidido y consciente de lo canónico vigente en un momento determinado, llevado a cabo a sabiendas de lo que eso puede implicar” (2). Asimismo, es posible atribuirle una dimensión política a dicho proyecto, ya que “constituyen una opción respecto del sistema literario”, lo que a su vez implicaría una posición política frente a las reformas culturales del régimen. Cabe destacar que lo anterior parte del entendido de que el canon es considerado el fundamento de un “arte oficial”, es decir, “un arte cuyos principios productivos son congruentes con los del sistema de poder” (3).

Esta articulación de un “proyecto marginalizante”, alterno al discurso oficial y a las obras canonizadas se dio en dos sentidos. En el primero —ligado al “distanciamiento crítico” hacia el origenismo—, tenemos por un lado lo que Ponte ha denominado la lectura del “ceremonial de Orígenes”: apuntes, cartas, diarios, perfiles, “marginalia, cacharrería esencial” (84). El autor de *Corazón de skitalietz* sugiere comenzar a leer en los “márgenes”, “en el aparente blanco —dice— que bordea a las letras”, y agrega: “deberíamos entrar a los libros que tratan de las márgenes, del ceremonial” (*El libro* 84). Tales libros, señala Ponte, podrían ser *Cercanía de Lezama Lima* de Carlos Espinosa, los apuntes de José Prats Sariol sobre el Curso Delfico o las cartas entre Lezama y Rodríguez Feo, y también *Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega. Considero que un ejemplo de la lectura propuesta por Ponte, presente en la ficción, es posible advertirla en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991) de Senel Paz. Si nos apartamos un momento de la interpretación restaurativa que la figura de Lezama convoca en la *nouvelle*, encontramos que Diego, intelectual “lezamiano”, introduce a su discípulo David al saber origenista, no por la puerta “principal” o canónica, que sería *Paradiso*, sino precisamente a través del ceremonial: “aquí tienes, algo que es oro molido: una colección completa de *Orígenes*, como no la tiene ni el propio Rodríguez Feo. Esa la irás llevando número a número” (38). Es cierto que Ponte acepta que conocer *Orígenes*, cincuenta años después, es sobre todo haber leído “libros de escritores de ese grupo”; no obstante, advierte también que dicho grupo fue “antes que esos libros, revistas”, lo que de alguna manera equivale a decir amistad. Por ello propone leer la revista en uno de los días del ceremonial y preguntarse “qué pudo ser el ceremonial” (*El libro* 42-43), reconstruir las conversaciones, reparar en las minucias que las grandes obras no recogen, o no de una manera

central. En *Lecciones de los maestros*, George Steiner escribió que la intensidad del diálogo genera amistad en el sentido más elevado de la palabra (12). Si lo dicho por Steiner conlleva algo de verdad, ¿no es, pues, la amistad entre Diego y David, los “sagrados” almuerzos de los domingos o sus tertulias en la intimidad de la guarida luego de las caminatas que el aprendiz de escritor daba por La Habana, impulsado por un itinerario que Diego “confeccionó” para él, acaso una puesta en escena del ceremonial, como señala Ponte?

El segundo aspecto de este primer caso: el redescubrimiento de la “zona más disidente” del origenismo (Díaz, *Bloom, las tareas*). En efecto, las figuras y poéticas de García Vega —antiguo miembro del grupo, exiliado en 1968 y en cuyo ya mencionado *Los años de Orígenes* intenta “derribar” algunos mitos origenistas— y, sobre todo, Virgilio Piñera devinieron en tutelares de estos escritores. Ambas figuras ofrecieron un “contrapeso necesario a la teleología insular” origenista (Pérez Cino 201) y permitieron a esta generación redescubrir, como hemos venido mencionando, una zona poco explorada del ámbito literario cubano. En alusión a García Vega y a Piñera, Ponte advierte que su generación prefiere a los origenistas:

en el descampado, a la intemperie, arañando en la piedra del *sinsentido* y de la nada, angustiosamente perdidos y boqueando, que en las calzadas improbables del panglossianismo. Preferimos lo hallado en *Los años de Orígenes*, páginas enfermizas que no arriban a *ninguna certidumbre*, a la certidumbre que pueda darnos *Ese sol del mundo moral*, por ejemplo (*El libro*: 103. Énfasis mío).

Incertidumbre y sinsentido, palabras clave que, como veremos, parecerán definir la obra de distintos autores una vez que la certeza, el piso firme de la Revolución, pareció haber hecho agua tras el desplome de la Unión Soviética.

En el caso de Piñera, cierto es que, como apunta la poeta Damaris Calderón, su generación (la de los ochenta) se había encargado ya de reivindicarlo como uno de sus maestros (apud en Díaz, *Bloom, las tareas*) y Enrico Mario Santí recuerdo que “Fue sólo en el verano de 1986, por primera vez desde su *muerte civil*, cuando un grupo de fieles, si bien temerosos amigos y admiradores, se atrevieron a rendirle tributo en el recinto de la Unión de Escritores de La Habana” (*Bienes* 231 énfasis mío). Sin embargo, es a partir de la rehabilitación oficial de Lezama y compañía, en los noventa, que su figura se convirtió en emblema de sublevación artística y su obra, en una bocanada de aire fresco en el ambiente literario de la isla. En su clásico “*Terribilia meditans*” de 1942 —que sirvió de editorial a la revista *Poeta* y en el que criticaba “la mortal operación de repetirnos” de *Orígenes*, entonces *Espuela de plata*, apuntando sobre todo a

Lezama—, nuestro poeta trasciende la crítica y propone que la “salvación [de la poesía] vendrá por el disentimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante [‘a ese cristal hecho del anhélito de los ángeles’]. Por eso *Poeta disiente*, se enemista, contradice, da la patada y, a su vez, aguarda el bautismo de fuego” (*Poesía y crítica* 171). ¿Qué certeza puede albergar el que cuestiona, qué sentido único quien disiente? Al contrario, todo discurso homogeneizante, inmóvil, sacralizado, le será hostil y por ello procurará derribarlo.

En el ámbito de la narrativa es posible observar que la recuperación disidente del autor de *Cuentos fríos* se presentó a partir de tres aspectos, si bien con entrecruzamientos: 1) en la asimilación de su poética, esto es, el gesto disruptivo o su visión estética de la literatura; 2) en la ficcionalización de su persona: su presencia como personaje en cuentos y novelas, y 3) en el diálogo intertextual, la reescritura o alusión a alguna de sus obras. En el primer caso, figuran nombres como el de Abilio Estévez y Pedro Juan Gutiérrez. En *Inventario secreto de La Habana*, Estévez manifiesta la relación intelectual que mantuvo con Piñera y confiesa cómo su obra marcó la propia. Por su parte, en los cuentos de *Trilogía sucia de La Habana*, Gutiérrez pareció asumir al pie de la letra la poética piñeriana que, según Enrique Serna, se encuentra sintetizada en una frase de su novela *Presiones y diamantes*: “A los escritores de este siglo las hadas en su cuna otorgaron un don común: horrorizar a sus semejantes, demostrando, de paso, que sus semejantes eran seres horrorosos” (apud en Serna 149), pues en el cuento “Un día yo estaba agotado”, al hablar de su propia escritura, el narrador afirma que escribe “[...] para pinchar un poco y obligar a otros a oler la mierda. Hay que bajar el hocico al piso y oler la mierda. Así aterrorizo a los cobardes y jodo a los que gustan amordazar a los que podemos hablar” (85). En el segundo aspecto, son notables los casos de Leonardo Padura, cuya novela *Máscaras* (1995) recrea libremente la figura de Piñera en el personaje Alberto Marqués⁶¹; el de Jorge Ángel Pérez, quien en *Fumando espero* (2003) ficcionaliza la estancia del escritor cubano en Argentina (“Muecas”: 77), y Eliseo Alberto, cuyo Piñera “conmueve la escena teatral habanera” (Rojas, *La vanguardia* 146) de los cincuenta en *Esther en alguna parte* (2005). El tercer aspecto tiene como representantes, entre otros, a Antón Arrufat, Antonio José Ponte, Ronaldo Menéndez, Pedro de

⁶¹ Si bien Alberto Marqués es, además de una representación de las “aflicciones de individuos concretos, como José Lezama Lima, Reinaldo Arenas, Antón Arrufat o cualquier otro escritor cubano cuya obra haya sido estigmatizada” durante “El quinquenio gris”, lo cierto es que hay en este personaje aspectos muy definidos de la personalidad y circunstancia de Piñera (Quezada 110). Por otro lado, un caso similar de un personaje que reúne las características del escritor “parametrado” lo encontramos en el cuento “El viejo, el asesino y yo” de Ena Lucía Portela. Aunque, se ha dicho que el personaje de El viejo está basado en Antón Arrufat, como en el caso de Alberto Marqués, este también presenta rasgos que bien podrían ser atribuidos a algunos de los escritores mencionados.

Jesús y los ya mencionados Abilio Estévez y Pedro Juan Gutiérrez. Arrufat ofrece homenaje en *La noche del Aguafiestas* con el personaje Clitemnestra Plá, madre de Electra Garrigó y personaje de la obra de teatro homónima de Piñera. Menéndez y de Jesús aluden en sus obras a títulos de Piñera: el primero con el cuento “Carne” —que recuerda al cuento “La carne” de Piñera y en el que si bien no hay presencia de reescritura sí se advierte una notoria asimilación temática: el canibalismo— y el segundo con su volumen *Cuentos fríos* que es un claro guiño a los *Cuentos fríos*. Por su parte, en el primer texto de *Las comidas profundas*, Ponte se sirve de unos versos de “La isla en peso” para ensayar sobre la piña, mientras que Estévez le dedica la novela *Tuyo es el reino* y toma como epígrafe para *Los palacios distantes* un fragmento del cuento “El gran Baro”. Gutiérrez, en cambio, reescribe parte de “La carne” en su cuento “Salíamos de las jaulas”⁶².

Si bien con cierta prudencia,⁶³ esta recuperación fue presidida por Antón Arrufat, “primogénito del linaje” piñeriano (Rojas, *La vanguardia* 140) y amigo del escritor. Caído también en ostracismo tras el fallo del jurado del Premio José Antonio Ramos por *Los siete contra Tebas*, en 1968, Arrufat formó parte de ese “grupo de fieles y amigos” que refiere Santí, y que rindió el primer homenaje a Piñera después de su muerte. Su caso, tan dramático como el de su maestro y mentor —aunque no más lamentable: Piñera murió sin haber recibido reparación del daño ni los “beneficios de la nueva política cultural” (Arango 29)—, pues estuvo en el ojo del huracán durante la polémica por el “Caso Padilla”, se prolongó hasta 1981, aun cuando habían pasado cinco años desde la creación del Ministerio de Cultura y del “presunto” fin del “Quinquenio gris” (29). Como parte de la recuperación del legado piñeriano, a su cargo estuvieron los prólogos a varios libros del autor de *Muecas para escribientes*: los poemas inéditos de *Una broma colosal* (Unión, La Habana, 1988), el *Teatro inédito* (Letras Cubanas, La Habana, 1993), *La isla en peso* (Unión, La Habana, 1998), y fuera de Cuba, a los *Cuentos completos* editados por Alfaguara en 1998.

⁶² Para reconstruir parte de este itinerario narrativo recurrí a los siguientes artículos: “Muecas para escribientes: Virgilio Piñera en la nueva narrativa cubana”, de Ana Eichenbronner; “Persona y representación: Virgilio Piñera en *Máscaras* de Leonardo Padura” de Homero Quezada, e “Intertextualidad y explosión corporal en *Fumando espero*, de Jorge Ángel Pérez” de Flor E. Aguilera Navarrete. Asimismo, el capítulo VI, “La prole de Virgilio”, en *La vanguardia peregrina*, de Rafael Rojas, me dio pistas para descubrir la presencia de Piñera en los escritores cubanos de los noventa.

⁶³ Recordemos que pese la “distensión de la censura hacia la literatura” por parte del gobierno cubano (Sánchez Becerril 40), su condición de régimen autoritario sigue siendo patente. Por esa razón, los intelectuales no podían descartar potenciales represalias (recuérdese el caso de María Elena Cruz Varela cuya exigencia de democratización del régimen condujo a su encarcelamiento), de modo que las reivindicaciones, al menos dentro de la isla, continuaron realizándose dentro de lo permitido por el propio Estado o bien, recurriendo a un tono conciliatorio, a la alegoría o la aclaración de que los hechos narrados respondían únicamente al espacio de la ficción.

Ligado también al “distanciamiento crítico” hacia el origenismo, el segundo sentido del proyecto marginalizante se fijó como propósito, no obstante, trascender el debate sobre la instrumentalización de las obras de este grupo. Los escritores que de algún modo participaron en este “proyecto” centraron su interés en explorar aquella zona de la tradición literaria cubana que el “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” había excluido y cuya rehabilitación oficial resultó, por lo mismo, imposible. Esta zona estaba constituida principalmente por aquellos escritores que en su mayoría habían formulado críticas a ciertos aspectos y coyunturas del proceso revolucionario —sobre todo, como hemos visto en apartados anteriores, los eventos ocurridos a finales de la década del sesenta y durante el período soviético—. Cabe aclarar que muchos de estos escritores tomaron la vía del exilio (Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Lino Novás Calvo), pero también los hubo cuya permanencia en la isla transcurrió en el silencio o la abstención (Dulce María Loynaz, Ezequiel Vieta, María Elena Llana).

Hasta aquí, vale añadir la siguiente precisión. En 1994, el entonces presidente de la UNEAC, Abel Prieto, presentó en el marco de la conferencia “La nación y la emigración”, la ponencia titulada “Cultura, cubanidad y cubanía”. En aquel texto, Prieto delineó los criterios para definir tanto a los escritores cubanos residentes en la isla, como a los de la diáspora. Con tales criterios —que se limitaban a tres posibilidades: la “cubanidad”, la “cubanía” y la “anticubanía”— se pretendía “combatir” la creciente mercantilización de las obras literarias publicadas en el extranjero en aras de una literatura de calidad. El interés crítico por la literatura cubana que surgió a finales de los años ochenta, y continuó durante los noventa, se tradujo además en la publicación de escritores de la isla, sobre todo, por editoriales españolas,⁶⁴ y cuyo “ejemplo paradigmático —y quizá traumático— del fenómeno editorial español conocido como ‘el boom cubano’” sea, a decir de Sánchez Becerril, la escritora Zoé Valdés (36). Con todo, lo que también revelaron dichos criterios fue la necesidad de legitimar, una vez más, la exclusión de escritores adversos al discurso oficial. Rojas los resume de la siguiente manera: “La primera categoría [la “cubanidad”] abarcaba a los escritores ‘no revolucionarios’ o neutrales, la segunda [la “cubanía”] a los revolucionarios y la tercera [la “anticubanía”] a los ‘contrarrevolucionarios’ y exiliados” (Rojas, *El estante* 179). Es verdad que a partir del segundo lustro de esta década

⁶⁴ En un artículo reciente sobre la literatura cubana leída en México, Rafael Rojas reconstruye las diversas voluntades editoriales que, durante la década del noventa, permitieron la publicación de escritores cubanos en este país. Ver: Rojas, Rafael: “El espectáculo fascinador. La literatura cubana en México (1959-2019)”.

—momento que coincide con una mejora en las condiciones económicas de la isla— la política cultural y editorial cubana se “abrió gradualmente” a los escritores de la “cubanidad” (estos son los que guardaban silencio o abstención). Sin embargo, no fue así con los denominados escritores de la “anticubanía”, como Cabrera Infante, Arenas o Novás Calvo cuya “ausencia presente”, no obstante, “se ha vuelto un elemento constitutivo del campo intelectual cubano” (212).

El diálogo que los jóvenes autores establecieron entre sus obras y la de los escritores mencionados tuvo lugar a través de los mismos mecanismos que en el primer caso; de manera que, como con la recuperación de Piñera o Lezama Lima, tanto los homenajes como los juegos intertextuales se hicieron presentes en varios de los títulos de los noventa. Tomemos como ejemplo a Cabrera Infante. Exiliado primero en España, luego de fuertes diferencias con la Revolución, y finalmente afincado en Inglaterra, el autor de *La Habana para un Infante difunto* recibió no pocos homenajes en la narrativa de esta década. En *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés, en el primer capítulo, el conductor del automóvil convertible en el que la narradora viaja como copiloto baja el capó y ésta añade: “Mi auto homenaje al de las novelas de Cabrera Infante” (29). Asimismo, *Tres tristes tigres* es uno de los dos libros con que Diego seduce a David en el *Lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991) de Senel Paz, pues como bien señala el primero se trata de un libro difícil de encontrar, por entonces, en la isla: “Toma, llévate *La guerra del fin del mundo*, y mira, también *Tres tristes tigres*, eso tampoco vas a conseguirlo en la calle” (28). Por su parte, Rey, de *El Rey de La Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez, en un momento de la novela admite que “[l]e hubiera gustado que todos dijeran [de Magda, su pareja]: ‘Oh, ella cantaba boleros’. Pero no. Ella vendía maní” (53), guiño que, como bien ha apuntado Ena Lucía Portela, revela el interés de Gutiérrez por contrastar la ciudad de Cabrera Infante con la de los noventa.

Si bien la obra del autor de *Así en la paz como en la guerra* no era publicada en la isla —en principio, debido al veto sobre su persona, y cuando este se atenuó, por la propia decisión del autor de impedir la impresión de sus libros en Cuba sino hasta la caída del régimen castrista—, eso no impidió su circulación y por lo tanto su lectura. En ese sentido, constituyó una presencia indiscutible e impostergable a la hora de formular las propias creaciones. Su *Habana nocturna* ha influido de manera decisiva en las Habanas inventadas por los escritores que le sucedieron.

Ahora bien, estos homenajes, reapropiaciones, pastiches, parodias y demás juegos intertextuales se dieron de manera profusa tanto en los escritores de la isla y la diáspora, como en

las obras publicadas dentro y fuera de Cuba.⁶⁵ Sin embargo, lo que quiero apuntar es el hecho de que, con tales “transgresiones y homenajes” (Mateo 55), aquellos jóvenes escritores fijaron posturas críticas hacia políticas culturales como las de Prieto, rescataron del olvido a autores y obras, y con ello “recrearon una genealogía desde la que [querían] ser leídos” (Fornet, J 80), etc. Es decir, hicieron uso del espacio textual para ofrecer un proyecto estético propio, sí, pero también como sustitución de la plaza pública negada. De modo que “usaron” a la literatura y el legado que “pesaba” sobre sus hombros para incidir en el destino de la isla (o al menos intentarlo). Desencantados, pesimistas o ingrátidos, no fueron indiferentes, sin embargo, al devenir de su país. Desde luego, las discusiones y polémicas azuzadas por ellos no terminó ahí (y de hecho, no ha terminado aún); su estela se ha extendido hasta nuestros días, por ejemplo, con las polémicas en torno al coloquio “Piñera tal cual” de 2012 o las reacciones de diversos escritores a propósito del artículo de Abel Prieto, “Cubanidad y cubanía”, publicado en julio de 2019 en el periódico Granma. A su vez, escritores que comenzaron su trayectoria en esta década y la anterior, como Legna Rodríguez Iglesias o Jorge Enrique Lage⁶⁶, aportan su voz y sus letras a la discusión sobre la recuperación de la memoria de autores, y participan del debate contra la instrumentalización institucional.

⁶⁵ Son conocidos los homenajes que Pedro de Jesús ofrece en su novela *Sibilas en Mercaderes* a obras de Lino Novás Calvo, Severo Sarduy y Onelio Jorge Cardoso (Mateo 54). Por su parte, Ena Lucía Portela ha demostrado un constante interés por la obra de Reinaldo Arenas, además de que, como señala Nane Timmer, los juegos metaficcionales, la digresión y sus personajes al mismo tiempo masculinos y femeninos, presentes en *El pájaro: pincel y tinta china* (1998) ofrecen referencia de su relación intertextual con la obra de Sarduy (Timmer). Asimismo, Alberto Garrandés establece “un complejísimo rejuego intertextual con la obra de Ezquiél Vieta” (Mateo 54) en su novela *Capricho habanero* (1994), mientras que Luis Manuel García, en *El restaurador de almas*, “reescribe la trama de *La historia de una pelea cubana contra los demonios* de Fernando Ortiz (Rojas, *Tumbas*, 366).

⁶⁶ En el volumen de cuentos *Mi novia preferida fue un bulldog francés* (2017), observamos una constante alusión a autores parametrados o de la diáspora como Virgilio Piñera y José Kozler. Por su parte, uno de los cuentos de Lage lleva por título “Pensar todo el tiempo en Lorenzo García Vega” (2016).

Capítulo II.

El canon subversivo de Pedro Juan Gutiérrez

Algunas consideraciones editoriales sobre *Trilogía sucia de La Habana*

Lejos de esa imagen de escritor antiintelectual que el propio Pedro Juan Gutiérrez se ha forjado y que se traduce en su supuesto rechazo por los autores cubanos, en su obra subyace un diálogo (velado sí, pero no por ello menos activo) con una sólida tradición literaria de la isla. Lamentablemente, ha sido ese aparente rechazo –cuyo origen se encuentra en las ya clásicas disputas del campo cultural cubano– al que mayor atención han dedicado académicos, críticos y reseñistas.

Con frecuencia, estas aproximaciones parten de referentes externos, aspecto que no es desdeñable por sí mismo, pero que ha contribuido a ignorar discusiones, coyunturas o, cuando menos, referencias al campo cultural de la isla. Si bien la obra de Gutiérrez comparte algunos rasgos estilísticos y temáticos con las corrientes literarias con las que se le ha asociado –el “realismo sucio” anglosajón, principalmente, pero también “la onda” mexicana, la “moral walkman” chilena o incluso con los “jóvenes caníbales” italianos (Birkenmaier 40)–, lo cierto es que se trata de categorizaciones “desde afuera” que, pese a que pretenden una comprensión en apariencia más amplia de la obra de este autor, lo hacen en función de las pautas del mercado editorial.

Es por todo lo anterior que, como vimos en el primer capítulo, resulta pertinente conocer los distintos momentos del canon literario cubano a fin de comprender las discusiones que, en el caso de Gutiérrez, se encuentran al interior de sus textos. De esta manera, aquellas referencias, guiños o menciones a obras y escritores de la isla adquieren una dimensión mayor, ya que no son meros ejercicios culteranos, pues, al tiempo que se insertan en las discusiones sobre el canon y su recuperación, amplían la lectura y el sentido de los textos.

Trilogía sucia de La Habana fue publicado en 1998 en España por la editorial barcelonesa Anagrama. De acuerdo con Gutiérrez, su intención era publicar el libro en Cuba, en la editorial Oriente de Santiago. Sin embargo, el manuscrito fue rechazado sin mayores explicaciones. Así lo recuerda Gutiérrez: “a principios de 1998 o finales de 1997, terminé finalmente *Trilogía sucia de La Habana*, se lo di a unas redactoras de la editorial Oriente de Santiago de Cuba. Al parecer no les gustó y nunca me respondieron” (*Diálogo*, 122). Esto nos lleva a suponer que la escritura de estos cuentos estaría proyectada en principio para un lector nacional para quien las referencias a los textos y debates resultarían familiares.

Trilogía sucia de La Habana está integrado por tres volúmenes de cuentos: *Anclado en tierra de nadie*, *Nada que hacer* y *Sabor a mí*, protagonizadas en su gran mayoría por Pedro Juan. Suerte de alter ego de Gutiérrez (además del nombre del autor, aunque sin su apellido, comparte rasgos como la profesión de periodista), este personaje vertebró los relatos, los cuales también se organizan desde su perspectiva. No obstante, debemos señalar que encontramos cuentos en los que el personaje-narrador no tiene nombre, pero que por acumulación –es decir, en cuentos anteriores se presentó el mismo personaje– se asume que se trata de Pedro Juan. Un ejemplo de esto es “Abandonando las buenas costumbres”. Asimismo, el último volumen, *Sabor a mí*, es el único en el que encontramos diez cuentos que no son protagonizados por Pedro Juan, si bien mantienen el tono y el estilo de los demás relatos.

En este capítulo se analizan tres cuentos incluidos en *Trilogía sucia de La Habana*. “Abandonando las buenas costumbres”, “El aprendiz” y “Salíamos de las jaulas”. “Abandonando las buenas costumbres” es el octavo cuento del libro *Anclado en tierra de nadie*, primer volumen de la *Trilogía*. “El aprendiz” es el tercer cuento del volumen *Sabor a mí*. “Salíamos de las jaulas” es el tercer relato del segundo volumen *Nada que hacer*. Inicialmente, esta investigación se planteó trabajar con seis cuentos del mismo volumen –los otros tres cuentos son: “Cosas nuevas en mi vida”, texto que inaugura *Trilogía* y en el que Gutiérrez introduce una alusión a la novela *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes, “Aplastado por la mierda” y “Estrellas y pendejos”, relatos en los que hallamos menciones a personajes de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante–. Sin embargo, dada la complejidad de los textos finalmente estudiados, fue necesario reducirlos a tres a fin de ahondar de un modo más eficiente en su análisis.

II.1 OLVIDAR A LEZAMA LIMA

Olvidar a Lezama Lima

Contra las buenas costumbres

Narrado en primera persona por Pedro Juan, en “Abandonando las buenas costumbres” asistimos a su incursión a los bajos fondos habaneros. En el Malecón de La Habana, el personaje conoce a Miriam, “una mulata no muy alta, desnutrida, pero bonita y bien proporcionada” de 31 años. La corteja hasta que logra conquistarla, de modo que la mujer lo invita a su cuarto para concluir la noche sumergidos en “una pequeña orgía que duró un par de horas”. El narrador decide quedarse a vivir un tiempo con Miriam; confiesa que no tiene dónde “meterse”, ni “un sitio peor o mejor adonde ir” (49). En realidad, el cuarto de Miriam es “una covacha desastrosa, oscura y con mal olor” (46) de tres por cuatro metros, que comparte con su hijo de dos años. Ubicada en un solar de la calle Trocadero 264 con problemas constantes de drenaje y una estructura amenazada por las lluvias, en este sitio los dos amantes establecen su tórrido romance, acechado también por la potencial aparición del marido preso y los estragos propios de la crisis económica. “Si le dan pase en la prisión tienes que desaparecerte de aquí”, le advierte Miriam al narrador, no sin antes admitir que, pese a todo, ese “negro es su macho” (47).

Es posible leer en el énfasis que, en el cuento, se le otorga a la suciedad de los personajes y en el exceso de adjetivos ligados al universo simbólico de la fetidez y la mugre una contestación al discurso higienizante del Régimen revolucionario. Palabras como mierda, peste, o bien, asociadas a la semántica de la suciedad impregnan el relato. Asimismo, refuerzan esta impresión de miseria los detalles descarnados sobre las condiciones de vida de los habitantes del solar —las fosas derramadas, los muros derruidos, el edificio mismo a punto de colapsar—. De igual forma, los personajes no sólo huelen o viven en la mierda, hablan también su lenguaje: el tipo que le vende el aguardiente y la marihuana a Pedro Juan y que está a la espera de que este se emborrache para “dejarlo pelado” “Estuvo hablando *mierda* sin parar hasta que lo mandé al carajo” (47) o las mujeres del solar, que mientras limpian los desperdicios de la fosa, lo hacen “*cagándose* en la madre de todo el que se acordaran” (49, énfasis mío). Es decir, son todos personajes fuera de la norma: no hablan, no visten, ni viven *de manera adecuada*.

La suciedad, en cuanto estigma construido culturalmente como un campo de diferenciación y confrontación social, ha permitido a las clases dominantes operar “como la

coartada legitimadora de las políticas de control y represión social” (Melgar Bao, 37). En el caso de la Revolución cubana, estas políticas han sido precisas —la ley de extravagancia, la ley contra la vagancia, la ley del diversionismo ideológico, entre otras⁶⁷—, y si bien mostraron un punto de inflexión durante el llamado “Quinquenio gris”, siguieron operando a lo largo de las casi cuatro décadas del régimen —esto, de acuerdo al espacio temporal en el que se desarrolla el relato: los noventa—. Esto significa, que pese a las “rectificaciones” de los ochenta, las políticas de limpieza social se han mantenido, e incluso, en algunos casos, se han intensificado —en la década siguiente, por ejemplo, a propósito de la restructuración económica del país, las organizaciones de masas como los CDR, son llamadas a reforzar la vigilancia, la combatividad y la delincuencia (Bobes, 217)—. Sin embargo, como señala Ricardo Melgar Bao, “del lado de las clases y grupos subalternos, la suciedad y el excremento son carnavalizados y asumidos lúdicamente, o proyectados como vehículo de confrontación simbólica” (37). Lo considerado sucio, bajo o inmoral pueden devenir en bastiones de resistencia discursiva. En el caso de “Abandonando las buenas costumbres”, como hemos dicho, es posible leer esta confrontación contra el relato hegemónico en la articulación de un discurso escatológico. Aún así, me parece que esta actitud confrontativa se enuncia en el cuento sin ningún reparo. En efecto, Pedro Juan intercala reflexiones, o más precisamente, diatribas contra la limpieza social y contra cierta idea de orden. Como veremos más adelante, es a propósito de su antigua condición de periodista que afloran este tipo de críticas. No obstante, también están presentes en la caracterización de algunos personajes del cuento, incluido el propio narrador. Al referirse al comportamiento sexual de Miriam, comenta lo siguiente: “Su *falta de pudor* llegaba a la grosería. *Y eso me gustaba*. Yo cada día era *más indecente*” (47). O también: “Le gustaba que aquellos hombres le dijeran *groserías* que después repetía en mi oído cuando hacíamos el amor, y *yo también* me excitaba” (49, énfasis mío). Al igual que su amante, Pedro Juan asume de un modo deliberado esta actitud impúdica que se opone a las buenas costumbres y a la moral puritana.

Esto significa que, para la regulación estatal, lo limpio no refiere únicamente a la profilaxis corporal de los sujetos (su apariencia), sino también una conducta y unos principios impecables. Desde luego, ambos aspectos están definidos por una lógica que en el caso cubano se sustenta en la ideología socialista; valores como el sacrificio, el sentido de comunidad, el

⁶⁷ Todas estas leyes, a las que se suma la ley de protección sexual y normal del desarrollo de la familia se ejercían contra hippies, homosexuales, prostitutas, testigos de Jehová, artistas, etc.

desapego por lo económico o el respeto por las autoridades, por mencionar sólo algunos, suponen los cimientos sobre los que, en teoría, se erigió el Hombre Nuevo. Sin embargo, en “Abandonando” el lector asiste a una puesta en crisis de dicho discurso. Los personajes no sólo no parecen compartir estos valores, sino incluso ignoran su existencia. Las actividades que practican para ganarse la vida en muchos casos rayan en la ilegalidad o se escamotean en la narración (acaso por su cercanía con el delito o simplemente por la ausencia de oportunidades laborales). Nos enteramos, por ejemplo, que Miriam solía “jinetear” con los turistas en el Malecón y en los hoteles del centro, y que el marido intentó asesinar a un policía, delito por el cual carga una condena de diez años de cárcel. El propio Pedro Juan vive a expensas de Miriam, quien “se las arreglaba para buscar dinero y comida. Yo sólo tenía que decir ‘qué ganas tengo de un buche de ron’. Ella no decía nada. Salía y al poco rato regresaba con una botella y un paquete de cigarrillos” (49). El barrio mismo en el que se ubica la calle del cuento, el Barrio de Colón, es sin duda simbólico: hasta antes del triunfo de la Revolución cubana fue uno de los puntos importantes de prostitución de la capital, y los vecinos del solar, a decir del narrador, son “gente nada culta, nada inteligente, que no sabía ni cojones de nada y que todo lo resolvía —o lo desgraciaba— a gritos, con malas palabras, con violencia, y a golpes” (48).

En ese sentido, la operación narrativa de Gutiérrez funciona también como un dispositivo que busca revelar las zonas de la sociedad cubana que el monocromatismo oficial ha pretendido ocultar o cuya existencia prefiere ignorar. Es decir, aquellas compuestas por “sujetos que no se acogen a las pautas sociales de compromiso político y sacrificio continuo que han definido al ser social dentro de la Revolución pero que tampoco forman parte de la oposición” (Puñales-Alpízar, 50). Pensemos que, además de reformar las “desviaciones” de las “lacras” o “parásitos sociales”, otro de los propósitos de las políticas de saneamiento social es, sencillamente, ocultar o borrar la existencia de estos sujetos incómodos. Tomemos como ejemplo de ello una polémica clásica del campo cultural cubano de los primeros años de Revolución: la proyección del documental *PM* (1961) de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez. De una duración aproximada de quince minutos, el documental “recoge las maneras de *divertirse* de un grupo de habaneros un día de fines de 1960”. “Se ven cubanos bailando, bebiendo y, en un momento de la peregrinación por bares y cabarets de ‘mala muerte’, una pelea”, recuerda Guillermo Cabrera Infante (*Mea Cuba*, 68, énfasis mío). El filme se exhibió sin mayores sobresaltos en televisión pública, pero fue confiscado por la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas con el pretexto de que

“ofrecía una pintura parcial de la vida nocturna habanera” (apud en Pérez Cino, 90). Esto ocasionó una serie de debates a favor o en contra, entre diversos sectores de la intelectualidad cubana, que desembocó en las reuniones de la Biblioteca Nacional y el célebre *dictum* de Fidel Castro “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”⁶⁸. Como señala Waldo Pérez Cino, la “culpa” del documental radicó no sólo en lo que mostró —La Habana “de los borrachos y las prostitutas”, a decir del siniestro Leopoldo Ávila—, sino en lo que *no* mostró: las milicias, las marchas del pueblo combatiente, el trabajo voluntario, etcétera. En efecto, parte del comunicado emitido por el ICAIC para justificar el retiro del documental afirmaba que este “lejos de dar una *correcta visión* de la existencia del pueblo cubano en esta etapa revolucionaria, la empobrecía, desfiguraba y desvirtuaba” (apud en Pérez Cino 90, énfasis mío). En un momento de exaltación urgente de la gesta revolucionaria y sus héroes, un producto como *PM* sin duda resultaba controvertido. Por ello, la respuesta del gobierno fue clara: si la libertad creativa pretendía enaltecer los resabios del régimen anterior en detrimento de los valores revolucionarios y la “correcta visión” de la sociedad⁶⁹, a esta actitud se le combatiría con la censura, es decir, con el ocultamiento.

Si bien el contexto de esta polémica fue, entre otras cosas, las discusiones sobre el intelectual comprometido, lo cierto es que permite atisbar una suerte de protomodelo de limpieza social que en los años siguientes se iría perfeccionando. El problema no era retratar la realidad, aspecto que de hecho se impulsaba desde el discurso oficial⁷⁰, sino más exactamente *cierta* realidad, acorde a las expectativas ideológicas del momento. Hablar de borrachos y bajos fondos estaba acaso permitido sí y sólo sí había un componente pedagógico de por medio que advirtiera sobre sus consecuencias o bien, que se los refiriera como rémoras del régimen anterior, mas no desde un punto de vista que se podía tomar como estimulador de tales conductas.

El personaje que narra “Abandonando las buenas conductas” resulta revelador en ese sentido. El tipo es un periodista desempleado, con un alto grado de cinismo en sus observaciones. Dueño de un saber del que los otros habitantes del solar carecen, lo vemos a menudo intercalar reflexiones como la siguiente: “Yo me había pasado la vida con un jodido trabajo de periodista, suponiendo de antemano que era *el dueño de la verdad*, intentando

⁶⁸ Para una mayor comprensión de esta coyuntura, ver Pérez Cino, Waldo, *El tiempo contraído* pp. 89

⁶⁹ Recordemos que conceptos como la corrupción o los vicios, en el discurso oficial estaban íntimamente ligados a los valores burgueses y al régimen de Batista.

⁷⁰ Ver capítulo 1 apartado I.3 de esta tesis.

cambiarle las ideas a la gente, ya no podía seguir así” (48). No obstante, casi al final del relato, el tipo logra conseguir un empleo como redactor:

Al fin encontré un trabajo en una emisora de radio, pero *no me dejaban locutear*, que es lo que me gusta. Era sólo para escribir unas notas que se intercalaban en la programación. Tonterías para que la gente deje de fumar, no conduzca borracho, evite accidentes caseros a sus hijos. En fin, eran notas *muy pedagógicas y altruistas* y me jodía inventar aquello (50, énfasis mío).

Como vemos, se repite la necesidad de un periodismo edificante, que le explique a la gente cómo vivir o qué hacer, esto es, un periodismo que acote los parámetros de conducta deseable. A diferencia de *PM*, las notas que escribe nuestro personaje sí son edificantes y sí tienen una función social: muestran lo que el discurso higiénico espera. Por ello, la directora que contrata a Pedro Juan “califica” los mensajes que este escribe de “atinados” y “sensatos”, y es precisamente esta condición “pedagógica” y “altruista” lo que le molesta, pues, explica, “son falsas y pedantes. Sirven para *ocultar y mentir*” (50). Como se sabe, desde 1960 todos los medios de comunicación cubanos pasaron a manos del régimen. La televisión, los periódicos, las revistas y la radio comenzaron a operar de acuerdo a una lógica estatal. Este control de los medios garantizó que la información que circulaba replicara el discurso oficial. Modelos de conducta, como el ya mencionado sacrificio, pero también la representación de un tipo de sociedad que muchas veces no se correspondía con la realidad, se exhortaban desde aquellas páginas y programas. Un género periodístico de consumo popular como lo es la nota roja, por ejemplo, desapareció, lo que en términos de discurso se traduce en una supuesta extinción del crimen gracias al nuevo orden social y político.

Este monopolio de la “verdad” es combatido, al menos en el ámbito de lo privado, por Pedro Juan de manera reiterada. Sus reflexiones y autocríticas hacia la práctica del periodismo en Cuba, del que también formó parte, dan cuenta de un desencanto que no atraviesa únicamente lo personal sino también lo colectivo y que, a su vez, revelan el agotamiento y las contradicciones del discurso oficial. Veamos la siguiente declaración de Pedro Juan:

En más de veinte años de periodista nunca pude escribir *respetando* a los lectores. Al menos un mínimo respeto por la inteligencia de los demás. No. Siempre tuve que escribir como si me leyera gente tonta, a la que había que *inyectarles las ideas sistemáticamente* en el cerebro. Y estaba abandonando todo eso [...] Ya no podía seguir *respetando* más” (48, énfasis mío).

Este ejercicio introspectivo del narrador —suerte también de autocrítica— permite observar las tensiones entre un discurso de Estado cuyo propósito era construir una sociedad ideologizada, por lo cual resultaba conveniente “inyectarles las ideas” —vemos aquí, para referir las exigencias del discurso oficial, el uso otra vez de una palabra ligada a lo clínico, en este caso, a la inmunización del cuerpo social contra ideas externas—, y el propio discurso crítico del narrador. Vemos, por ejemplo, cómo en la anterior cita, el gerundio del verbo “respetar” aparece al comienzo y al final del párrafo, pero con sentidos distintos: al principio, el respeto se le niega al lector en favor de un periodismo ideologizado, y al final, en este tono de rebeldía que atraviesa el cuento, lo que Pedro Juan decide dejar de respetar entonces es precisamente a la ideología. En una conferencia dictada a finales de los noventa en La Habana, Ricardo Piglia llamó la atención sobre la relación entre literatura y Estado. Para el escritor argentino, se trata de una relación tensa entre dos tipos de narradores, pues advierte “que también el Estado narra, [...] construye ficciones [y] manipula ciertas historias”. Si bien, esta concepción del Estado es compartida por Paul Ricoeur en sus estudios sobre la memoria y el olvido⁷¹, lo que me interesa destacar es que una de las propuestas de Piglia es que la literatura construya relatos alternativos que ponga “en tensión” el relato que construye el Estado. En el caso del régimen cubano, la ficción construida es la de una sociedad modélica, apegada a las normas del socialismo cubano y de sus líderes e incapaz de reproducir conductas del capitalismo. Al exacerbar lo sucio y lo abyecto, al nombrar lo que debe permanecer oculto, en el sótano de la historia, Gutiérrez pone en tensión dicho relato. Si en otro tiempo, Pedro Juan “inyectaba” ideas, en el presente de la narración “*pincha* un poco y obliga a otros a oler la mierda”.

Contra (la invención de) Lezama Lima

La escritura es un asunto grave.
No basta con recoger los restos del naufragio.
Hay que instalar, en medio de las ruinas, las marcas de la obsesión.

María Negroni, *El corazón del daño*

Además de enunciar una crítica contra el discurso higienista del régimen, la dimensión escatológica de “Abandonando...” trae consigo una puesta en guardia con respecto a cierta concepción de escritor y escritura encarnada, en este caso, por José Lezama Lima. Si bien el

⁷¹ Ver apartado I.5 “EL QUINQUENIO GRIS” O EL CANON LITERARIO COMO ARMA DE LA REVOLUCIÓN de esta tesis.

nombre del autor de *Paradiso* es mencionado sólo en dos ocasiones y en la misma secuencia narrativa (48), me parece que existen otros elementos en el cuento que permiten articular una lectura en términos críticos. Ya desde el segundo párrafo encontramos un detalle clave que nos predispone al nombre de Lezama: el solar en el que vive Miriam está ubicado en Trocadero 264, calle en la que el poeta vivió durante casi toda su vida. Este elemento que podría pasar inadvertido no es, sin embargo, casual. A lo largo de los cuentos que componen *Trilogía* notamos la pulsión cartográfica de Gutiérrez; nombres específicos de calles, avenidas y establecimientos dibujan el mapa de una ciudad marginal, como sugiere Damaris Puñales-Alpízar⁷². Es decir, además de situar las acciones de sus personajes en una zona determinada de La Habana: la de los barrios marginales (Centro Habana, sobre todo, pero también Regla, Mantilla, entre otros), Gutiérrez busca trazar un itinerario intelectual que de cuenta de sus aspiraciones estéticas. Por ello, si como advierte Luz Aurora Pimentel, “nombrar es tomar prestados los múltiples sentidos que el ‘texto’ de la realidad ha ido inscribiendo en los nombres de [las] calles” (31), sin duda la de Trocadero, en este cuento, tiene una fuerte carga simbólica por el personaje que en ella habitó.

En principio, tenemos que el personaje de este relato es un periodista desempleado cuyo desencanto con la Revolución, si bien no se dice de un modo explícito, sí se manifiesta en su interés por “abandonarlo todo”. Como parte de ese abandono, Pedro Juan comienza por apartarse “de las buenas costumbres”, es decir de la limpieza y la conducta deseables, que ya vimos en el apartado anterior. Sin embargo, no es sino hasta que nos refiere aspectos de la conducta “impúdica” de Miriam, paradójicamente racistas, que nos habla de su rechazo por los dogmatismos, y es también el pretexto para hablar de su anterior empleo de periodista:

A ella le gustaban los negros bien negros, para sentirse superior. Siempre me lo decía: ‘Son groseros, pero les digo ¡negro échate pa’llá!, y yo estoy arriba porque soy clarita como la canela.’ En realidad, era aún más clara que la canela y todo lo valoraba así: los más negros abajo, los más claros arriba. Yo intenté explicarle, pero no quería cambiar de opinión. Me decía que no era así. Bueno, me daba igual. Que se quedara con sus ideas. Yo me había pasado la vida con un jodido trabajo de periodista, suponiendo de antemano que era el dueño de la verdad, intentando cambiarle las ideas a la gente, y ya no podía seguir así” (48).

A la par de este ejercicio introspectivo –que refleja la manera en que a través de la autocensura el Estado también configuró modos de control–, se agrega otro en la que su antigua profesión pasa por el tamiz de la autocrítica: “En más de veinte años de periodista nunca pude escribir

⁷² “La Habana de Pedro Juan Gutiérrez y Antonio José Ponte: el mapa de una ciudad marginal”.

respetando a los lectores. Al menos un mínimo respeto por la inteligencia de los demás” (48). Si bien resulta interesante cómo un fetiche sexual da pie a algunas consideraciones sobre el quehacer periodístico, lo que me interesa destacar es la manera en que estas configuran lo que se puede considerar como una política de la escritura. Pedro Juan ha sido periodista del régimen y, por lo tanto, participó en la construcción de su narrativa. Sin embargo, con el derrumbe del relato socialista, las ideas que “inyectaba sistemáticamente en el cerebro de sus lectores” (48) también se vienen abajo. Destruída la trama que sostenía su vida, el personaje decide rescatar lo que queda entre esas ruinas. La elegancia a la que alguna vez aspiró deviene prescindible. Ahora su escritura está colmada de escombros; como La Habana en que habita (Álvarez-Tabío, “The City in Mid Air”, 170), la suya es una prosa ruinosa, hecha con los restos de una lengua arrasada:

Siempre tuve que *escribir* como si me leyera gente tonta, a la que había que inyectarles las ideas sistemáticamente en el cerebro. Y estaba *abandonando* todo eso. *Mandando al carajo la prosa elegante*, eludiendo todo lo que pudiera parecer ofensivo a la moral y a las buenas costumbres. Ya no podía seguir respetando más. Ni teniendo buena compostura. Sonriente y agradable. *Bien vestido, afeitado, con agua de colonia, el reloj con la hora exacta* (Gutiérrez, 48, énfasis mío).

Como parte de esta cruzada contra la prosa elegante, en el cuento hallamos rasgos de “mala escritura”: errores gramaticales y de sintaxis, enunciados interrumpidos a destajo, frases cortas desprovistas de pirotecnias verbales. Es decir, se trata de un descuido deliberado: escribe *mal* o *sucio* a propósito, porque hacerlo prolijamente supone aceptar la lógica higienista del discurso oficial y asumir ese baluarte del Estado cubano que es la educación. Por ejemplo, en la cita anterior, en lugar de “eludiendo todo lo que pudiera parecer ofensivo a la moral”, lo *correcto* sería “*evitando* eludir todo lo que pudiera ser ofensivo a la moral” o bien, “*aceptando* todo lo que pudiera ser ofensivo para la moral”, pues lo que el personaje *ya no quiere* es comportarse de acuerdo a los mandatos sociales. Además, es posible encontrar una intención adicional en la “mala escritura”: busca crear la impresión de desespero y rabia del personaje, sentimientos que, dada su condición de precariedad, le impiden detenerse a pensar o a corregir lo que se está escribiendo o pensando.

Si “el lenguaje es también un campo de control social bajo su peculiar modo higienista” (Melgar Bao, 38), usarlo “incorrectamente”, o bien *ensuciarlo*, implica desacatar ese campo de control, pero más aún, supone “hacer de la lengua de los bajos fondos, estigmatizada por los discurso higienistas, una herramienta crítica y punzante” (Basile, 115). Por ello, resulta significativo que en la progresión narrativa del relato, y después de una acotación sobre el estado

del solar en el que se instala a vivir el personaje –“Me sentía bien en aquel solar apestoso, con aquella gente nada culta ni inteligente” (Gutiérrez “Abandonando”, 48)–, la escena siguiente sea precisamente en la que Pedro Juan menciona a Lezama:

Me gusta la calle Trocadero. Un poco más allá, en el 162, vivió Lezama Lima. Había muerto en 1976. Junto a la puerta hay una placa, pero sólo algunos de los vecinos más viejos se acordaban de él en 1994. “Ah, ¿un viejo gordo que vivía ahí? Sí, era muy *fino*. Siempre estaba de traje y corbata y la mujer era loca. ¿Él no sería maricón?” (Gutiérrez, 48, énfasis mío).

Referir al autor de *Analecta del reloj* en medio de un submundo regido por la marginalidad y la mugre sin duda resulta llamativo, sobre todo porque la significación intelectual que tiene para las élites culturales no es la misma en los grupos subalternos para quienes, en todo caso, la figura de este escritor resultó extravagante, cuando no completamente extraña, como nos deja ver la cita. Sin embargo, quien *sí* recuerda a Lezama es el personaje-Pedro Juan: es este quien plantea la pregunta que se omite en el texto, y que el lector intuye a partir de la respuesta del vecino: “Ah, ¿un viejo gordo que vivía ahí?”, y es quien además conoce las implicaciones poéticas e ideológicas del escritor.

Como hemos visto, Pedro Juan es un personaje en tensión con dos culturas: la de la clase subalterna y la letrada. Desterrado de la república de las letras, decide establecerse en el solar. Sin embargo, a diferencia de los otros personajes del cuento, él sí es capaz de conseguir un trabajo legal. Esto significa que posee una movilidad social que le permite entrar y salir de los bajos fondos, aun cuando el empleo que realiza no sea precisamente el que más desea (Pedro Juan preferiría ser locutor de radio y no redactor de notas). Por lo tanto, se asume que la mención a Lezama Lima no es inocente; responde a lo que, en su tipología sobre la hipertextualidad, Gerard Genette ha denominado “paratexto”, esto es, aquello que en el texto remite a un aspecto que está fuera de este (12). No obstante, dicha mención no denota una función ornamental o erudita, sino que sitúa a este cuento en el contexto de una polémica más amplia.

Recordemos que la década del noventa fue el momento de asimilación oficial del ideario de los escritores Origenistas. En el caso de la obra de Lezama, elementos que en décadas anteriores fueron desdeñados o ignorados por considerarlos ajenos al discurso revolucionario –la construcción de una “esencia” cubana o la intuición de que el triunfo del movimiento 26 julio constituía una de sus célebres eras imaginarias, por ejemplo– son incorporados al programa

ideológico del Estado. El año en el que se sitúa el cuento, 1994, es también significativo: el 20 de junio, en el marco del Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista *Orígenes*, fue inaugurada la Casa-Museo José Lezama Lima –la “placa en la puerta” remite a este hecho–. Como advierte Waldo Pérez Cino, ambos eventos, entre otras actividades, sellaron de un modo casi irrevocable la restauración origenista:

Ya para la década del noventa, con la publicación entretanto de numerosos trabajos sobre la tradición origenista –además de los de Cintio Vitier o Fina García Marruz, la trilogía que Jorge Luis Arcos dedicó al grupo representó en este sentido un punto de inflexión importante– y la visibilidad que confería el cincuentenario de la revista, la restauración origenista, con todo lo que ésta concedía de prioritario al esencialismo nacionalista, era un hecho (196).

Como vimos al final del capítulo anterior, la “instrumentalización espuria” de las ideas de Lezama produjo, por lo menos, dos reacciones entre la intelectualidad cubana no alineada: el distanciamiento crítico del origenismo y el antiorigenismo ulterior. Si bien el primero propone una lectura de los márgenes del acervo origenista –esto es, los textos que en rigor no forman parte del canon del grupo (*El libro*)–, el segundo, sin embargo, cancela esa posibilidad e invita a “olvidar a Lezama” con la excusa de que sus preceptos han sido contaminados por la retórica oficial. La lectura que propongo de “Abandonando” me parece que se sitúa en este segundo grupo. Sin embargo, a diferencia de muchos de estos escritores, la oposición de Gutiérrez no se presenta de manera airada u hostil, sino como veremos, desde una posición más taimada. Se trata, en ese sentido, de un rechazo, sí, pero de uno circunscrito al reconocimiento previo de Lezama como figura de autoridad intelectual y literaria. Aún así, es necesario mencionar que la figura de Lezama Lima a la que se opone el discurso de este cuento es, al decir de Enrico Mario Santí, la que “inventa” el aparato cultural cubano. Esto significa que la reacción presente en el relato no es propiamente contra el escritor origenista o su obra, sino contra la *lectura* que de ambas instrumentalizó el régimen en las últimas dos décadas del siglo XX (*Bienes* 195): un Lezama higiénico, extraño paladín de los valores de la Revolución.

En el cuento la posición antilezamiana del autor es expresada a partir del contraste y la parodia. En el caso del contraste, lo que vemos es la articulación de un discurso cuya semántica constituye el reverso del modo en el que se ha concebido a Lezama. Al “mandar al carajo la prosa elegante”, al aceptar lo ofensivo a la moral, al rechazar la buena compostura y el cuidado en su apariencia –“sonriente y agradable. Bien vestido, afeitado, con agua de colonia, el reloj con la hora exacta” (Gutiérrez, 48)–, Pedro Juan confronta la figura con la que tradicionalmente se ha

asociado a Lezama: la de un intelectual aristócrata y torremarfilista. En el cuento, dicha imagen la construye la breve y superficial descripción del vecino anónimo: “Ah, ¿un viejo gordo que vivía ahí? Sí, era muy fino. Siempre estaba de traje y corbata y la mujer era loca. ¿Él no sería maricón?” (48, énfasis mío). Como vemos, se trata de una imagen parcial del escritor origenista, vinculada sobre todo a su apariencia, y en la que su oficio de poeta es ignorado por los habitantes de la zona. En todo caso, de lo que sí da cuenta el comentario es del aislamiento al que estaba sometido: no se alude a ningún tipo de visita, digamos, oficial o algún aspecto que refiriera distinción. Ahora bien, el contraste se revela de la siguiente manera: un hombre obeso en medio de la miseria (la delgadez de Miriam por falta de una buena alimentación), un tipo fino en el barrio de las prostitutas (la gente del solar que todo lo resolvía con malas palabras), un homosexual inmerso en un ambiente machista (el arrebato sexual de Pedro Juan y Miriam), un esteta en medio del analfabetismo y la barbarie que, para Gutiérrez, encarnan los personajes del solar.

El componente paródico del cuento también lo encontramos en el comentario del vecino. Como ya hemos dicho, Gutiérrez reconoce en Lezama Lima a una figura de autoridad intelectual y literaria. Por ello, el gesto paródico que encontramos en este cuento no sugiere necesariamente un interés por ridiculizar al poeta; supone, más bien, lo que Linda Hutcheon ha observado como “distancia crítica”, en este caso no entre un texto, sino entre la persona del autor de *Paradiso*. Si bien la parodia se ha concebido tradicionalmente como una burla o ironía hacia el texto fuente, lo cierto es que, de acuerdo con Hutcheon, esta posee una dimensión mucho más compleja. Esto significa que la ironía puede ser lúdica o despectiva, o bien, ser críticamente constructiva, como destructiva. Señala Hutcheon: “El placer de la ironía de la parodia no procede en particular del humor, sino del grado del compromiso del lector con el ‘vaivén’ intertextual [...] que se da entre la complicidad y la distancia”. En el caso de “Abandonando”, jamás leemos a Pedro Juan arremeter contra el autor de *Enemigo rumor* ni esgrimir crítica alguna sobre su obra. Lo que sí sucede, como hemos venido comentando, es la organización de un discurso escatológico que, por contraste, permite observar la dimensión confrontativa del texto. Recordemos que, como parte de ese discurso, el personaje intenta despojarse de un saber que, en alguna medida, lo separa de sus nuevos vecinos, pues anhela ser como ellos. Por eso, en el cuento no se nos da más información sobre quién es Lezama Lima o a qué se dedicaba (acaso la “placa en la puerta” otorga alguna pista sobre su distinción), de manera que es el lector el que completa esa información. Es en estas

menciones, en apariencia triviales, en donde reside “el ‘vaivén’ intertextual” que refiere Hutcheon; si el lector ignora la trascendencia de Lezama y las implicaciones de su obra, será incapaz de interpretar la dimensión crítica de este cuento. A lo más pensará que se trata de un funcionario cuya labor le ha valido una placa.

Esta construcción de la imagen de Lezama, si bien tiene su origen en las disputas del campo cultural cubano de la segunda República⁷³, me parece que se consolida de un modo definitivo con los intelectuales de *Lunes de Revolución*. Particularmente, dos son los artículos cuya construcción de un Lezama aristócrata deviene hegemónica: “La poesía en su lugar” de Heberto Padilla e “Idea de la Revolución”, de Antón Arrufat. Alentados por el huracán revolucionario, ambos textos enarbolan sendas críticas contra Lezama y el origenismo. Sin embargo, lo que me interesa destacar es el uso de un cierto lenguaje cuya cristalización, como hemos venido viendo en el cuento de Gutiérrez, tiene un efecto de larga duración. Me enfocaré, no obstante, en el texto de Arrufat, en especial en la siguiente cita:

La generación de “Orígenes” con su quietismo, su *posición aristocrática*, su catolicismo estético, fue su más alta y final manifestación. Con ellos se cierra todo un ciclo de la historia y de la vida cubana. Ya no es posible, literariamente posible, una concepción de la poesía, por ejemplo, como una iluminación del ser mediante el éxtasis del Elegido. La *suntuosa imagen* de Lezama, “*su elegancia*” verbal, su noción de las *esencias inmutables*, su sentido a-histórico, la explotación de *temas que no comprometen ningún valor*, se corresponden con los grandes latifundios, las bellas fincas y los poderosos señores (15-16, énfasis mío)

Como vemos, esta otra reconstrucción de la figura y poética de Lezama coincide con la idea que del origenista conserva el vecino y con la poética que por asociación le es adversa a Pedro Juan. Tanto para Arrufat como para el discurso que articula “Abandonando”, el quehacer poético de Lezama resulta “literariamente imposible” debido a que no se ajusta a las necesidades que exige cada momento. En el caso de Arrufat, el compromiso lo impone la Revolución –se debe escribir, propone este autor, prestando atención a los problemas políticos y sociales de la época (15)–, pero en el de Gutiérrez, lo impone la necesidad de contar, sin atenuantes, la crisis de los noventa. En efecto, en varios de los cuentos que componen *Trilogía sucia de La Habana* el narrador manifiesta un interés por contar la realidad “al duro” –“La tomas tal como está en la calle. La agarras con las dos manos y, si tienes fuerza, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco”– (“Yo, revolcador de mierda” 103). De acuerdo con el narrador de estos relatos, para

⁷³ Ver apartado I.1 de esta tesis.

contar *esa* realidad es necesario recurrir a una prosa “sin retoques” (103), desprovista de toda “elegancia verbal”, pues de otro modo, se está maquillando la verdad y –como él mismo lo hizo en otra época de su vida– “faltando al respeto a los lectores” (“Abandonando” 48). Al respecto, Pedro Juan refiere en otro cuento: “En tiempos tan desgarradores no se puede escribir suavemente. Sin delicadezas a nuestro alrededor, *imposible fabricar textos exquisitos*” (“Un día yo estaba agotado”, 85). De acuerdo con esta concepción de lo literario, una prosa a lo Lezama resulta inoperante. Pero, otra vez, esta idea está filtrada por el discurso oficial. Lezama Lima no escribió precisamente en la más tranquila de las democracias. Tanto su formación literaria como su madurez intelectual estuvieron atravesadas por dictaduras (la de Machado y Batista) como por revueltas sociales. Además, diversas investigaciones⁷⁴ sostienen que el codirector –junto a José Rodríguez Feo– de la revista *Orígenes* padeció no pocas privaciones económicas, tanto así que, rota la relación entre ambos, dicha revista sobrevivió apenas un par de números más. Acaso como Pedro Juan, Lezama encontró en la literatura un modo de enfrentar la realidad hostil. Lejos de “narrar los grandes latifundios”, como aseguró Arrufat, su poesía intentó darle sentido al indomable flujo de la historia. Si bien no la contó “al duro” como su compatriota, acudió a otras figuras retóricas para dar cuenta de ella.

Las eras insensatas

Las menciones a José Lezama Lima, presentes en “Abandonando”, parecen limitarse únicamente a su figura de escritor. Es decir, no encontramos en el texto alusiones directas ni citas de su obra o pensamiento. Sin duda, esto corresponde con impulso de Pedro Juan por “abandonarlo todo”, esto es, no dejar huella de otros textos, ni de un saber literario que ahonde aún más el abismo entre él y los habitantes del solar. Sin embargo, una lectura más detenida nos revela que sí hay alusiones en el cuento, sólo que estas aparecen de un modo indirecto, insertas en el flujo de la narración, y sobre todo como refutación. Las dos alusiones que abordaré en este apartado aparecen casi al final del relato, a propósito del empleo que consigue Pedro Juan como redactor en una estación de radio. Las notas que escribe ahí, nos informa, eran muy “pedagógicas” y “altruistas”, pues su propósito era prevenir accidentes y enfermedades (aquí vemos nuevamente

⁷⁴ David Ricardo Ramírez: “La biblioteca del aficionado pobre: José Lezama Lima y la (de)formación por la lectura”. *La traducción literaria en el Gran Caribe*. Mutatis Mutandis. Vol. 10, No.1. 2017, pp. 70-85

al Estado en su papel de vigilante de la salud del cuerpo social). Tales notas son elogiadas por la directora de la radio como “atinadas” y “sensatas”, lo cual molesta enormemente al personaje; si bien no lo dice, revelan que, pese a toda su argumentación sobre el “abandono de la prosa elegante”, es capaz de escribir de acuerdo con los parámetros oficiales. Lo que me interesa destacar es el hecho de que ambas palabras –“atinado” y “sensato”– desatan en nuestro personaje una suerte de ira que desemboca en la siguiente reflexión:

Siempre las calificaba igual. Y eso era insoportable. Desde entonces me molestan mucho esas dos palabras [...] Todo es desatinado e insensato. Toda *la historia*, toda la vida, *todas las épocas* han sido desatinadas e insensatas. Nosotros mismos. Cada uno de nosotros, por naturaleza, es desatinado e insensato, sólo que nos reprimimos para retornar al redil como buenas ovejas, y nos ponemos riendas y mordazas (50).

En esta reflexión me parece que es posible leer una muy sutil alusión a las “eras imaginarias” de Lezama. Si bien, como señala Irlemar Chiampi, es difícil precisar en qué consisten estas eras (178), y Sergio Ugalde considera que “los discursos poético-históricos de Lezama *no surgieron como construcciones acabadas*” (*La biblioteca*, 51, énfasis mío), lo cierto es que la lectura instrumentalizada las ha presentado de un modo definitivo y bien parcelado. Acaso esto se deba al uso suplementario de las ideas de Lezama, pues al considerar al movimiento 26 de julio como la culminación de todas sus *Eras*, perfilaba sin quererlo el camino para su propia recuperación.

En el caso de este cuento, al señalar que “toda la historia” y “todas las épocas” son insensatas y desatinadas, me parece que Pedro Juan marca, sí, su distancia hacia Lezama, pero más aún, aprovecha la instrumentalización para hacer evidente su desencanto del socialismo cubano. Con la desaparición del bloque soviético, el país padeció, además de la profunda crisis económica, una serie de ajustes tanto de orden político como moral que incidieron rotundamente en la cotidianidad de los cubanos. Aquellos fundamentos revolucionarios, en apariencia inmutables, que durante tres décadas alentaron el sacrificio en pos de un horizonte común (la construcción del socialismo y del hombre nuevo) tuvieron que reformularse de acuerdo con las nuevas condiciones económicas. Como señala Velia Cecilia Bobes, una noción tan cara para los cubanos como lo es la patria “sirvió para legitimar prácticas que antes fueron condenadas en su nombre” (217). Modos de intercambio comercial, ligados sobre todo a una moral individualista y

del libre mercado, emergen de su anterior condición “subterránea” y revelan la cara oculta de un país aparentemente homogéneo.

En lo moral, esto supone no pocas frustraciones para los individuos –que, en cierto modo, representa la figura de Pedro Juan– cuya vida, regida hasta hace poco por unos códigos súbitamente caducos, queda suspendida entre la obediencia y el desespero, entre la aceptación o el desencanto; ya que, si en el discurso, el “Período Especial” suponía un lapso indefinido, aunque reversible, de carencias, en la práctica este período demostraba lo contrario. Por ello, en el relato son reiteradas las apreciaciones sobre la “mutabilidad” de la vida –“Ya no podía seguir [...] pensando que todo es *inmutable*. Que todo es para siempre. No. Estaba aprendiendo *que nada es para siempre*” (48, énfasis)– o sobre la “docilidad” que exige el amor –“Yo no quería enamorarme de nuevo. Ya bastante había tenido con el amor. El amor entraña *docilidad y entrega*. Yo no podía seguir siendo dócil ni entregándome a nada ni a nadie” (50)– y que leídos con atención revelan su carácter alegórico: suponen claras confrontaciones de la condición “eterna” o “duradera” con la que se ha asociado a la Revolución y también el desengaño que implicó.

Si bien se trata de una lectura muy elemental del sistema poético lezamiano, esta alusión le sirve para repensar la historia y para cuestionar la serie de valores que se han validado a partir de su aparente continuidad o su definida parcelación. Es decir, para Pedro Juan la Historia no es más aquel espacio definido y bien estructurado que el discurso oficial pregonó y que, agotada la retórica socialista, suplió con sospechosa prontitud el ideario de Lezama, sino un lugar contingente, susceptible de imprevistos, caótico y sobre todo humano. Esa concepción de la historia, una historia insensata y desatinada, define a su vez la escritura de Gutiérrez:

Lo cierto es que no me interesa nada que sea lineal, recto. No me interesa nada que avance limpiamente de un punto a otro, y se sepa perfectamente que esa línea comenzó aquí y terminó allí. No. No hay que pretender nunca ser atinado y sensato y llevar una vida lineal y exacta. La vida es muy azarosa (50).

Si la Revolución cubana tuvo que recurrir a un pensamiento que le era adverso, y que durante décadas persiguió, para mantenerse vigente, qué sentido tiene seguir “creyendo” en ella. Lo mejor es abandonarlo todo, aun cuando sólo quede vivir entre las ruinas.

Reescribir (desde) la soledad

I

Pensar en José Lezama Lima como un autor cuya literatura dialoga con la obra de Pedro Juan Gutiérrez puede sonar, sin duda, descabellado. Lo es más si se advierte que con frecuencia el mercado editorial y la academia –sobre todo la estadounidense– han catalogado los textos de este último bajo la poca rigurosa etiqueta de realismo sucio. Tal apreciación tuvo como consecuencia desvincular el corpus narrativo de Gutiérrez de toda tradición literaria cubana e impuso una lectura que, las más de las veces, obstaculiza una interpretación más amplia. A ello se suma el hecho de que si bien el propio autor reconoce la trascendencia de la obra lezamiana, ha confesado también su rechazo por esa tradición. Es verdad que tanto el estilo como el universo narrativo de cada escritor –una prosa barroca y tendiente a la construcción de una cubanidad “telúrica”, la de Lezama, y otra más bien lacónica y, en apariencia, ajena a toda condición política, la de Gutiérrez— pueden resultar irreconciliables en un primer vistazo. No obstante, un acercamiento menos epidérmico permite observar que lejos del consenso generado por editoriales, críticos y el calculado rechazo del propio autor, algunos de sus textos mantienen un diálogo profundo con cierta zona de la obra de Lezama Lima.

En efecto, me parece que es posible encontrar en “El aprendiz” –relato al que me dedicaré a analizar en este apartado– elementos que plantean un diálogo transtextual con dos obras de Lezama Lima: “Fugados”, primer cuento publicado de este autor, y *Fragmentos a su imán*, poemario póstumo. En el caso de su relación con “Fugados”, se trata de un ejercicio de reescritura parcial. Es decir, no todo el argumento del cuento de Gutiérrez coincide con el de Lezama, sino sólo aquel que está narrado desde el punto de vista del personaje Luisito. Si bien en el cuento no hay paratextos que remitan directamente a “Fugados” (epígrafes, citas o títulos), lo que sí encontramos es una serie de elementos que van desde la similitud en la anécdota –ambas historias transcurren en el malecón de La Habana–, las emociones que atraviesan a los personajes –soledad, frustración, abandono–, el clima, así como intertextos y paratextos menos evidentes que, no obstante, evocan o remiten al universo lezamiano. En el caso de *Fragmentos a su imán*, el diálogo se construye sobre dos aspectos: 1) en la ficcionalización de Lezama –existen elementos que permiten considerar que el personaje final del relato es una representación ficcional del autor de *Enemigo rumor*–; y 2) los versos con que concluye el relato corresponden

al poema “Cabra y querube” del poemario mencionado. Como ya hemos visto, Gutiérrez sostiene la tesis de que “en tiempos tan desgarradores no se puede escribir suavemente” (85). La presencia de Lezama en este relato, y la reescritura de “Fugados” supone, ya veremos, su confirmación o refutación. Como si se tratara de una cinta de Moebius, “El aprendiz” vincula dos aspectos de una misma estrategia: qué escribiría Lezama Lima en una época de crisis, pero también, cómo escribiría Gutiérrez un cuento de Lezama.

Dos puntos de vista

“El aprendiz” es uno de los seis cuentos de *Trilogía* en el que no se narran las experiencias de Pedro Juan. Incluido en el tercer volumen titulado *Sabor a mí*, la anécdota del relato es la siguiente: harto de la dinámica familiar —una madre fanática religiosa y un padre desapegado—, Luisito sale una noche a “coger el fresco” al Malecón de La Habana. Mientras contempla el mar y las nubes cargadas, el muchacho recuerda a sus tres hermanos. De pronto, es sorprendido por Papo y Felipito, sus “socios de toda la vida” (233), que sin más comienzan a golpearlo. Ambos jóvenes han devenido en sicarios del “Chivo” —narcotraficante del que no se ofrece mayor información, salvo que distribuye cocaína y marihuana—, y le exigen a Luisito el pago por la mercancía consumida. “Luisito, [...] le debes al Chivo siete dólares y cuarenta pesos. Mañana me buscas y me los das a mí porque el Chivo no quiere ni verte” (234), lo reta Papo. Preocupado y con el cuerpo adolorido, Luisito se pregunta cómo conseguirá el dinero. Una idea, sin embargo, se le cruza: “echarse al viejo maricón para tumbarle unos fulas” (234). Camina despacio por el Malecón rumbo a Trocadero; el mar le devuelve el recuerdo de sus hermanos, fugados tres años atrás (durante la llamada “crisis de los balseros”). Luisito viajaba con ellos, pero debido a la precariedad de la balsa, que comenzó a hundirse al poco rato de dejar la costa, uno de sus hermanos le ordenó bajarse y nadar de regreso: ahora “ellos viven en Nevada y [él] en la miseria” (235). Cuando por fin llega a casa del viejo, este lo recibe con alegría. Si bien al principio, se asoma temeroso, una vez que reconoce al muchacho no duda en dejarlo pasar. Dentro de la casa, Luisito se mueve con soltura: corre a la cocina por la botella de ron y le exige al viejo que le haga sexo oral. A partir de aquí, el relato transcurre con un forcejeo sexual entre ambos, no exento de violencia. Luisito, que no termina de decidir si vender o no su cuerpo, quiere descargar su rabia contra el viejo, y este, que además de anhelar al muchacho se muestra

deseoso de compañía, cede a su propia carnalidad. El relato termina con un Luisito asqueado que escapa de la casa llevando consigo una hermosa carroza de porcelana “que debía de valer mucho” (236) y con un viejo cuyo amaneramiento troca de súbito en un gesto grave e introspectivo, muy distinto a la imagen que hasta entonces proyectó el cuento: tres versos oscuros, salidos de su pluma, rematan el relato.

Me interesa señalar que en este cuento se observan dos puntos de vista: el primero, y el más extenso, comprende el de Luisito, cuyo drama se despliega con mayor detalle; el segundo corresponde al personaje que sólo conocemos a través de la caracterización que de él nos ofrece Luisito: el “viejo gordo y maricón”. Aunque breve, su punto de vista resulta relevante tanto para el desarrollo del cuento como para el discurso que se articula en su interior. Como analizaré más adelante, existen elementos que, a mi parecer, permiten considerar a este personaje como una representación ficcional de José Lezama Lima. No obstante, es sólo en las últimas líneas del relato que se nos presenta de una manera menos superficial, esto es, desde su punto de vista. Si este relato tuviera una estructura más tradicional, lo que se leería en esa última escena sería la huida de Luisito y el posterior intento de venta del objeto robado. En su lugar, el lector asiste al instante de creación poética, producto en este caso de un estado de frustración y soledad del personaje. Podríamos decir, entonces, que la parte de Luisito funciona para justificar esta última y mínima escena, pero también tiene su propio peso específico en la articulación del relato.

Del barroco a la sintaxis precaria

“Fugados” es el primer cuento publicado por Lezama Lima del que se tiene registro. Aparecido en la revista *Grafos* en noviembre de 1936, su anécdota es en apariencia sencilla: de camino a la escuela, gracias a una tregua de la lluvia, Luis Keeler tropieza con Armando Sotomayor, compañero del colegio. Mayor que Luis, Armando le propone no entrar a clases y en cambio contemplar “las olas furiosas” en el Malecón. Ambos emprenden el paseo –miran el mar, las olas y las nubes que, por un momento, no anuncian lluvia–, pero luego de permanecer un rato en el Malecón son sorprendidos por un tercer personaje: Carlos. La aparición de este muchacho no parece agrandar del todo a Luisito, quien “se estremeció, como si hubiese chocado con una nube o como si se hubiese despertado [y] [s]e sintió aterrorizado” (17). Brusco, el recién llegado le reprocha a Armando el olvido de su cita al cine, y este, alegando que aún podían ir, se despide

secamente de Luis: “Adiós, me voy” (17). Con la partida de su amigo, Luis entra en una especie de momento onírico, proveniente de esa experiencia contemplativa del mar. Narrado en el peculiar barroquismo de Lezama –“las olas saltaban aceradas alrededor de un puño que les prestaba un esqueleto férreo y algoso”, “las nubes destetadas hacían un poco más rosado el nácar de aquella agonía”–, lo que parece resaltar en este cuento “son los colores, los trazos, los matices de una conciencia que percibe” (Ugalde s/p), es decir, priman las descripciones narrativas por sobre las acciones de los personajes.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos que permiten leer a “El aprendiz” como un trabajo de reescritura o transformación de “Fugados”? ¿Qué motivos comparten ambos relatos? ¿De qué manera Gutiérrez se apropia del relato de Lezama?, y sobre todo ¿qué sentido tiene la reescritura de este texto para la propia poética de este autor? En principio, lo que se observa es un ejercicio de actualización de la anécdota. Gutiérrez traspone la acción de “Fugados”, relato situado temporalmente en la década del treinta, a La Habana de los noventa. Esto implica imaginar cómo se comportarían los personajes en ese contexto. ¿De dónde se fugarían o qué sentido tendría la fuga para un personaje como Luis Keeler? ¿Cuál sería su relación con Armando Sotomayor, o en general, a qué tipo de sociabilidad se enfrentarían los personajes? ¿Sería el colegio un lugar de posible fuga o, perdida su importancia como mecanismo de ascenso social, la fuga adquiere connotaciones diferentes?

Lo primero que notamos es que los personajes principales de ambos cuentos comparten el nombre: Luis Keeler en “Fugados” y Luisito en “El aprendiz”. Esto nos remite a considerar a Luisito como la versión reescrita de Keeler. Diremos entonces que la estrategia de reescritura que Gutiérrez emplea es un ejercicio de reducción nominal. El personaje del hipotexto “pierde” el apellido (Luis ~~Keeler~~) y el nombre sobrante en esta sustracción (Luis) es reducido a su variante hipocorística: Luisito. Este “empequeñecimiento” me parece que plantea dos lecturas. La primera se organiza a partir de nuestra propuesta de que la obra de Gutiérrez sugiere un diálogo con la de Lezama. Este diálogo, como ya hemos visto, no es pacífico; se construye a través de tensiones y pugnas, de rechazos y reinterpretaciones, pero también de alusiones veladas y discretos homenajes. Así, al apropiarse de “Fugados”, lo que observamos en este procedimiento es también, por decirlo de un modo, una disminución del estilo lezamiano. Para ilustrar mejor este ejercicio de traducción de estilo al que me estoy refiriendo, comparemos el inicio de ambos relatos. “Fugados” comienza de la siguiente manera: “No era un *aire* desligado, no se nadaba en

el aire. Nos olvidábamos del límite de su color *hasta parecer arena indivisible que la respiración trabajosamente dejaba pasar*” (11, énfasis mío); y “El aprendiz”: “Había un *terrible viento* del sur. Húmedo, caliente, *levantando mucho polvo* y ensuciando más aún” (233, énfasis mío). En el primer caso, ese aire que “no era desligado” y en el que “no se nadaba”, si bien da cuenta de un interés por crear una narrativa pictórica e inclinada hacia lo sensorial (Ugalde, “Literatura”), lo cierto es que su trasfondo es en cierto modo sencillo y contrario a la aparente calma que retrata: si sustraemos las dos negaciones de la primera oración (“No era un aire desligado”), lo que encontramos es que se nos habla de un “aire ligado”, un aire cohesionado cuya corriente es tan violenta que “no se nadaba”. Es decir, de lo que se nos habla al comienzo de este relato no es más que del viento⁷⁵, de “un terrible viento [...] que levantaba mucho polvo” (Gutiérrez, “El aprendiz”) y que “la respiración trabajosamente dejaba pasar” (Lezama, “Fugados”). Como vemos, Gutiérrez no imita la prosa barroca del poeta origenista –como lo hace, por ejemplo, Guillermo Cabrera Infante en *Tres Tristes tigres*–, sino que traduce a su propio estilo –descuidado, sucio, precario y minimalista– tanto la anécdota, las descripciones, como al personaje del cuento. Si la prosa de Lezama es farragosa y abundante en figuras retóricas, Gutiérrez “responde” narrando la misma descripción desde su descuidado laconismo.

La segunda propuesta de lectura parte del entendido de que los personajes de “El aprendiz” no comparten la misma condición social que la de los de “Fugados”. Al trasponer la historia, Gutiérrez imagina cuáles serían las condiciones de vida de estos personajes. Así, la degradación nominal de Luis Keeler a Luisito se traduce también en su degradación en la nueva jerarquía social. A diferencia de Keeler, cuya condición económica es reconocible por su posibilidad de acceder a la educación⁷⁶, Luisito vive en la miseria. Es verdad que las condiciones económicas de la isla hacen difícil encontrar un trabajo, sin embargo este personaje tampoco se muestra interesado en conseguirlo. En todo caso, a lo que sí aspira es a concebir un “negocito” que le permita vivir con holgura y alejado de la precariedad. Como señala Velia Cecilia Bobes, en esta década “los fenómenos de la economía sumergida, el mercado negro y algunas conductas marginales o delictivas [...] se perfilan como estrategias alternativas de supervivencia que se intersectan con las nuevas lógicas sociales” (227). De modo que si Luisito pretende ascender en

⁷⁵ De acuerdo con el DRAE el viento es “la corriente de aire producida en la atmósfera por causas naturales”.

⁷⁶ Como señalan algunos historiadores, en Cuba, hasta antes de 1959, el acceso a la educación era restringido, además de que gran parte de los colegios, sobre todo los de educación media, pertenecían a la iniciativa privada (Zanetti, Historia; Rojas, Historia 20).

esa nueva escala social de una forma “rápida” tendrá que recurrir a su lógica: hacer un “negocito”. Para su desdicha, cada “negocito que inventa” –por supuesto, siempre en el terreno de lo ilícito– “se le cae. Como si le hubieran echado brujería (35)”. Este descenso en la escala social se advierte claramente en la escena en que, debido a la deuda contraída con el Chivo, Luisito es agredido por Papo y Felipito, “sus amigos de infancia. Del barrio” (233). En un intento por detener los golpes, el muchacho apela a esa amistad, pues al menos a Papo lo considera su “socio de toda la vida”. Sin embargo, asumido ya su lugar en la nueva distribución social, este le responde: “Socio ni tranca. Yo soy socio del Chivo. No puedo ser socio de un cagao muerto de hambre como tú” (233).

Un valor tan esencial para Lezama Lima como lo es la amistad –y que encontramos, si bien con matices, en “Fugados”– carece de sentido en un contexto como el de La Habana de los noventa. Privilegiadas las relaciones de intercambio comercial y económico –incluso las ilícitas, como en este caso– por sobre las relaciones tradicionales de amistad o compañerismo, los sujetos que solían compartir estos códigos sociales empiezan a distanciarse y, en cambio, contraen lealtades y simpatías con otros sujetos en función de su éxito económico. En el texto, lo podemos advertir en el hecho de que, pese a ser sus amigos, Papo y Felipito no sienten ningún tipo de apego por Luisito, sino por el Chivo, su empleador, pues es gracias al narcotraficante que Papo puede obtener los “fulas” –los dólares– que le permiten acceder a otro nivel de consumo y con ello redefinir su relación con los de su antigua clase social. Por ello, cuando Luisito intenta por segunda ocasión recurrir a los antiguos lazos –aun cuando tales lazos se construyen sobre la miseria compartida: “tú eres un comemierda igual que yo”, le recuerda Luisito a Papo–, este responde: “Fui un comemierda. Ahora tengo un brujón de fulas y trabajo con el Chivo. Y me tienes que respetar” (234). A diferencia del Sotomayor de “Fugados”, cuya autoridad emana de su edad, a Papo el poder le es otorgado a través del dinero. Su condición de sicario o cobrador del Chivo elimina, al menos simbólicamente, el estado de miseria que lo emparentaba con su otrora amigo. Además, otro rasgo que define la superioridad de Papo es el hecho de que, al igual que su jefe, ostenta un apodo. Es decir, la importancia semántica que en “Fugados” poseen los apellidos⁷⁷, en este cuento son sustituidos por los apodos, de manera que quienes no los tienen

⁷⁷ Como parte de la construcción de los personajes, en el cuento de Lezama los apellidos poseen una carga denotativa importante. Si bien excede el objetivo de este trabajo analizar su función simbólica en el texto, lo que me interesa resaltar es su preeminencia. Los apellidos otorgan especificidad a los personajes, pero también una identidad más robusta. Así, sus nombres no sólo los denotan –no sólo son “una simple etiqueta pegada a una cosa” (Ducrot y Todorov 290)–, sino que también los cargan de sentido. Por ejemplo, hemos visto que “Fugados”

–Luisito, pero también Felipito, quien al parecer está subordinado a las órdenes de Papo, pues durante la interacción jamás lo vemos tener la palabra– carecen de poder. “La vida es así. Si tienes dinero tienes amigos, si no te meten el dedo por el culo” (234), reflexiona resignado Luisito.

Lo mismo sucede en el ámbito familiar. Para Luisito, ser el benjamín se traduce en su condición accesoria y de obediencia a los hermanos mayores. Entre estos, no sólo es visto como el más pequeño, sino también como el más débil. Por ello, durante el hundimiento de la balsa y pese a que en esta viajan individuos sin lazos de sangre, uno de sus hermanos –no se indica cuál, pero da lo mismo, pues los tres son mayores que Luisito– no duda en echarlo precisamente a él al mar. A propósito de su condición leemos la siguiente reflexión: “Tenía que joderse él. Siempre le tocaba joderse y perder. El más chico de los cuatro hermanos” (235, énfasis mío). Es decir, el nuevo modelo económico y social se filtra –como en otro tiempo las prácticas del socialismo– en todos los aspectos de la vida cotidiana (relaciones afectivas familiares y económicas) y definen en muchos casos su éxito o fracaso.

El mar desde el Malecón de La Habana

En el caso de la anécdota, si bien no coincide con exactitud, destaca que los personajes de ambos relatos desarrollan su respectivas historias en el Malecón de La Habana. Aunque nadie invita a Luisito a fugarse, el propósito que subyace en su presencia en este lugar emblemático de la isla es el mismo que el de Luis: la sensación de encierro que experimenta en casa y la necesidad de apartarse de esa figura de autoridad que suponen sus padres, no como desafío, como en el caso de Keeler, sino por mero hastío: “Luisito no soportaba el calor asfixiante en su casa, la estupidez de su madre hablando sólo de la iglesia y de Dios y de los pecadores. Y el padre, siempre huyendo, en la azotea, criando palomas y gallinas para no escuchar sandeces” (233). Por su parte, se entiende que también Luis Keeler ha estado recluso en casa debido a la incesante lluvia, y aprovechando una pausa en el clima, decide dirigirse al colegio. Se comprende que Keeler tampoco quiere permanecer encerrado, pues como se describe más adelante es también presa del calor asfixiante, en su caso matutino, y que se puede interpretar como parte del

despliega una variedad de imágenes ligadas al mundo marino (algas, gaviotas, olas, corales), por ello no resulta extraño que la traducción del inglés del apellido de Luis sea quilla (*keel*), pieza que recorre toda la parte baja de un barco.

ambiente familiar: “Es cierto que las mañanas casi siempre son húmedas, que ablandan las cosas, que inutilizan las palabras” (14). La mención a la tía en el mismo párrafo –“Cuando veo venir a mi tía, oleaginosa blancura y humedad de la mañana” (14)– remite al universo familiar, y la comparación entre el placer que implica contemplar el “café con leche mañanero” o “los garzones [que] van penetrando en las academias” (14) –comparación de la que salen vencedores estos últimos–, advierte de un interés por salir a la calle. Por ello, es fácil ver en el pretexto de la ida al colegio una coartada para el ocio: “se detuvo para contemplar cómo el agua *lentísima* recorriendo las letras de un escudo que anunciaba una joyería había recurvado hacia la última letra” (11, énfasis mío). No hay, pues, un interés real por asistir a la escuela, pues incluso se permite el lento andar de una gota, y aun cuando la propuesta de Armando posee un tono imperativo –“No entremos, en el malecón las olas están furiosas, quiero verlas” (13)–, Luis acepta con un veloz “vamos”.

La soledad que, en el caso de “El aprendiz” emana de un sistema económico que propende al individualismo, explicaría entonces que Luisito, a diferencia de Luis Keeler, llega sin compañía al Malecón. Sus amigos no lo son más porque, como hemos visto, la sociabilidad tradicional ha cambiado inesperadamente, sus hermanos no viven en Cuba y el lugar en que se podrían crear o fortalecer estos lazos –el colegio–, no asoma entre sus intereses. En lugar de un paseo inocente por el Malecón, lo que observamos es la abrupta aparición de Papo y Felipito, que sin mediar palabra tunden a golpes a Luisito. Si en “Fugados”, dicho paseo es experimentado por Keeler y Sotomayor como una especie de trance sensorial permeado de una muy velada tensión homoerótica, en “El aprendiz” este trance –que más que un trance es la toma de conciencia de Luisito ante su condición de derrotado y la proximidad de su muerte: “Se le salieron unas lágrimas, pensó que era un *infeliz* y se dijo a sí mismo: ‘Luisito, ponte fuerte y busca el dinero porque estos salaos te *matan* a cabillazos y tú estás muy jovencito para *morirte*. ¡Qué va no, te puedes morir todavía!’” (234, énfasis mío)– lo producen los golpes.

El Malecón representa ese espacio intermedio, de frontera, entre el encierro de casa y la libertad, entre lo que no pudo ser –su “fuga” de Cuba– y lo que es (el fracaso, la soledad), el límite entre la vida y la muerte. Le recuerda a sus hermanos, pero también su traición. Esta agitación emocional es representada en el cuento a partir del mar. Calmado y hermoso, precisamente porque anuncia una tempestad –acaso la que se lee al final del relato, aunque no de orden climático, sino humano–, no obstante es acompañado de un cielo cruzado por relámpagos

“disparados entre aquella turbonada” (233). A propósito de esta calma aparente, leemos la siguiente descripción en el relato: “El mar estaba tranquilo y muy claro y azul. Con luna llena todo es lindo” (234). De acuerdo con el diccionario de Jean Chevalier, la presencia del mar simboliza incertidumbre: “un estado transitorio [...] una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal” (1063). En el cuento, la situación no llega a buen puerto: Luisito no logra conseguir el dinero, lo cual, según las advertencias del Papo, concluirá en su muerte: “Me los das mañana [el dinero de la deuda] o te parto la cabeza a cabillazo limpio. No te voy a entrar suave como hoy. Te voy a entrar a cabilla” (234). Esta atmósfera melancólica y fúnebre del cuento me parece que permitiría situarlo en la tradición cubana del mar como metáfora de la muerte, que de acuerdo con Rafael Rojas “aparecerá con frecuencia en la literatura de Lezama y de otros poetas católicos de *Orígenes*” (*La vanguardia* 193). Esto significa que, al igual que para estos escritores, la presencia del mar como un muro infranqueable –esa “maldita circunstancia del agua por todas partes [...] que me rodea como un cáncer ” que lamentó tan amargamente Virgilio Piñera– en “El aprendiz” responde, en Gutiérrez, a la frustración política. Al igual que el Lezama que escribió “Fugados” en el clima de derrota y frustración del período republicano, Gutiérrez también escribe en medio de la frustración y la agitación política de los noventa. Debilitada la utopía socialista⁷⁸ y revertidas las prácticas sociales instituidas durante más de treinta años –a propósito de esto, el personaje de otro cuento reflexiona lo siguiente: “Ésta era la etapa del sálvese quien pueda, después de aquella otra del socialismo y no muerdas la mano del que te da la comidita. Así que *al carajo la piedad y todo eso*” (173, énfasis mío)–, el autor vuelca su propia irritación en estos textos.

Tanto Luisito como Luis Keeler parecen carecer de voluntad: son otros los que deciden el destino de ambos (económico y académico, respectivamente), otros los que moldean sus conductas. Desde luego, no se trata de personajes completamente pasivos, pues como se observa su obediencia al designio de esos otros es aceptada sin reparos. En todo caso, es contra las instituciones (la familia, la escuela, la iglesia y el Estado) que estos personajes oponen un verdadero rechazo. Sin embargo, dentro de la jerarquía social, ambos personajes son relegados a causa de su edad –vemos que con frecuencia se enfatiza su minoría de edad con respecto a los

⁷⁸ Algunos autores señalan el hecho de que en los noventa, a diferencia de décadas anteriores, el discurso oficial ya no buscó enfatizar el proyecto socialista como un horizonte posible, sino a partir de “poner el acento” los logros previamente alcanzados (Rojas, *Tumbas*, 436-437).

demás: “Luis, *más joven*, alegre por la primera palabra de Armando, lo saludó primero con alegría disimulada” (13, énfasis mío); y Luisito “El *más chico* de los cuatro hermanos” (235, énfasis mío),– y por el dominio que sobre ellos ejercen sus figuras de autoridad inmediatas –en Luisito, los tres hermanos que lo botan de la balsa, pero también el “Chivo” y sus esbirros, y en Keeler, Armando Sotomayor, cuya orden no duda en acatar, y en cierto modo también Carlos, pues al ser mayor que Armando, se comprende que también está por encima de Luis–. El gesto de despedida tanto de Papo como de Armando Sotomayor es, en ese sentido, similar, pues aún cuando las razones de sus partidas son distintas dejan en Keeler y en Luisito un sentimiento de desamparo, que en el caso de este último desemboca en una búsqueda un tanto retorcida de compañía. En “Fugados” la despedida se da de la forma siguiente: “Armando, secamente, sin mirar a Luis, que ha tomado una figura insignificante, le dice: Adiós, me voy” (17), y en “El aprendiz”: “Chao, Luisito, y cuídate que estás en baja. Le dieron la espalda y se fueron” (234).

El contrapunto que plantea Gutiérrez entre una Habana, digamos inocua (la de la década del treinta), y otra corrompida (la del noventa) al dialogar con este cuento de Lezama, parecería responder a un interés por revelar lo que para el autor de *Animal tropical* supone la paradoja del socialismo cubano y su “hombre nuevo”. Lejos de ser aquel sujeto desprovisto del “pecado original” (haber nacido en el capitalismo), el “hombre nuevo” parecería precisamente reproducir dichos pecados y hasta hacer alarde de ellos. Si bien en “Fugados”, faltar a clases da cuenta de la indiferencia de los personajes por participar de la lógica escolar –estos es, son “hijos de su tiempo” y por lo tanto productores de signos del contexto que habitan: la Revolución fracasada, la pseudorrepública, la dictadura de Gerardo Machado, leídos por supuesto, desde la óptica estatal revolucionaria–, el total desinterés de la escuela que muestran los personajes de “El aprendiz” revelaría asimismo el fracaso del discurso oficial del régimen y de uno de sus bastiones mejor defendidos: la educación. Como advierte Jorge Fornet, la pregunta que parecen formular con mayor énfasis muchas de las ficciones de los noventa es “¿cuándo se jodió Cuba?”. ¿Qué falló en el proceso revolucionario? ¿Cómo se llegó a esto? A su muy particular manera, Gutiérrez responde del modo en que veremos en el siguiente apartado.

Y entonces uno entra, pensando que el fantasma de Lezama se burla socarrón de nosotros y de todos los curiosos que asoman el hocico por allí. Y que por tanto se ven obligados a toda esa absurda y kafkiana ceremonia de bienvenida.

Pedro Juan Gutiérrez, “El fantasma de Lezama Lima”

Con la polémica que implicó la restauración oficial de José Lezama Lima, en la década del noventa, el autor se convirtió en tema recurrente de varios textos cubanos tanto dentro como fuera de la isla. Ya fuera como personaje literario –*Las palabras perdidas* de Jesús Díaz–, a través del diálogo intertextual –*El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz y *La noche del aguafiestas* de Antón Arrufat–, el ensayo –“Una ciudad para Lezama” de Antonio José Ponte– o el perfil biográfico –“El tema del héroe y la heroína”, de Guillermo Cabrera Infante–, su nombre adquirió una notoriedad entre los escritores cubanos poco vista hasta entonces. Como parte de su intervención en dicha polémica, Gutiérrez recurre al personaje literario. Sin embargo, a diferencia de las obras mencionadas, en “El aprendiz” el nombre de Lezama se elide, lo cual le otorga a este personaje una ambigüedad referencial –¿se trata o no del autor de *Paradiso*?–. Como veremos en nuestro análisis, hay marcas textuales que permiten afirmar que sí se trata de este autor, no obstante, tal ocultamiento es una estrategia que le permite a Gutiérrez cuestionar la restauración, proponer otra lectura de Lezama y reivindicar la zona de su obra con la que le interesa entablar un diálogo. En suma, critica el canon oficial y lo reformula.

Develar al personaje

Un detalle que llama la atención en el cuento es que, a diferencia de los demás personajes, el hombre al que Luisito acude para prostituirse no es referido ni por su nombre ni por algún apodo. Esta condición anónima –es decir, sin “un centro de imantación semántica” hacia el cual converjan significaciones diversas que lo doten de sentido (Pimentel, 29)– reduciría, por un lado, su participación a la de un mero personaje secundario, pero más significativo aún, lo situaría por debajo de Luisito en la escala social. Esto se debe a que, como ya revisamos, los nombres y los apodos cumplen una función jerárquica en este cuento. Sin embargo, a medida que el personaje toma relevancia, notamos que su presencia va acompañada de una serie de huellas textuales o

indicios que, interpretadas en conjunto, revelan el nombre omitido: el del escritor José Lezama. Veamos cuáles son esas huellas.

a) *Calle Trocadero*. Si como afirma Luz Aurora Pimentel, “nombrar es conjurar,” mencionar la calle Trocadero significa invocar el nombre de Lezama. Si bien en el texto no se especifica el destino exacto de Luisito, al reproducir su recorrido en un mapa de la ciudad de La Habana se deduce que podría estar dirigiéndose a la casa de Lezama de la realidad, esto es, Trocadero 162. Luisito parte de algún punto del Malecón cercano a la calle Galiano, pues en esta “sube” hasta topar con Trocadero. En el sitio en el que hacen esquina ambas calles dobló a la izquierda, es decir, continuó “subiendo” con dirección a la Habana Vieja –pero sin que este barrio sea el destino–, y luego “*Caminó unas cuadras más* y llegó a la casa del viejo” (235, énfasis mío). La imprecisión de esas “cuadras más” son las que dan la pauta para inferir que la casa del viejo coincide con la casa de Lezama, pues entre la esquina en que Luisito dobla a la izquierda y Trocadero 162 –la ubicación real de la casa de Lezama– hay cuando menos cinco cuadras de pormedio que podemos interpretar como las “cuadras más” con las cuales culmina el recorrido de este personaje.

b) *Condición sexual y complexión del personaje*. El personaje es descrito a partir de adjetivos como los siguientes: “viejo gordo”, “viejo maricón”, “viejita puta”, “Era un viejo gordo y fofo. Trescientas libras de manteca” (235) etc. Si bien se trata de expresiones vejatorias, lo cierto es que aluden a la imagen con que popularmente se ha concebido a Lezama: gordo y homosexual. Recordemos que en el cuento anterior, ante la pregunta de Pedro Juan, el vecino responde sobre el escritor: “Ah, ¿un viejo gordo que vivía ahí? [...] ¿Él no sería maricón?”. El reconocimiento, como se ve, recae en ambos aspectos; no hay referencia a su trabajo literario, ni a su condición de intelectual. En “El aprendiz”, Gutiérrez acude nuevamente a estas expresiones populares para hablar de Lezama. Sin embargo, dado que son enunciadas desde el punto de vista de Luisito –personaje con una acentuada carga de violencia–, sus palabras adquieren un tono aún más agresivo.

c) *Afición por el tabaco*. Así como por su “gordura”, el autor de *Enemigo rumor* es recordado por su gusto por el tabaco. En ese sentido, son numerosas las fotografías en las que el escritor aparece retratado con un puro entre los dedos. Escribe Luis Antonio de Villena: “Lezama, recordado por ser el alma de la revista *Orígenes*, por su gordura y su afición a los tabacos”. En el relato, esta afición la encontramos en el momento previo a la escritura: “Dio

fuego al tabaco. Aspiró el humo y siguió fumando voluptuosamente”. Asimismo, otro motivo por el cual Luisito decide ir a la casa del viejo es porque allí puede “fumarse un pito” (236) de los que el viejo le comparte.

d) *Asma*. Lezama Lima padecía asma, un mal que de acuerdo con el testimonio de amigos y conocidos, le otorgaba un ritmo pausado y grave a su conversación. Manuel Pereira, por ejemplo, recuerda que en alguna de sus muchas visitas a casa del escritor “lo encontré oprimiendo el atomizador durante un ataque de asma. Me hacía señas de que esperase tranquilo, pero era inquietante verlo chupando aquella burbuja de cristal” (“El curso”). El propio Lezama afirmó: “Yo mismo soy el asma, porque a la disnea de la enfermedad he sumado también la disnea de la inmovilidad” (“A manera”, 6). Por otra parte, algunos de sus estudiosos afirman, incluso, que el ritmo de la enfermedad lo trasladó a su escritura. Ahora bien, en “El aprendiz”, dicho padecimiento no se nombra, pero es reconocible en las menciones a la escasa condición física del personaje: “corrió sofocado”, “se sentó fatigado”, “le faltaba el aire y respiraba trabajosamente”.

e) *Reliquias/objetos antiguos*. En un artículo escrito a propósito de su visita a la casa del escritor habanero, César Aira afirma que lo que más le gustó “fueron los objetos que había sobre las bibliotecas” (“En La Habana”). De acuerdo con Nailey Vecino Pérez, un rápido inventario de estos objetos arroja “bomboneras, jarrones, pisapapeles, tabaqueras, estatuillas, figuras que representan culturas aztecas y de otras civilizaciones pueden encontrarse en la casa, donde llama la atención el pequeño busto de Martí y de Sócrates que guardó en un estante”. En el cuento, son al menos tres las reliquias que dan cuenta de esta afición: una mesa antigua, y sobre esta “una hermosa carroza de porcelana con cuatro caballos” que Luisito roba, pues “debía valer mucho” (236), así como la tabaquera de cuero repujado de la que el personaje extrae un puro antes de comenzar a escribir.

f) *Butaca/sillón de escritura*. Después del forcejeo con Luisito, el personaje que asumimos Lezama, es alcanzado por la necesidad de escribir. Sin embargo, no lo hace en un escritorio, sino sentado en una butaca. En su ya citado texto, Pereira repara en la importancia que dicho mueble tuvo en la vida del escritor: Lezama Lima “escribía a mano en una libreta –si era posible con tinta verde– apoyándose en el brazo de aquel sillón [...] En ese sillón le pasó todo a Lezama: allí escribía, conversaba con sus amigos: allí leía y fumaba [...] Desde ese sillón cósmico [...] asistió embriagado al espectáculo de su propia imaginación” (énfasis mío). El poeta mismo afirmaba esa

suerte de simbiosis: “Aquí estoy, en mi sillón, condenado a la quietud, ya peregrino inmóvil para siempre” (“A manera” 6).

g) *Ostracismo*. Si bien desde el principio de la Revolución, con los ataques del semanario *Lunes*, Lezama padeció un clima de hostilidad, este se intensificó con la publicación, en 1966, de su novela *Paradiso*. Como señala Remedios Mataix, “la primera edición de la novela fue retirada de las librerías una semana después de salir y pasó un tiempo en manos de los censores, que reprendieron a Fayad Jamís, editor y autor de la cubierta del libro, por no haber revisado el manuscrito” (192). Sin embargo, no es sino hasta 1968, con el llamado “Caso Padilla” que esta hostilidad no sólo no menguó, sino que se mantuvo hasta la muerte del poeta. En efecto, a finales de la década del sesenta, pero de manera sostenida durante la década del setenta, “Lezama se había prácticamente encerrado en la casa. Allí se protegía del acoso de las autoridades y de quienes le enviaban anónimos y le llamaban por teléfono a altas horas de la noche para amenazarlo, insultarlo y darle noticias de falsas muertes de personas queridas” (Lauro). Gutiérrez representa el confinamiento del personaje con las descripciones siguientes: “no se movía”, “Sus paseos se limitaban a los 26 metros de su casa”. Aunque Gutiérrez no expone las razones políticas de este encierro, sí retrata el temor que experimenta el personaje y que inducen su encierro: “Abre y deja el *miedo*”, le dice Luisito, “Vivía *aterrado* desde la muerte de sus padres” “El viejo corrió sofocado hasta la puerta, *temblando de miedo* pero no se atrevió a decirle nada y mucho menos a gritarle” (236, énfasis mío).

h) *Poema*. Los tres versos que vemos escribir al personaje después del forcejeo con Luisito, y con los que concluye el relato, corresponden al poema “Cabra y querube”. Dicho poema forma parte del poemario póstumo, *Fragmentos a su imán*, publicado en 1977.

Como se observa, estos indicios dibujan el contorno sutil, pero sin duda reconocible de Lezama. Si bien podemos considerarlos también como “objetos de memoria” –pues se trata de “disparadores externos que despiertan los recuerdos silenciados”, en este caso, el recuerdo es la figura de Lezama (Velázquez Soto 231) –, lo cierto es que su función se traslada, no ya al personaje de Luisito –quien, como vemos, ignora y no le importa la identidad del viejo–, sino al lector. Al enfatizar aquellos objetos, gestos y rasgos tradicionalmente ligados a la personalidad de Lezama, Gutiérrez busca “disparar” en el lector la sospecha de que este personaje anónimo es el poeta de Trocadero, sospecha que, de acuerdo con nuestra lectura, es finalmente confirmada.

El fantasma de Lezama Lima

Una vez interpretados estos indicios, el siguiente paso es reflexionar sobre la estrategia que implica la representación de Lezama como personaje literario en este relato. Hemos adelantado ya una hipótesis: el ineludible interés de los escritores cubanos, entre ellos Gutiérrez, de discutir el canon. Sin embargo, al acercarnos nuevamente a los indicios, notamos dos elementos que siguen llamando la atención: el primero, la ficcionalización de un Lezama vivo en la década del noventa, y el segundo, la presencia, diremos hasta aquí, de un fragmento del poema “Cabra y querube”.

En principio, sabemos que Lezama falleció el 9 de agosto de 1976, lo que significa que para 1997 –año en el que se sitúa el relato– llevaba casi treinta y un años muerto. Si aun prescindiendo de este dato y como ejercicio especulativo, a Gutiérrez le hubiera interesado imaginar la vida del poeta en los vertiginosos años noventa, lo que encontraríamos en la narración, en todo caso, sería a un Lezama nonagenario y anciano. En cambio, el personaje que se nos presenta tiene aproximadamente sesenta años, vive recluido en su casa y a la espera de alguna visita. Esto es que su aspecto, condición social y situación política coinciden, *grosso modo*, con la vida del escritor durante los años setenta. En cuanto a los versos que el personaje escribe al final del cuento, corresponden no sólo a un fragmento, sino al comienzo de “Cabra y querube”. Lo que me interesa resaltar, no obstante, es que el poema –en la versión del cuento– proporciona elementos que permiten argumentar que se trata de una *escritura en curso*. Es decir, no sólo vemos a Lezama en el acto de escribir, sino asumiendo las implicaciones que trae consigo dicho acto: esbozar una idea, ponderar las palabras, atender su sonido, corregir, o bien, calcular la métrica del poema. Revisemos ambas versiones para ilustrar mejor lo que intento decir:

Truhán espadachín la sensación
Araña la perdiz
Quejándose en sentencia o desatino
(Gutiérrez “El aprendiz”, 236)

Truhán espadachín la sensación
araña la perdiz *en remolino*
quejándose en sentencia o desatino
de las opuestas leyes del turbión.

Vuela flor o mariposa prefijada
irrumpe en halconero encaramada.
(Lezama “Cabra y querube”, 91, énfasis mío)

Como podemos observar, en el segundo verso de la versión del cuento –“Araña la perdiz”– *todavía* no se han escrito las palabras –“en remolino”– que van a componer, en la versión del poemario, el endecasílabo. Asimismo, cobra sentido la omisión del punto final que daría por concluido el relato, pues colocarlo implicaría romper el encadenamiento entre el tercer y el cuarto verso: “quejándose en sentencia o desatino/de las opuestas leyes del turbión”. Lo que observamos con esta puesta en escena de la escritura es el interés de Gutiérrez por “fijar” a su personaje, cual si se tratara de una fotografía, en un momento específico de su vida: aquel en el que el poeta origenista emprendió la escritura de su poemario más desgarrador y autobiográfico. Si de acuerdo con el paratexto que acompaña al poema (en la versión del poemario), este fue escrito –o tuvo el visto bueno de Lezama– el 1º de junio de 1974 (92), lo que estaríamos observando no es al autor en 1997, sino en algún momento del año 1974. Dicho de otro modo, el cuento se desarrolla en 1997 –[Luisito] “se acordó de la balsa que hizo con su hermano [...] en agosto del 94 [...] Hace tres años ya” (235)–, pero el personaje que analizamos es una versión fantasmal del escritor José Lezama Lima.

Como advierte Jo Labanyi, el tropo del fantasma en la cultura contemporánea está ligado al concepto del trauma. “Los fantasmas, en cuanto que son huellas de aquellos a quienes no se les ha permitido dejar un rastro, son por definición las víctimas de la historia que *vuelven a exigir reparación*. Esto es que su nombre, en lugar de ser borrado, sea honrado” (2, énfasis mío)⁷⁹, comenta la autora. En el caso de Lezama Lima, sabemos que en la década del setenta y hasta su muerte padeció del ostracismo institucional, el cual, al decir de José Prats Sariol, “incluyó la no publicación, la marginación impuesta por las autoridades, la prohibición de viajar y las deserciones de viejos amigos (más adictos a los cargos que a la poesía) y délficos (jóvenes, en ese entonces, que dejaron el Curso Délfico por presiones oficiales, por miedo)”. Si bien es verdad que han habido intentos por resarcir las políticas de este período –la reincorporación de escritores al campo cultural de la isla y la reedición de obras hasta entonces “olvidadas” o censuradas dan cuenta de ello, así como homenajes públicos a algunos de estos escritores–, los mecanismos de reparación no han sido suficientes y en muchos casos ni siquiera se han

⁷⁹ Todas las citas de Jo Labanyi fueron traducidas por mi.

reconocido los daños. En su gran mayoría, los funcionarios que ejecutaron esta política tampoco han rendido cuentas, tanto así que, en enero del 2007, quien fungió como presidente del Consejo Nacional de Cultura en dicho periodo, Luis Pavón Tamayo, apareció al aire en la televisión cubana con motivo de un homenaje. El evento provocó una serie de reacciones en contra que, entre otras cosas, desembocó en el ciclo “La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión”, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, y llevado a cabo el 15 de mayo de 2007, en el Instituto Superior de Arte de La Habana. En este espacio, intelectuales diversos como Ambrosio Fornet, Mario Coyula o Eduardo Heras León ofrecieron testimonio sobre su experiencia y repasaron algunos de los mecanismos de represión, exclusión y censura en dicho período. Aunque los testimonios y reflexiones vertidos en el ciclo son, sin duda, una valiosa herramienta para entender la política del “Quinquenio Gris”, lo deseable habría sido que las autoridades oficiales de la isla actuaran en consecuencia. Sin embargo, como señala Reinaldo Escobar, su respuesta fue más bien tímida y acorde a esa política del olvido que el Estado cubano se ha encargado de promover (62).

También en el caso de Lezama, las reparaciones han sido incompletas. La parte de su legado que se restauró es sobre todo el que permite una lectura en clave ideológica, y que ha coadyuvado a construir –a “inventar”,– la imagen revolucionaria de Lezama. Aun cuando esta imagen no es del todo falsa, lo que importa señalar es el escamoteo u “olvido” tanto del *otro* costado intelectual del poeta –acaso el más reconocido, pues en él promueve la autonomía intelectual del artista–, como del ostracismo al que fue condenado hasta el final de sus días, precisamente por defender esa autonomía. Como parte del olvido oficial, otra idea con la cual algunos intelectuales allegados al régimen han intentado justificar el ostracismo es la de la reclusión por propia decisión del poeta. En un artículo publicado en 2005, Amauri Gutiérrez Coto afirmaba que “el aislamiento lezamiano fue también un autoaislamiento” y que, en ese sentido “[e]l silencio que sobre estos escritores cayó durante años fue debido a que otros temas y modelos recababan la atención de la crítica” (apud en Mataix, 199). Si bien podemos rebatir este último enunciado argumentando que la “atención de la crítica”, sobre todo en un Estado socialista, no es ajena a los vaivenes de la ideología oficial, lo que me interesa advertir es cómo la imagen del Lezama “autoaislado” ha servido de coartada para negar las vejaciones que lo orillaron a la reclusión y obtener así una reparación ulterior. Pensar que la excentricidad del poeta es la culpable de dicha situación exime de toda responsabilidad a los censores. Es por ello

que, aun cuando en “El aprendiz” no se menciona de un modo explícito el carácter político de la reclusión, la figura del fantasma sí lo evoca. Señala Labanyi: “los fantasmas [son] el retorno de lo que la historia ha reprimido” y en ese sentido, son también “las huellas de aquellos a quienes no se les permitió dejar huella” (1). Pese a no representarlo de la forma tradicional, sino a través de lo que podemos interpretar como hauntología derridiana, lo que Gutiérrez pretende con la espectralización de Lezama es expresar su desacuerdo hacia el discurso oficial. Lezama podía ser un tipo extravagante, sí, pero su aislamiento estaba condicionado por su actividad intelectual no alineada al régimen. A propósito de la autonomía intelectual del autor de *Tratados en La Habana*, escribe Gutiérrez en un artículo publicado en su blog personal:

Visto ahora en la distancia estoy seguro de que los funcionarios y capataces de la época querían hacer desaparecer la herencia intelectual de Lezama. *Borrar sus huellas*. Les molestaba y les irritaba aquel intelectual tan *independiente*, tan *inclasificable* y tan *arriesgado e inmanejable*. Les convenía poner de ejemplo a otro tipo de intelectual más controlable y sumiso (“40 años sin Lezama”, énfasis mío).

Parte de esta indolencia institucional se ha vertido en las valoraciones de algunos críticos. Me refiero específicamente al caso de Cintio Vitier, cuyo prólogo a *Fragmentos a su imán* pondera una raíz únicamente surrealista en el poemario en detrimento de un aliento contextual y autobiográfico. Es decir, al ignorar –deliberadamente o no– la frustración y soledad presentes en estos poemas, al asumir que el confinamiento del poeta fue producto de su extravagancia o torremarfilismo, interpretaciones como la de Vitier legitiman la aceptación de que los poemas contenidos en el volumen son “inocuos” o “políticamente asépticos” (Mataix, 200) y no un duro testimonio de la condición del poeta. Al respecto, Remedios Mataix señala el lado problemático de la glosa viteriana:

La desgarrada estética lezamiana en *Fragmentos a su imán* se reduce a un decorado –“surrealista” en ocasiones, “pictórico” en otras y siempre “de un barroquismo fresco que ronda el festival o la kermesse”–, o a gestos inofensivos para la ortodoxia cultural castrista: “lo juglaresco al lezámico modo” o una aventura “metafísica o mística y por lo tanto muchas veces hermética” que siempre apunta hacia más allá o más acá de la realidad, pero nunca hacia la realidad, y para la que los acontecimientos políticos, la historia, la vida social no existen o no son asunto suyo (“Aquí llegamos”, 200).

Al ofrecer una lectura en términos inofensivos de un poemario con una carga insoslayable de soledad, frustración política y encierro, tanto Vitier como quienes han hecho eco de su

interpretación⁸⁰, refuerzan la imposibilidad de resarcir el daño a Lezama. Lo cual implica que el trauma permanece, continúa repitiéndose en el tiempo, y mientras el escritor origenista no reciba justicia, incluso en aspectos aparentemente inocentes como lo podría ser un prólogo, no será difícil imaginar –como lo presenta Gutiérrez en “El aprendiz”– a su atemorizado fantasma vagando por los 26 metros de su casa en Trocadero 162.

(Re)escribir (desde) la soledad

En las páginas inaugurales de *El libro perdido de los origenistas*, Antonio José Ponte se pregunta desde qué trincheras hacer frente a la apropiación gubernamental de los escritores de esta generación, “qué soberbia oponer –nos dice– a la soberbia de los políticos” (9). Entre sus propuestas destaca acudir a las figuras de los propios origenistas, pues para Ponte, “biografía es estudio de espacio”, lo que es igual a conocer la “posición del escritor” (12). Otra alternativa del también poeta es leer en los márgenes de la tradición origenista, “en el aparente blanco que bordea las letras” (84), esto es, aquellas obras cuyo contenido es adverso al discurso oficial –y por lo tanto, difícil de recuperar–, y que, no obstante, nos acercan a unos origenistas más terrenales y vivos, “arañando en la piedra del sinsentido y de la nada, angustiosamente perdidos y boqueando” (103). En “El aprendiz”, Gutiérrez propone una contralectura de *Fragmentos a su imán* –un libro sin duda marginal dentro de la obra de Lezama– curiosamente en los mismos términos que propone Ponte: a la luz de aspectos biográficos de Lezama y desde una perspectiva claramente antioficial. A diferencia de la interpretación que ve en estos poemas un inocuo ejercicio surrealista y a su autor, como un extravagante autoexcluido, Gutiérrez imagina a un Lezama sufriente, sumido en la soledad y en la desesperación –“arañando en la piedra del sinsentido y de la nada”–. Así, en este análisis veremos que además de la relación intertextual entre “El aprendiz” y “Cabra y querube”, hay también un vínculo, cercano a la alusión y a la atmósfera de la obra, con otros poemas presentes en dicho volumen.

Hemos dicho ya que “El aprendiz” se articula a partir de dos puntos de vista: el de Luisito, y el que podemos llamar el de Lezama. Desde la perspectiva del primero, el poeta es referido con expresiones despectivas que aluden a su homosexualidad y corpulencia. Además, salvo por el frustrado paréntesis sexual con el jinetero, lo que más se enfatiza en el relato es el miedo del

⁸⁰ El prólogo de Juan Goytisolo a la edición española de *Fragmentos a su imán*.

escritor. Sin embargo, con la partida del muchacho, en el texto se instala un registro diferente: del exagerado manierismo, caricaturesco casi, con que lo han retratado hasta esta parte del relato, el personaje de Lezama muta hacia un humor oscuro y melancólico. Mientras el muchacho está en la casa, vemos al viejo dirigirse con expresiones como la siguiente: “Ay, eso es lo que me gusta de ti. Lo bruto que eres” (235) o “Ven, papi, ven”, pero una vez que lo ve partir, se expresa de la siguiente manera: “–Ven cuando quieras, ven otra vez–, le dijo apenas en un susurro” (236). ¿Qué ocurre en el texto para que el viejo abandone esta gestualidad estridente y se acerque a la pesadumbre? ¿Será que sin el muchacho, el viejo deviene en el escritor José Lezama Lima? En efecto, podría decirse que Gutiérrez le “otorga” la palabra a Lezama; a través de la ficción, le cede el escenario que le ha sido negado para que el poeta *se narre a sí mismo*. Por eso la escena final es precisamente la de un Lezama que asume la escritura: toma papel y lápiz “–y sin pensar– comenzó a escribir para tranquilizarse” (236).

Ahora bien, hemos mencionado que el poema que se escribe al final del relato es “Cabra y querube” incluido en el volumen póstumo *Fragmentos a su imán*. Sin embargo, más allá de hacer un análisis puntual de este, lo que me interesa señalar es la atmósfera de soledad y encierro que envolvió su escritura tanto en el tiempo histórico como en el diegético y que Gutiérrez supo captar a fin de reconstruir la vida de Lezama en un momento determinado. En ese sentido, en “El aprendiz” coinciden aspectos del Lezama *de la realidad* con el de *la ficción*. Remedios Mataix advierte, por ejemplo, que si bien *Fragmentos* está recorrido por el tópico de la soledad, esta se despliega en los poemas en dos sentidos: en la ansiedad del roce, que expresan poemas como “Universalidad del roce” o “Retroceder”, y la angustia por la espera que recrean “El esperado”, “Esperar la ausencia” y “Pabellón del vacío”. Al respecto, señala Mataix:

[...]la soledad como una herida íntima que se manifiesta en los textos a través de la imagen recurrente de la necesidad de lograr un contacto, de “apretar algo con las manos”, de “extender las manos/ como queriendo que alguien las apriete”, o a través de numerosas variaciones en torno al tema de la espera infructuosa de compañía. (203-204)

En el cuento, por ejemplo, advertimos la ansiedad del roce en el momento en el que el viejo, al intentar limpiar los golpes de Luisito, le dice: “Muchacho, ¿qué te pasó? Quitate esa camisa y *déjame limpiarte*. Estás morado por todas partes” (235, énfasis mío). El muchacho se aparta ante la proximidad del viejo y este queda con las manos en el aire, una imagen similar a la del poema

“Retroceder”: “El ciervo lame la mesa de lectura, / rompe el cristal con estampas polares. / Cuando lo voy a acariciar queda / un vacío barbado (66, énfasis). O bien, el instante en el que el viejo se niega a darle los dólares, y molesto el jinetero responde golpeándolo “–Ay, eso me gusta. Dame galletazos por la cara” (236). En “Los fragmentos de la noche”, precisamente un forcejeo sostiene el poema –“Era un combate sin término, / entre lo que yo le quería quitar a la noche / y lo que la noche me regalaba”–, y al final una liebre “araña mis brazos” y “Riéndose, repartía por mi rostro grandes cicatrices” (71).

Por su parte, la necesidad de compañía la advertimos también en varios momentos del cuento. La alegría con la que el viejo recibe a Luisito: “¡Ay, niño, al fin te decidiste!”, coincide con el entusiasmo inicial de “El esperado”: “Al fin llegó el esperado, / se abrieron las puertas de la casa / y de nuevo se encendieron las luces”, e incluso cuando Luisito va directo a la cocina, pues “conocía la casa”, parece corresponderse con los siguientes versos del mismo poema: “El esperado comprobó cada uno de los secretos / que guardaba la casa mágica”. En el breve ruego por su regreso –“Ven cuando quieras, ven otra vez”– encontramos ecos de “Esperar la ausencia”: “Estar en la noche / esperando una visita, / o no esperando nada / y ver cómo el sillón lentamente / va avanzando hasta alejarse de la lámpara. / Sentirse más adherido a la madera / mientras el movimiento del sillón / va inquietando los huesos escondidos, / como si quisiéramos que no fueran vistos / por aquellos que van a llegar” (91).

Al otorgarle una dimensión secular a Lezama Lima –un hombre de apetitos sexuales buscando saciarlos con Luisito, el joven jinetero, pero también un hombre solo, recluso en su casa y aquejado por el temor de un afuera hostil (tanto en lo político como en lo social)– y al retratarlo escribiendo algunos versos de su poemario más autobiográfico, Gutiérrez parece confirmar su tesis de que “en tiempos tan desgarradores no se puede escribir suavemente” (85). De acuerdo con Remedios Mataix “los poemas contenidos en este volumen tienen mucho más que ver con el fracaso o la frustración de una fe que con su realización” (188). Aunque en lo público, el poeta de Trocadero jamás expresó su disenso con la Revolución, en sus cartas y entradas de diario escritos en el setenta y hasta el final de su vida trasluce su desacuerdo. Esto significa que la zona de la obra lezamiana que el autor de *El rey de La Habana* “recupera” es aquella que considera más humana, sufrida y terrenal, pero también con la que puede trazar un paralelo con respecto de su propia frustración política. Al igual que *Fragmentos*, la escritura de *Trilogía* está atravesada

por el derrumbe de un proyecto político al que el autor consagró la vida. Comenta Gutiérrez: “Me sentía muy frustrado con la política [...] Dentro de mí se acabó el poquito de moral que me quedaba [...] Dejé de creer en todo. Algo se rompió muy profundo dentro de mí [...] se incrementó más la furia, la decepción, la angustia, la tristeza, *la sensación de fracaso total*” (*Diálogo*, 82). De esta manera, encontramos que en su lectura del texto lezamiano, Gutiérrez enfatiza una dimensión que podemos considerar subversiva: si en los noventa el autor de *Paradiso* es recuperado a causa de su supuesta condición apolítica y de considerar inofensiva su posición, lo que la vuelve susceptible a manipulaciones, “El aprendiz” repara precisamente en aquellos textos en los que la política ha dejado su huella más profunda y dolorosa.

II.2 VINDICAR LA DISIDENCIA

Filetes rojos y frescos: releer a Virgilio Piñera en el “Período Especial”

Como hemos visto hasta aquí, la incursión de Gutiérrez en la polémica sobre el canon literario cubano ha evitado la actitud confrontativa que han asumido autores como Antonio José Ponte o Zoé Valdés. Sin demeritar ambas propuestas, la postura de Gutiérrez puede deberse a su política escritural anti-intelectual o bien a la cautela con que fue recibida entre los escritores de la isla la distensión de la censura en el campo literario de los noventa. Dado que tal posición no lo exime de un interés por discutir la apropiación de autores parametrados, resulta congruente que los tres primeros cuentos del volumen *Nada que hacer* –el segundo de los títulos que integran *Trilogía*– aludan precisamente a tres escritores con legados en pugna: José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera. Si bien, en el caso de los dos primeros, las alusiones pueden considerarse mínimas –el gesto de ignorar la casa de Lezama, refiriéndose únicamente al célebre no. 162 de Trocadero, pero sin mencionar al autor en “Nada que hacer”, o bien la velada referencia a Estrella, personaje de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, en “Estrellas y pendejos”–, me parece que resultan más que suficientes para comprender la crítica al canon de los noventa inscrita en dicho volumen. En lo que concierne a Piñera, la referencia a su cuento “La carne” es un tanto más elaborada, y supone, además de un contrapeso anticanónico, una vía para cuestionar el fallido papel protector del Estado –en este caso, su dificultad para proveer alimento–, así como para enunciar la presencia de rasgos de un régimen que se consideraba extinto.

Figuraciones del hambre

Con la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, Cuba experimentó una serie de cambios que, en su mayoría, repercutieron en el nivel de vida de sus habitantes. La suspensión de los subsidios soviéticos, el fin del CAME y el reajuste de precios en el mercado internacional tuvieron como correlato la drástica reducción de materias primas y bienes energéticos indispensables para la subsistencia en la isla. Si bien el gobierno cubano intentó paliar la situación a través de programas y reformas económicas que, como afirmó Fidel Castro,

“no nos gustan”, pero que “la vida y la realidad nos obligan” (apud en Sánchez Becerril 19);⁸¹ lo cierto es que, al menos durante la primera mitad de los noventa, el desabasto alcanzó al grueso de la población. En el caso de los alimentos, la situación fue aún más dramática; los productos comúnmente ofrecidos en la “Libreta de Control de Venta para los Productos Alimenticios” –o “libreta de la bodega” o “de abastecimiento”, como popularmente se conoce (Skłodowska, 302)– se redujeron casi en un 80%. Un producto muy solicitado como lo es la carne de res, a partir de 1992 fue sustituido por una mezcla de harina de soja, sangre y vísceras molidas, conocida como “picadillo extendido” o “picadillo texturizado”. A la par de las alternativas ofrecidas por el Estado –“fricandel”, “masa cárnica”, “producto sazonador”, “pollo de población”, “pollo de dieta”, etc.–, los cubanos también tuvieron que recurrir a las más variadas invenciones para mitigar la escasez: “croquetas de averigua”, “coquicol” (col con col), “sopa de gallo” (agua con azúcar prieta), “bistec empanizado de cáscara de toronja”, “pollo al bloqueo”, entre otros (Skłodowska, 302).

En “Salíamos de las jaulas” Gutiérrez recupera la atmósfera de esta angustia alimentaria. El hambre vertebró las acciones de los personajes y la tensión entre lo que se debe y lo que no se puede hacer se esconde detrás de esas acciones. Narrado en primera persona, en el cuento nos enfrentamos al desesperado periplo de Pedro Juan en busca de insumos para vender en La Habana. Para tal propósito viaja al campo, pues de acuerdo con su experiencia, en esas zonas de la isla todavía es posible conseguir “cualquier cosa”: “[d]esde ajos y limones hasta carne de buey” (137). Al llegar tropieza con una escena estremecedora: armados con machetes y cuchillos, un “enjambre” de ocho negros “flacos, hambrientos, sucios, con los ojos desorbitados, vestidos con harapos” (137) rodea a un caballo muerto. Esperan el permiso del dueño para descuartizarlo, y a su vez este aguarda la llegada de la policía: no puede entregarles el animal sin antes comprobar que murió por enfermedad, pues de lo contrario lo pueden “llevar a juicio” (137). Aunque el caballo no se encuentra en las mejores condiciones para su consumo –estaba “sarnoso y esquelético, cubierto de moscas verdes” y por el “culo le salían gusanos y pus”–, lo cierto es que, al igual que Pedro Juan, la “jauría” está desesperada por alimentarse. “Ese caballo está podrido. Deja eso”, le aconseja el narrador a uno de los negros, pero este le responde: “Cuando pase por la candela no hay pudrición que valga” (138). Pedro Juan abandona la escena

⁸¹ Me refiero al cuentapropismo, la inversión extranjera, la liberalización del dólar, los recortes al gasto general, etc (Bobes, 217).

y prosigue su búsqueda. Por recomendación de uno de los negros, llega con Carmelo, un productor de queso, a quien tampoco le queda nada: “con dos vacas es poco lo que hace. La gente se lo arrebató de las manos” (138). El tiempo apremia y debe volver a La Habana. En el tren descubre, sin embargo, que es “el único cretino con las manos vacías”: “pollos, puercos y carneros [...] sacos de arroz y viandas” se apilan en los vagones y desbordan los costales de los otros viajeros. Pedro Juan se recrimina su impericia; está tan molesto que le “daban ganas de entrarle a cabezazos a la pared del vagón”, pues fue incapaz de encontrar algún producto con el cual “al menos sacar el pasaje del tren” (138).

El fracaso conduce a este personaje a reflexionar sobre la condición de la sociedad cubana en los noventa –“Estuvimos encerrados treinta y cinco años en las jaulas del Zoo. [...] Y de pronto hay que saltar a la selva”–. Llega a la conclusión de que la escasez y el cambio de paradigma económico exigen estrategias de supervivencia hasta entonces desconocidas o presentes sólo de un modo subterráneo en los modos de sociabilidad de los cubanos –“No teníamos ni idea de cómo era la batalla en la jungla. Pero había que hacerlo”–. Asimismo, reconoce en la creciente economía de mercado una similitud con la agresividad de la “jungla” o la “selva”: “Todos salíamos de las jaulas y comenzábamos a luchar en la selva” (139). Como se sabe, muchas de las reformas económicas introducidas a partir de esta década encarnaban una contradicción de los principios revolucionarios. El dinero, el mercado, la desigualdad y el capitalismo, estigmatizados anteriormente por antipatrióticos y antinacionales, son legitimados, paradójicamente, por ese mismo discurso (Bobes 217). Si como observa Velia Cecilia Bobes, bien que mal “hasta 1993 el Estado cubano había logrado regular casi la totalidad del consumo valiéndose del sistema de racionamiento de los artículos de primera necesidad (alimentos y productos industriales)” y con ello, alcanzado “una relativa homologación de los consumos que se correspondía con el ideal de una sociedad lo más igualitaria y homogénea posible” (217), con la entrada en vigor de estas políticas dicha sociedad se disuelve. El personaje de este relato es capaz de reconocer estos cambios, pues admite que “Nos daban alguna comidita y alguna medicina pero ni idea de cómo era todo más allá de los barrotos”. Los valores que emergen de este contexto se consolidaron como modelos de conducta –“el logro individual [...] el lucro, la competencia, el cálculo de beneficios y la desigualdad” (Bobes 218) son sólo algunos– y se impone la ley del más fuerte. Ese laberinto kafkiano que para Pedro Juan significa buscar comida

y no encontrarla, resume en buena medida la dificultad de los cubanos en los noventa. Sin los ingredientes básicos para alimentarse queda “inventarse” otros, sean reales o imaginarios.

Dos interpretaciones

Rendido a causa de su viaje en vano, Pedro Juan llega a su cuarto de azotea y se “tira” a dormir. En el medio tiene una pesadilla en la que:

un tipo que era yo mismo *me acercaba a mí* con un cuchillo y me cortaba unos bistecs de la barriga. El tipo hablaba sin parar, pero yo no lo escuchaba. No sé qué decía. A la vez yo gritaba por el dolor cada vez que me cortaba un pedazo. No salía sangre. Sólo unos buenos filetes rojos y frescos, y yo gritando (139, énfasis mío).

La irrupción de este sueño es congruente con el fracaso previo del personaje: debido a la imposibilidad para conseguir alimento de un modo tradicional, el último territorio disponible es el propio cuerpo. Aunque es verdad que en este fragmento no se especifica que el personaje sea, o vaya a ser, víctima de un acto de canibalismo –en todo caso, lo que leemos es la tortura perpetrada por un sujeto idéntico a Pedro Juan–, lo que sí encontramos es un vocabulario que bien podríamos ligar a esta práctica: cuchillo, cortar, bistec, barriga, filetes, sangre, etc. Asimismo, es probable que esta pesadilla sea la transformación onírica de la experiencia reciente en el campo, pues en ella curiosamente el protagonista toma el lugar del caballo rodeado por la “jauría”. Con todo, existe un elemento que permite considerar a este sueño como preámbulo de la autoantropofagia y es el hecho de que resume el argumento de un cuento clásico de la literatura cubana: “La carne” de Virgilio Piñera. Publicado por primera vez en 1944 en una modesta edición de autor y recogido más tarde en el mítico volumen *Cuentos fríos*, de 1956, el texto de Piñera aborda la repentina escasez de carne y las alternativas a las que cierta población recurre para sustituirla. Dado que las circunstancias los obligan al vegetarianismo, sorprende la decisión de Ansaldo, personaje que “no siguió la orden general”, pues acude a su propio cuerpo para alimentarse:

Con gran tranquilidad [Ansaldo] se puso a afilar un enorme *cuchillo* de cocina, y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, *cortó* de su *nalga* izquierda un *hermoso filete*. Tras haberlo limpiado lo adobó con sal y vinagre, lo pasó –como se dice– por la parrilla, para finalmente freírlo en la gran sartén de las tortillas del domingo (27, énfasis mío).

Como vemos, ambos textos comparten como tema la autoantropofagia; incluso observamos en esta cita algunas palabras presentes también en el relato de Gutiérrez. Sin embargo, lo que llama la atención es que, pese a que el protagonista de “Salíamos...” se desdobra en dos entidades aparentemente distintas –lo que le permite observar a su otro yo mutilarlo/se–, al igual que el personaje de Piñera, en realidad no es sino él mismo quien se aplica la tortura. Leamos el comienzo de la pesadilla: “un tipo que era *yo mismo me* acercaba a *mí* [...] y *me* cortaba” (cursivas mías). La incorporación del pronombre *me*, en lugar de *se*, antes de *acercaba*, advierte del desdoblamiento del personaje. Con dicho pronombre se disipa la percepción de un segundo personaje, y lo que se comprueba es que es el propio Pedro Juan quien aplica el corte. Con ello, se advierte que existe una alusión intertextual a “La carne” en “Salíamos de las jaulas”. De acuerdo con Gerard Genette, la alusión es aquel procedimiento transtextual en el cual un enunciado, para ser plenamente comprendido, necesita del conocimiento previo del lector del enunciado al cual remite ese primero (10). En el caso de “Salíamos de las jaulas”, la pesadilla a la que nos hemos estado refiriendo, en un primer nivel de lectura podría pasar inadvertida, considerarse absurda o, como ya hemos dicho, ser únicamente un producto de las circunstancias del personaje. La ausencia de citas y marcas referentes a “La carne” abonan a esta idea. No obstante, una vez que hemos hecho el desglose anterior y, por lo tanto, reconocido la relación intertextual, la alusión al cuento de Piñera complejiza o bien, dota de un mayor sentido al de Gutiérrez.

Ahora bien, es posible leer esta alusión a partir de dos líneas: 1) como espacio de discusión y revalorización de la obra y figura de Virgilio Piñera en el contexto de los noventa, momento de reformulación del canon literario cubano, y 2) como un ejercicio de crítica sobre la situación de precariedad en la isla. En el caso de la primera línea de lectura, recordemos que si bien en esta época la censura se relajó con la ficción, no ocurrió lo mismo con textos no ficcionales como el ensayo o la crónica. Debates que en otro contexto habrían sido recogidos por estos dos últimos géneros, se trasladaron mayormente al cuento y a la novela. Gutiérrez es consciente de esta coyuntura, por ello, como veremos a lo largo de este apartado, sus opiniones sobre la obra y figura de Piñera se desplazan y entreveran con la ficción. Sus guiños intertextuales, que pueden parecer insustanciales o mínimos, son en realidad más complejos de lo que en un primer momento pueden parecer.

Contra el demonio de la ornamentación

A diferencia de Lezama, cuya obra y figura, en esta década, fue absorbida en alguna medida por el aparato ideológico del régimen, Piñera mantuvo su condición marginal. Aunque varios de sus libros fueron reeditados y sus lectores y amigos le dedicaron coloquios, conferencias y números de revistas, la poca atención que recibió en los medios oficiales coincide con el desinterés del régimen. Si tomamos en cuenta que desde la década del cuarenta el autor de *La carne de René* fue, en cierto modo, menospreciado por la comunidad literaria debido a una supuesta “antillanización” de su poesía –Cintio Vitier lo expulsó de la ciudad letrada en su controversial *Lo cubano en la poesía (Los límites)* y Fornarina Fornaris catalogó a sus *Cuentos fríos* como “un bramido de la desesperación contemporánea” y a su autor como un “alquimista” que logra “fabricar belleza con los andrajos del arroyo” (apud en Rojas, *Tumbas* 138)–, es posible entender su marginación en esa vuelta al carácter nacionalista de la ideología oficial que se dio en los noventa. Es decir, salvo por su período militante en los sesenta, presente sobre todo en sus artículos de *Ciclón*, *Revolución* y *Lunes*, Piñera mostró en su obra un férreo carácter vanguardista, ecléctico y sin duda crítico del poder. Es debido precisamente a este carácter que muchos escritores jóvenes de la generación de los ochenta y noventa, entre ellos Gutiérrez, encontraron en él a una figura de subversión tanto ideológica como artística; eso se debe a que, según Duanel Díaz, nutrió el “espíritu polémico-contestatorio” de una generación “decididamente más cercana al poeta de ‘Las furias’ que a otros origenistas como Diego, Vitier o García Marruz” (“Bloom, las tareas”). Así pues, para Díaz:

los jóvenes escritores cubanos agradecen justamente [...] que [Piñera] haya entregado una experiencia veraz de la pérdida de la aureola, que no haya rendido culto a la Poesía, sino que diga la obsolescencia de la profecía. Que en “La gran puta” haya trocado a la Dama en prostituta y haya entregado no “la República que se refugió en los interiores caseros, en las costumbres y aromas, revestida aún de la ilusión cubana primera”, como Diego al decir de García Marruz, sino la *República de la miseria cotidiana y la violencia callejera*, no la República “que huyó con el amarillo de los tranvías”, sino la República donde, como pesadillesca visión de un mundo policíaco, se multiplica el amarillo de los trajes de caqui de los soldados del “hombre fuerte”. *Que haya renunciado, en fin, a la cortesía para mostrar el horror* (“Bloom, las tareas de la crítica cubana”, énfasis mío).

En efecto, esa “pérdida de la aureola”, ese “mostrar el horror”, así como la secularización del discurso poético es, considero, una de las grandes aportaciones del autor de *La carne de René* y

uno de los aprendizajes más evidentes de Pedro Juan Gutiérrez. En un ensayo de 1947, “En el país del arte”, Piñera reaccionaba con vehemencia a esta “sacralización” de la literatura al considerar que la excesiva “protección” y “adoración” que le concedían los artistas daba pie a la creación de una literatura frívola, ornamental y ajena a la “facultad creadora del hombre” (139). Al grado que, señala Piñera, “un ensayista [...] se preocupa tanto por la forma artística de su ensayo, que *sacrifica* el asunto en sí a la *mera* palabra” (39, énfasis mío). La desacralización de la literatura va, pues, de la mano de un desprecio por el lenguaje preciosista y burgués que, como ya vimos, entorpecería “el asunto en sí”, esto es, aquel aspecto que para Piñera es lo verdaderamente importante para un escritor. En otro artículo del mismo año, “Notas sobre literatura argentina de hoy”, ahonda todavía más en esta idea. Llama “tantalismo” al excesivo interés de los escritores argentinos por las “fórmulas” y el refinamiento estilístico, y concluye que este aspecto tiene el propósito, para él absurdo, de mostrarse a la “altura” de los europeos. Para ilustrar sus reflexiones propone el siguiente ejercicio:

Imaginemos todavía un pastel del cual la ornamentada superficie de merengues y grajeas se repitiera incansablemente, pero ¿y la masa, esto es, *el edificio en sí, la verdadera arquitectura? No basta ser brillante*, poseer un gran poder combinatorio, saber multiplicar el adorno a extremos sobrehumanos, *dominar el idioma* o los idiomas: hay que partir al fondo último de la conciencia y *asentarse en una realidad muy real*, que procurándonos cifras, llaves, conclusiones y respuestas va también a otorgárselos al lector, para no dejarlo en la insólita, extraña situación de un mundo dado gratuitamente, y en el que, repetimos, siempre se preguntará por *lo que el autor dejó oculto* (177, énfasis mío)

En diversos cuentos que componen *Trilogía*, y en general en el ánimo mismo del volumen, Gutiérrez asume esta postura piñeriana de abandonar lo ornamental en la escritura en pos de “la realidad real” y revelar “lo oculto de la realidad”. Al igual que Piñera, el autor de *El Rey de La Habana* afirma que “nunca va a jugar con las palabras frívolamente, sino a utilizarlas de un modo funcional y dentro de una estética coherente” (“Pedro Juan, c'est moi”, 41). Si bien, la narrativa de Gutiérrez se opone al “demonio de la ornamentación” que también reprochó Piñera (*Poesía* 176), dicho rechazo se presenta de una manera más contundente en “Yo, revolcador de mierda”. Allí, a propósito de una serie de situaciones que ocurren en su entorno inmediato –el feminicidio de una de sus vecinas y el rechazo editorial de uno de sus cuentos por ser “demasiado realista”–, el personaje que narra afirma que “No me interesa lo decorativo, ni lo hermoso ni lo dulce, ni lo delicioso”, ya que para él, el arte sólo sirve para algo si es “irreverente, atormentado, lleno de

pesadillas y desespero” (105). Es decir, tanto para Gutiérrez como para Piñera, el acto de la escritura sólo tiene sentido si se propone revelar el lado oculto y oscuro de los seres humanos. Para qué regodearse en las palabras, en el demasiado merengue, proclaman ambos autores, si ello significa entorpecer la vista “del edificio en sí”, esto es, la literatura.

No hay escritor inocente, no hay lector inocente

Es necesario enfatizar que si bien con lo anterior pretendo evidenciar una suerte de paralelismo estilístico y político entre la obra de ambos escritores, lo cierto es que este vínculo no ocurre de un modo pasivo. Como ya vimos en su relación con la obra de Lezama Lima, Gutiérrez evita el diálogo intertextual en términos epigonales; al aludir, reescribir o incorporar fragmentos de otras obras a la propia, los hipertextos de Gutiérrez practican también una exégesis (Genette, 17). En el caso de “Salíamos de las jaulas”, he indicado brevemente aquellos aspectos en los que se alude al cuento de Piñera (la autoantropofagia y el léxico ligado a esta práctica); sin embargo, aun con estas similitudes me parece observar en la operación intertextual un ejercicio de crítica y problematización.

Me refiero particularmente a las descripciones. En “La carne” encontramos una representación “higiénica” de los cortes, mutilaciones y su impacto en el cuerpo de los personajes. Por ejemplo, en la escena en que Ansaldo decide sustituir la carencia de carne animal con la de su glúteo, la única mención a la suciedad aparece tangencialmente en el momento posterior al corte y antes de la cocción: “Tras haberlo *limpiado* [el filete de la nalga izquierda] lo adobó con sal y vinagre” (27 énfasis mío). Hasta antes de ser mostrado al lector, el filete *estaba* sucio, pero no al momento de su presentación. Asimismo, luego de que el protagonista ofrece su “demostración práctica a las masas” en la plaza principal del pueblo y los presentes siguen sus instrucciones, el narrador señala que se trató de “un glorioso espectáculo, pero se ruega no enviar descripciones” (28). Por su parte, la palabra “filete”, presente nueve veces, va acompañada del adjetivo “hermoso” en al menos cinco ocasiones. Es decir, se omiten las impurezas inherentes a la mutilación y en su lugar el narrador favorece las palabras ligadas a lo bello, a lo limpio o bien, a las imágenes positivas.

Si bien en el relato de Piñera no se mencionan los despojos procedentes de las lesiones (ya sean corporales –sangre, lágrimas u otros fluidos– o lingüísticos –gritos, maldiciones o

improperios-) no significa que no sucedan o no estén presentes. De hecho, uno de los pocos momentos en que encontramos un atisbo de impureza –aquel en el que el bailarín del pueblo reúne a sus amigos a fin de que lo vean comerse la última porción de su cuerpo: “los bellos dedos de sus pies” (28)–, no es bien visto por los personajes. El reproche de los presentes en la escena en que también aparece la única alusión a la sangre –los reunidos mantenían un “*sanguinolento* silencio” (28 énfasis mío)– reside en la crudeza, en un sentido literal, del acto. Sin seguir la consabida orden de pasar por el fuego la carne, el bailarín “dejó caer en el hueco de lo que había sido en otro tiempo su hermosa boca” (28) la parte carnosa del dedo gordo del pie. A diferencia de la feliz aceptación con que fue recibida la propuesta de Ansaldo, el acto del bailarín es acogido con una “repentina seriedad”: “Entonces todos los presentes se pusieron repentinamente serios”(28). ¿A qué se debe este cambio de actitud cuando antes la mutilación fue considerada un “glorioso espectáculo”? En *Lo crudo y lo cocido*, Claude Lévi-Strauss advertía que, para algunas sociedades, el acto de pasar la carne por el fuego implicaba literal y simbólicamente, el tránsito de lo natural o salvaje a un estadio de desarrollo cultural (citd en Sklodowska 306). El consumo de carne cruda, de acuerdo con el antropólogo, plantea además una relación con la carne humana, lo que significa que la cocción lleva también al abandono del canibalismo (apud en Chen Sham 29). En el cuento de Piñera se infiere que el autoconsumo es permitido siempre y cuando la carne sea freída “en la gran sartén de las tortillas del domingo” y por lo tanto pierda sus propiedades humanas. Al “culturizar” este tipo de carne, el fuego, paradójicamente, también la “animaliza”, lo que les otorga a los habitantes la posibilidad de comer sin culpa. Entonces, incorporar al texto adjetivos y descripciones ligados al canibalismo en su sentido más literal –aun cuando el cuerpo humano que se consume es el de uno mismo– implicaría reconocer el carácter “bárbaro” o “salvaje” de esta práctica, al tiempo que evidenciaría el fracaso del Estado en su papel de proveedor de bienestar social.

En la lectura que propone de “La carne”, Gutiérrez reconoce esta operación narrativa. Identifica en el estilo “frío” piñeriano un procedimiento que normaliza situaciones excéntricas –en este caso, la ingesta del propio cuerpo– con el propósito de exacerbar su carácter absurdo y con ello manifestar una crítica social y/o política. Sin embargo, como hemos venido comentando, el autor de *Trilogía* privilegia lo abyecto y formula lo que Sánchez Becerril advierte como una poética del “revolver la mierda” (49): registrar la realidad “sin retoques”, mostrar “la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver para evitarle molestias a nuestra

consciencia” (105). El desdoblamiento o disociación de su personaje en víctima y victimario, durante la pesadilla, funciona muy bien para comprender este aspecto: puesto que en “La carne”, Piñera revela, a través del absurdo, los mecanismos con que el discurso oficial normaliza una situación crítica, en “Salíamos de las jaulas” se ofrece el reverso del texto fuente, esto es, las descripciones que en el relato se “ruega no enviar” para no entorpecer “las efusiones propias de gente bien educada” (27). Así, vemos a Pedro Juan gritar y quejarse del suplicio al que es sometido –“yo gritaba por el dolor cada vez que me cortaba un pedazo” (139 énfasis mío)– y del que al parecer no puede escapar.

Con la expresión de sufrimiento de su personaje, Gutiérrez reconoce que la autoantropofagia promovida por el Estado es tanto o más perniciosa que la inanición, por lo cual, en términos occidentales, resulta igual de “salvaje” que la muerte de la que se pretende salvarlos. Es por eso que, al analizar a detalle la pesadilla, me parece que es posible constatar que se trata de la parodia de una escena de “La carne”. Pedro Juan señala que, al tiempo que el tipo lo mutilaba, este mismo “hablaba sin parar”, pero él no lo escuchaba. ¿A quién dirige este hombre sus palabras? Recordemos que, en el cuento de Piñera, Ansaldo se traslada al centro del pueblo para ofrecer la ya referida “demostración práctica a las masas” (27). Con el apoyo de “una muestra en yeso encarnado que colgaba de un reluciente alambre” (28), exhorta a los presentes sobre la importancia de que cada persona corte de su nalga izquierda “dos filetes y no uno” (28) y así garantizar su buena alimentación. Tal vez sean esas instrucciones las que Pedro Juan no logra escuchar. Quizá en un ejercicio de reescritura, Gutiérrez coloca a su personaje en el lugar de la muestra en yeso. Sea como fuere, lo que me interesa señalar es que lo que observamos en “Salíamos de las jaulas” es la versión de la víctima. Gutiérrez da voz, si bien a través de los gritos, a los personajes acallados por la voz de las autoridades. A través del lenguaje directo y la crudeza de sus descripciones, revela los padecimientos a los que son sometidos incluso por sí mismos. Por ello, al igual que Pedro Juan, el lector tampoco escucha la letanía del victimario; de sobra conocido, su discurso es silenciado para dar paso al clamor del mutilado.

El territorio de los monos.
De acuerdo con los métodos modernos
están en libertad.
Nicolás Guillén, *El gran Zoo*

En su problematización de lo bárbaro y lo civilizado, “Salíamos de las jaulas” se aparta del carácter alegórico que suscita el cuento de Piñera. En principio, observamos la evidente “animalización” de los sujetos, con énfasis en los personajes negros. Pedro Juan se refiere a ellos como “un enjambre” o “la jauría” y los retrata en situaciones en apariencia irracionales como el asedio al insalubre caballo muerto – “[el guajiro] apenas lograba contener[los]” (137)⁸²– o bien impacientes por la llegada de la policía: “Los negros estaban agresivos”, y pese a los reparos del dueño, “Querían descuartizar al animal”. Asimismo, mientras el narrador-personaje observa esta escena, el guajiro que lo acompaña manifiesta su desagrado: “¿Estás viendo esto, *habanero*? Y nos parecían *salvajes* los angolanos porque comen ratones asados. Y los de Etiopía comiéndose las *vísceras podridas* de las vacas. Ahora nos tocó a *nosotros*. Aquí ya no quedan ni gatos.” (137, énfasis). El señalamiento del guajiro revela que la condición animal es empleada aquí como sinónimo de barbarie. Como observa Roberto Fernández Retamar, desde el punto de vista “metropolitano”, la “barbarie” es “una forma insuficientemente humana o abiertamente bestial”, cuya contraparte, la “civilización”, implica “una forma armoniosa, realmente humana de existencia” (214). Los personajes de “Salíamos...” se ajustan a esta concepción metropolitana de lo bárbaro, pues a diferencia de Ansaldo y compañía, no les importa ocultar su condición “bestial” o “insuficientemente inhumana”. Situados en los límites de la civilización debido a la violencia de la crisis, sus prácticas –el consumo de un caballo podrido o de los gatos, ambos animales considerados comúnmente domésticos y cuya cercanía con lo humano convierte su ingesta en una suerte de acto caníbal– serían repudiadas y hasta castigadas en sociedades occidentales o con estabilidad económica, pero en el contexto del “Período Especial” se vuelven cotidianas e incluso, aquí sí como en el caso del hipotexto, también son promovidas por el Estado.

⁸² No es gratuito, por ejemplo, que esta imagen nos remita a escenas de la imaginería *zombie* o bien a películas *gore* con una trama centrada en el canibalismo; en el caso de los zombies, su condición principal es ser “muertos vivientes” víctimas de un hambre perpetua, mientras que en los segundos, uno de los ejemplos más celebres es “Holocausto caníbal” cuyo espacio ficcional se localiza en algún sitio de la selva brasileña, pero con un contrapunto con la ciudad de Nueva York.

Esta condición “salvaje” de los personajes muestra un punto de quiebre con el acercamiento, en el relato, a uno de los negros de la “jauría” al que Pedro Juan se refiere bromeando por sus múltiples e inciertos apellidos: Gener-Iglesias-Pimienta. De acuerdo con el narrador, conocer el verdadero apellido con el que sus antiguos dueños bautizaron a sus antepasados le permitiría a este hombre “adelantar la raza” y con ello aspirar a mejores condiciones de vida. Comenta Pedro Juan: “estos no sabían bien a 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 quieren mezclarse con los blancos. Ellos dicen que ‘para adelantar la raza’” (138). Con ello se da a entender que, a pesar de las condiciones de precariedad, los negros desean “trascender” ese supuesto estado salvaje, agudizado por la crisis, con el que históricamente se les ha condicionado y acceder a un estado civilizado a través del apellido de sus antiguos esclavizadores y con la “mezcla” con los blancos. Si bien Pedro Juan aplaude esta actitud en aras de un mestizaje “superior” –“los mestizos, dice, son mucho mejores en todo que los negros puros y que los blancos puros” (138)–, lo cierto es que en el trasfondo de dicha práctica se oculta el carácter profundamente racista de la sociedad cubana. Como advierte Víctor Fowler a propósito de otra novela del mismo período⁸³, dicho “adelanto” esconde un discurso paralelo: “aquel que corresponde a la mitad identitaria que se desea rechazar” y que es “el mundo de los negros” (660).

Sin embargo, la parte más significativa de la *barbarización* de los personajes de “Salíamos...” emerge con el cambio de paradigma económico en la isla. Si bien es cierto que, de acuerdo con el cuento, antes del cambio ya existía cierta condición animal en la sociedad cubana –la cual se ejercía en cautiverio y en exhibición, rasgo que no implica “domesticación”, pero sí un control–, como observa Pedro Juan, son precisamente estas reformas las que obligan a los cubanos a “saltar” de las “jaulas del Zoo” en las que permanecían “encerrados” y “luchar en la selva” (139). Lejos de suponer ese baluarte civilizatorio con que se concibió en el llamado “mundo libre”, la variante capitalista impulsada en Cuba por el régimen trajo consigo una serie de prácticas a las que no toda la población estaba acostumbrada y a las que tuvieron que enfrentarse con “el cerebro adormecido y con los músculos flojos y débiles” (139). Es decir, al ser “capturados” y “enjaulados” en el Zoo por treinta y cinco años como el ejemplo de una sociedad modélica, ignoraban cómo era “más allá de los barrotes [...] la batalla en la jungla”

⁸³ *Santa lujuria* de Marta Rojas, publicada en 1998 por la editorial Letras Cubanas.

(139). Con esta reflexión del narrador-personaje –que nos remite a las reconvenciones con que sutilmente se alentaba a los jóvenes cubanos a participar en las “tareas” de la Revolución–⁸⁴ Gutiérrez critica, por un lado, la entrada del capitalismo, pero más importante aún, examina las contradicciones del proceso civilizatorio socialista, y es en ello en lo que me interesa detenerme.

Recordemos que el espacio ficcional en el que se desarrolla gran parte del cuento es el campo. Desde el inicio, al narrador le interesa remarcar el contraste con la ciudad, por lo cual prescinde del nombre de la población y llama constantemente “guajiro” al dueño del caballo, y este se refiere a él como “habanero”. Asimismo, enfatiza su condición transitoria: “Yo iba al campo, compraba comida [...] y la vendía en La Habana” (139). Ahora bien, es importante mencionar que, a diferencia de la idea occidental que concibe a la ciudad como el polo civilizado y al campo, como lo bárbaro, en Cuba esta idea se invierte. Para el imaginario de la Revolución, el campo, lo rural o la selva dejan de ser sinónimos de atraso y se convierten en el *utopos*, “la tierra nutricia” a la que hay que “abrazar” para “recobrar fuerzas esenciales” (Portuondo apud Díaz, *Palabras del trasfondo*), en contraste con lo citadino que representa la “corrupción gubernamental, desigualdad social, centro de poder en donde se encuentra el enemigo político” (Camacho, 146). Puesto que este espacio se concibe como antítesis de la ciudad, particularmente de La Habana, a partir de 1959, es ahí en donde se concentran la mayor parte de los esfuerzos gubernamentales en favor del desarrollo (la Reforma agraria es quizá el más significativo). Como señala Emma Álvarez Tabío, la cubana es “una revolución antiurbana que se retrotrae a las simplezas del falansterio: el ‘hombre nuevo’ se convierte entonces en una versión del ‘buen salvaje’” (*La invención*, 378). Lo que parece preguntarse Gutiérrez, a través de esta ficción, es qué ocurrió con este “buen salvaje”, dónde quedó ese “hombre nuevo” que emanaría de los cañaverales. A diferencia de otras narraciones que ofrecen testimonio del rechazo habanero por los migrantes del campo, “Salíamos de las jaulas” habla de una “contaminación” común proveniente, no ya de la ciudad y sus tentaciones, sino de un sistema hasta entonces erradicado. Sus antiguas diferencias dejan de importar, pues ambos sitios son arrollados, ahora, por un mismo tren (el capitalismo), conducido paradójicamente por quién en otro tiempo lo desterró. Y

⁸⁴ Un ejemplo de esto lo encontramos en el cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz. David, estudiante del preuniversitario, es invitado a participar en una obra de teatro, invitación que declina por considerar la actuación una actividad poco masculina. Para convencerlo, el director del Pre le recuerda que es gracias a la Revolución que, pese a su origen campesino, puede estudiar, y agrega: “el escenario principal de la lucha contra el imperialismo no está en [...] una obra de teatro [sino] en esos países de la América Latina donde los jóvenes de su edad se enfrentan a diario a la represión, mientras que a usted lo que le estamos pidiendo es algo tan sencillo como interpretar a un personaje de *Ibsén* [sic]” (16).

es ahí donde radica la importancia de la alusión a “La carne”. El cuento fue escrito y publicado en 1944 y, de acuerdo con algunos autores, su escritura fue motivada por una crisis alimentaria: el envío de reses a Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial (Serna, 224; Morello-Frosch, 25). Gutiérrez atrae un cuento escrito en un periodo desplazado por el triunfo de la Revolución –la dictadura de Batista– para señalar la paradoja del retorno. Si bien de un modo solapado, el autor de *Animal tropical* equipara el régimen de Castro –interesado, por ejemplo, en conservar los mejores productos para el turismo internacional, en detrimento de las penurias del pueblo cubano–, con el de Batista. De esta manera, Gutiérrez traza un arco que va de 1944 –fecha de publicación de “La carne”– a 1994 –ubicación temporal de “Salíamos de las jaulas”– para suscribir aquella definición popular en el este europeo que, según Antonio José Ponte, afirmaba que “el socialismo constituye el camino más largo entre capitalismo y capitalismo” (*La fiesta*, 87).

CONCLUSIONES

I

A lo largo de este análisis hemos podido constatar que *Trilogía sucia de La Habana* revela una preocupación por participar en la polémica sobre las reformulaciones del canon literario cubano. A través de procedimientos intertextuales, con los que Gutiérrez trazó un diálogo con autores específicos, enuncia las ausencias de ese canon (Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante), discute las presencias (particularmente la de José Lezama Lima) y propone una interpretación alejada de las lecturas ortodoxas que se han impuesto desde el discurso oficial. Con tales procedimientos –entre los que contamos la alusión directa e indirecta a los autores ya mencionados y a algunas de sus obras, la reescritura o transformación⁸⁵ de argumentos, la cita y la parodia– el autor de *El Rey de La Habana* interroga, por un lado, a la tradición literaria de la isla desde la que le interesa ser leído, y por el otro, critica la instrumentalización política impuesta por el régimen.

Si bien las estrategias intertextuales a las que Gutiérrez acude pueden parecer un tanto elusivas –lo que, entre otras cosas, ha contribuido a ignorar la participación de su obra en las polémicas mencionadas–, lo cierto es que, en una época tan convulsa como lo fue la década del noventa, tales procedimientos resultaron ser los más adecuados para expresar sus opiniones sobre las reformulaciones del canon cubano. Recordemos que los temas que recorren esta obra –la marginalidad, los estragos de la crisis en los sujetos y en su entorno, la erosión del discurso revolucionario, por mencionar algunos–, así como la crudeza de sus descripciones, hacen de *Trilogía* un texto sumamente crítico por sí mismo. Las imágenes que hallamos en sus narraciones sin duda contrastaban con aquella de “un pueblo que resiste los embates del enemigo” que el régimen pretendió proyectar. En ese sentido, consideramos que una demostración más explícita del interés de este autor por las reformulaciones del canon habría arriesgado no sólo la publicación del texto –un hecho que finalmente ocurrió–,⁸⁶ sino tal vez su integridad. Como

⁸⁵ Retomo el término “transformación” de Gerard Genette para quien el ejercicio de reescritura que James Joyce realiza de la *Odisea*, en el *Ulises*, es una “operación transformadora” (15).

⁸⁶ *Trilogía sucia de La Habana* no logró sortear la censura: de acuerdo con Gutiérrez, el manuscrito fue rechazado, sin explicaciones, por la editorial Oriente de Santiago. Sin embargo, el interés que suscitó la isla en los noventa, atrajo la atención de editores y agentes literarios, sobre todo españoles, pero también franceses o italianos, que vieron en dicha coyuntura la oportunidad de dar a conocer a autores cubanos. Tal fue el caso de Annie Morvan de Editions du Seuil, quien a finales de 1997 o principios de 1998, según Gutiérrez, aprovechó su viaje a Cuba como

hemos observado, todo canon literario es un ejercicio de memoria selectiva, por lo que la importancia de las obras contenidas en él radica en *cómo se leen* y no por las obras mismas (sustrato ideológico). Es decir, en muchos casos, la inserción de un texto en ese inventario de obras depende menos de su calidad literaria que de los usos que pueda ofrecer su lectura. Es por ello que al impugnarlo, Gutiérrez no sólo revaloriza a tal o cual autor, señala una injusticia o insiste en la deficiencia de los criterios de selección, sino que cuestiona a la institución que lo formula y, de manera implícita, a la base ideológica que justifica esa memoria. El carácter aparentemente antiintelectual de sus personajes cobra así sentido: al *abandonar las buenas costumbres*, al ignorar la calle o dejar la casa en la que vive Lezama para tomar un rumbo distinto, estos personajes ponen en marcha una performatividad en la cual el saber del que se desprenden –en algunos casos sin lograrlo del todo– no es sino aquel que es construido por el discurso oficial.

II

Con estas estrategias intertextuales Gutiérrez se acerca desde una posición crítica a las obras de Virgilio Piñera y José Lezama Lima (autores a los que hemos puesto especial atención en esta tesis). Como hemos visto, lejos de suponer un caprichoso ejercicio de aceptación y rechazo o bien, un ejercicio puramente epigonal, el diálogo que Gutiérrez propone traza un vínculo no exento de conflicto con la tradición que Lezama y Piñera representan. Heredero de la apertura ideológica y estética de sus precursores de *Lunes de Revolución*, nuestro autor no “corta cabezas”, ni anula el diálogo; difiere, sí, y discute, pero reconoce la centralidad y el magisterio que ambos autores detentan en la literatura cubana. Como señala George Steiner, a propósito de aquellas obras de ficción que revisitan a las obras clásicas, “la literatura [es] también crítica [...] Encarna una reflexión expositiva, un juicio de valor, sobre la herencia y el contexto al que pertenecen” (*Presencias*, 22). En ese sentido, los cuentos de *Trilogía* que hemos revisado en esta investigación cumplen con estas pautas.

jurado del Premio Casa de Las Américas para “llevarse algunos manuscritos de autores cubanos desconocidos a ver si algo de eso era publicable en Francia”, entre ellos el de este autor (*Diálogo*, 22). La respuesta, como se sabe, no llegó de Francia, sino de España; la editorial Anagrama publicó en octubre de 1998 este volumen de cuentos. Poco más de dos décadas más tarde (2019), *Trilogía* apareció finalmente en la isla bajo el sello de Ediciones Unión.

En el caso de su relación con Lezama Lima, las diferencias estilísticas y poéticas son palpables. Al rechazar la “prosa elegante” y al desconocer su condición de poeta e intelectual, los personajes de “Abandonando las buenas costumbres” hacen eco de la posición antilezamiana de Gutiérrez. Sin embargo, a medida que avanzamos en nuestro análisis nos damos cuenta que la figura rechazada es aquella que construyó la lectura oficial, la de un Lezama Lima “revolucionario” en el sentido cubano de la palabra. De esta manera, sus objeciones no se dirigen a Lezama propiamente, sino a los usos (y abusos) de su pensamiento. Es por eso que, al acercarnos a “El aprendiz” observamos que el propósito de Gutiérrez no es “desechar” la obra del autor de *Paradiso*, sino leer sus “márgenes” –en este caso *Fragmentos a su imán*–, apuntar la injusticia que significa el fantasma de Lezama y reinterpretar tanto su obra como su figura. A partir de esta lectura crítica Gutiérrez construye un Lezama propio: menos hermético en cuanto a la comprensión de sus textos y por ello más propenso a acercamientos seculares. El Lezama que Gutiérrez presenta en “El aprendiz” es, ciertamente, un tipo cerebral, un intelectual de primer orden, pero también un hombre, afectado por las vicisitudes de la vida social y política y en cuya escritura, como vemos retratado al final del relato, pretende fijar la melancolía que lo acecha.

El diálogo que establece con Virgilio Piñera es, quizá, el más fluido de los dos. Gutiérrez no sólo suscribe las propuestas estéticas del autor de *Cuentos fríos*, sino que las asimila e incorpora a su propio quehacer creativo. Hemos visto de qué manera Gutiérrez y Piñera privilegian el respeto por la palabra y en menor medida por la forma. Dicho de otro modo, para ambos escritores la forma responde a la idea en sí misma. En ese sentido, Gutiérrez parece asumir al pie de la letra la recomendación ofrecida por el narrador de *Presiones y diamantes* de que a “A los escritores de este siglo las hadas en su cuna otorgaron un don común: *horrorizar a sus semejantes*, demostrando, de paso, que sus semejantes eran seres horribosos” (47, énfasis mío). En efecto, las narraciones presentes en *Trilogía* horrorizan al lector por la crudeza de sus descripciones y por el alto grado de tolerancia con el que sus personajes afrontan los sacrificios del día a día. No obstante, lo que más parece interesarle a este autor –además de revelar el “lado oscuro” de una sociedad que la narrativa oficial se empeña en llamar “modélica”– es ese otro lado oscuro de dicho discurso: lo que la historia oficial ha borrado, omitido o puesto en el sótano a fin de no perder su legitimidad. Así, al recuperar a un autor parametrado y desdeñado por la crítica literaria oficial, Gutiérrez acude a un ejercicio de justicia restaurativa en el plano literario. Sin embargo, como vemos en el caso de Lezama, el diálogo que Gutiérrez proyecta con Piñera se

establece desde una posición de combate; si como ya hemos dicho, reconoce su carácter transgresor, lúdico y excéntrico, también advierte un cierto pudor en su obra que, de acuerdo con nuestro análisis, decide “revertir” a través de la reescritura y la parodia. Recordemos que, como señala Linda Hutcheon, la parodia no es precisamente la burla del hipotexto, sino un ejercicio de “complicidad y distancia crítica”. El autor que ejercita la parodia lo hace en el entendido de que el texto que reinterpreta o interviene posee una centralidad indiscutible en la tradición. Esto significa que la parodia es también una forma de homenaje y eso es lo que, sobre Virgilio Piñera, encontramos en Gutiérrez.

III

“Toda lectura es una lucha de la memoria contra el olvido”, insiste Luz Aurora Pimentel (*El relato*, 22), y si todo gran escritor es, en esencia, un gran lector, no cabe duda que sus textos reproducen la memoria que anhela proteger. Como hemos señalado de manera reiterada, los procedimientos que Gutiérrez emplea para preservar una memoria literaria y cultural es el de la intertextualidad. El diálogo entre textos no sólo significa reproducir recursos, temas o ratificar un rechazo, sino que implica un volver a leer obras que el autor considera vigentes, pese a los estatutos ideológicos, y extraer así una interpretación diferente a la luz del contexto en el que escribe. Ricardo Piglia denomina a esta operación como una lectura de vanguardia. Se trata de “una posición de combate, una actitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes. *Una política con respecto a los clásicos, a los escritores desplazados, una reformulación de las tradiciones*” (*Crítica y ficción* 77-78, énfasis mío). En efecto, al releer estos textos, al apropiárselos, Gutiérrez reformula la tradición literaria cubana, pues al tiempo que problematiza las obras en función del contexto en el que son leídas, las enriquece a partir de lo que podemos considerar una lectura creativa. ¿Podemos pensar todavía que la tradición literaria desde la que la obra de Gutiérrez quiere ser leída es solamente la del realismo sucio anglosajón? ¿O hemos encontrado suficientes indicios en su obra que la vinculan a otras obras y escritores de la isla? Considero que ocurre lo segundo. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que el procedimiento narrativo de Gutiérrez es interesante en tanto que oculta bajo un aparente *no saber* un sólido acervo literario. Queda entonces explorar la relación entre lectura y censura, entre sujeto y saber literario. ¿Qué otras obras habrá allá afuera que recurren a la elusión para

enunciar lo prohibido? ¿Qué textos ocupan el silencio para hablar sobre lo que la autoridad omite? No queda más que reconocer que, pese a las restricciones, Gutiérrez organiza un canon personal, un canon cuya subversión reside en leer desde otros parámetros y bajo una luz mucho más heterodoxa a la tradición literaria cubana.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez-Tabío Albo, Emma. *La invención de la Habana*, Barcelona: Casiopea, 2000
- _____. "The City in Mid Air". *Havana Beyond the Ruins. Cultural Mapping after 1989*.
Editors Birkenmaier, Anke and Esther Withfield. Duke University Press 2011
- Arango, Arturo (2007): "“Con tantos palos que te dio lo vida’: poesía, censura y persistencia”
del Cielo: “La política cultura del periodo revolucionario: Memoria y reflexión”, en:
<<http://www.criterios.es/pdf/arangotantospalos.pdf>>
- Arrufat, Antón. "Idea de la Revolución". *Lunes de Revolución*, 26 de noviembre de 1959
- Assmann, Aleida. "Canon and archive" en *Media and cultural memory*, Astrid Erll y Ansgar
Nünning, eds., Berlin: Gruyter, 2008
- Basile, Teresa. "La escritura sucia de Pedro Juan Gutiérrez". Dossier La escritura sucia de Pedro
Juan Gutiérrez. *Katatay* 6 (8), 115-119. (2010) ISSN 1669-3868
- Bianchi Ross, Ciro. "Introducción" en *Imagen y posibilidad*. José Lezama Lima. Letras Cubanas.
Cuba, 1981
- Birkenmaier, Anke. "Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan
Gutiérrez". *Cuban Studies* (32) 2001
- Bloom, Harold, *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2002
- Bobes, Velia Cecilia. *Los laberintos de la imaginación. Repertorio simbólico, identidades y
actores del cambio social en Cuba*, México, El Colegio de México, 2000
- Cabrera Infante, Guillermo. "Mordidas del caimán barbudo". *Mea Cuba*, México DF, Vuelta,
1993
- Camacho Navarro. "Imágenes e imaginarios de la Revolución cubana". *Pensar las revoluciones.
Procesos políticos en México y Cuba*. Coord. Enrique Camacho Navarro. México:
CIALC-UNAM 2011
- Carballo, Emmanuel. *Diario Público*, México, Conaculta, 2005
- Castro, Fidel. "Palabras a los intelectuales". *Tareas*, núm. 154, septiembre-diciembre, 2016, pp.
77-110. Centro de Estudios Latinoamericanos "Justo Arosemena" Panamá, Panamá.
Consultado en <https://www.redalyc.org/pdf/5350/535055493008.pdf>
- Chen Sham, Jorge. "De 'Lo crudo a lo cocido': Variaciones sobre el canibalismo en Pedro de
Cieza". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Publicación
Semestral, ISSN: 0377-628X / EISSN: 2215-2628 Volumen 44 - 2 Octubre 2018 - Marzo
2019
- Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Traducción: Manuel Silvar y Arturo Rodríguez.
Edición digital. Consultado en
https://www.academia.edu/44406715/Diccionario_de_los_simbolos_Chevalier_Jean
- Chiampi, Irleamar. "VIII. Lezama Lima: La imagen posible". *Barroco y modernidad*. México DF:
FCE 2000
- Coyula, M. (2010). "El trinquenio amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía".
Archipiélago. Revista Cultural De Nuestra América, 14(56). Recuperado a partir de
<https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipiélago/article/view/19944>
- Dalton, Roque, et al (1988): *El intelectual y la sociedad*, México DF, Siglo XXI Editores
- Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*, Joaquín Mortiz, México, 1977
- Díaz Infante, Duanel, en "Los límites del origenismo". *Encuentro de la Cultura Cubana*, verano
2004 no. 33, p. 103-111

- _____: (2009): *Palabras del trasfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, Madrid, Editorial Colibrí
- _____. “Bloom, las tareas de la crítica cubana y el debate del canon *cubensis*”. La Habana Elegante (noviembre de 2004) <http://www.habanaelegante.com/Winter2004/Verbosa.html>
- Domenech, Grethel. *Rehabilitación de la memoria histórica: Lunes de Revolución en el campo intelectual cubano (1959-1961)*. La Habana: Ediciones Abril, 2017
- Ducrot Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1976
- Escobar, Ricardo. “La polémica intelectual cubana de 2007”. *Iberoamericana*, VII 28, 2007
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán y otros textos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979
- Fornet, Ambrosio. *El otro y sus signos*, Editorial Oriente, Cuba 2008
- _____. “Sobre ‘Las iniciales de la tierra’”. *Ensayo cubano del siglo XX*. Selección, prólogo y notas de Rafael Hernández y Rafael Rojas. México D.F. FCE 2002
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras cubanas, 2006
- Fowler, Víctor. “Estrategias para cuerpos tensos: po(lí)(é)ticas del cruce interracial”. *Ensayo cubano del siglo XX*. Selección, prólogo y notas de Rafael Hernández y Rafael Rojas. México D.F. FCE 2002
- Garrandés, Alberto. *El concierto de las fábulas: discursos, historia e imaginación en la narrativa cubana de los años sesenta*. Leiden, Almenara 2008
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989
- Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama/Quinteto, 2009
- _____. *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999
- _____. *Diálogo con mi sombra*. La Habana: Ediciones Unión, 2015
- _____. Pedro Juan, *c'est moi* o una notita candorosa sobre literatura + periodismo sobre periodismo + literatura y ver qué hay adentro. *La Gaceta de Cuba*. Marzo-abril 2012
- _____. “40 años sin Lezama”. <http://pedrojuangutierrez.blogspot.com/2016/08/40-anos-sin-lezama.html>
- Heras León, Eduardo (2007): “El Quinquenio Gris: testimonio de una lealtad, consultado en <https://docplayer.es/13230315-Testimonio-de-una-lealtad.html> el 06 de octubre de 2021
- Harris, Wendell V. “La canonicidad”. *El canon literario*, comp. Enric Sullá, Madrid, Arco/Libros
- Huertas, Begoña. *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los '80*. La Habana, Casa de las Américas, 1993
- Hutcheon, Linda (2013): “Definir la parodia”, Capítulo 2 de *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, libro publicado originalmente en 1985, por Methuen, New York. La segunda edición se efectuó en 2000 y estuvo a cargo de la University of Illinois Press. First Illinois Paperback. Urbana and Chicago. Traducción de María Rosa del Coto y Osvaldo Beker. Versión electrónica, en <http://absorcionesretomas sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-2-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>.
- Jitrik, Noé. “Canónica, regulatoria y transgresiva”. *Orbis Tertius*, 1996 1(1). ISSN 1851-7811. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

- Kermode, Frank, "El control institucional de la interpretación", *El canon literario*, comp. Enric Sullá, Madrid, Arco/Libro, 1998
- Kanzepolsky, Adriana, "Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*" en *Revista Iberoamericana*, Vol LXX, , Núms, 208-209, Julio-Diciembre 2004, pp. 839-855
- _____, "Orígenes en primera persona" en *Contexto*, Segunda etapa - Volumen 11 - No. 13 - Año 2007
- Labanyi, Jo. "Coming to terms with the ghost of the past: history and espectrality in contemporary Spanish culture". *Arachne@Rutgers Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, Volume 1, Issue 1 (2001)
- Lauro, Alberto. "Trocadero 162 o Vivir en casa de Lezama Lima". <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/50-espacios/espacios/673-013-espacios-trocadero-162-o-vivir-en-casa-de-lezama-lima>
- Lezama Lima, José. *Cuentos completos*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1999
- _____. "A manera de epígrafe". *José Lezama Lima. Material de lectura*. Selección y nota introductoria de David Huerta. México DF: UNAM-Dirección de literatura, 2001
- _____. *Fragmentos a su imán*. La Habana: Editorial Arte y Cultura, 1977
- _____. "Las cautelas de Picasso", *Obras completas, Tomo II, Ensayos y cuentos*. México: Ed. Aguilar, 1977
- Luis, William. *Lunes de Revolución: literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2003
- Marqués de Armas, Pedro. "Orígenes y los ochenta" 2012
- Mataix, Remedios. "'Aquí llegamos, aquí no veníamos'. La poesía última de Lezama y los vaivenes de los cánones". *José Lezama Lima.. La palabra extensiva*. Editora. Gema Areta. Madrid: Verbum, 2011
- Mateo Palmer, Margarita. "La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XX". *Anales de Literatura Hispanoamericana* ISSN: 0210-4547 Vol. 31 (2002) 51-64
- Melgar Bao, Ricardo. "Entre lo sucio y lo bajo: identidades subalternas y resistencia cultural en América Latina". *TEMAS* no. 35: 28-42, octubre-diciembre de 2003.
- Mirabal, Elizabeth y Carlos Velazco. *Sobre los pasos del cronista (el quehacer intelectual de Guillermo Cabrera Infante hasta 1965)*. La Habana, Ediciones Unión, 2010
- Nuez, Iván de la. *Fantasia roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. México DF: Debate, 2006
- Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. México DF: Era, 2012
- Pereira, Manuel. "El curso delfico". <https://literalmagazine.com/el-curso-delfico/>
- Pérez Cino, Waldo (2015): *El tiempo contraído: canon, discurso y circunstancia de la narrativa cubana (1959-2000)*, Leiden, Almenara
- Pérez, Armando Cristóbal (1982): "El género policial y la lucha de clases: un reto para los escritores revolucionarios", en *Por la novela policial*, selección y prólogo de Luis Rogelio Nogueras, La Habana, Editorial Arte y Literatura
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2015
- _____, "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)" en *Revista Casa de las Américas*, no. 222, 2001, pp. 11-21.
- _____. "Prólogo" *En nuestro tiempo*, Ernest Hemingway, Lumen, 2019
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI editores en coedición con FFyL UNAM, 2001
- _____. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 2017

- Piñera, Virgilio. *Poesía y crítica*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994
- _____. *Cuentos completos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2011
- _____. “La inundación”. *La Habana Elegante*, http://www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Pinera.html
- Ponte, Antonio José. “¿Qué fueron las UMAP?”, *Diario de Cuba*, 23 de febrero de 2014, https://diariodecuba.com/cuba/1393116891_7285.html
- _____. *La fiesta vigilada*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- _____. Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. México D.F., Aldvs, 2002.
- Portela, Ena Lucía (2003): “Con hambre y sin dinero” en *Todo sobre Pedro Juan Gutiérrez*. Sitio oficial.
- Prats Sariol, “Tres para Lezama. A treinta años de la muerte del autor de 'Paradiso', el 9 de agosto de 1966”. <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/tres-para-lezama-23018>
- Puñales-Alpízar, Damaris. “La Habana de Pedro Juan Gutiérrez y Antonio José Ponte: el mapa de una ciudad marginal”. 2012 <https://escholarship.org/uc/item/4150j63q>
- “Redacción”. *Orígenes, Revista de arte y literatura*, La Habana, 1944-1956, Ed. Facsimilar, Volumen I (números 1-6), Ed. El equilibrista, Ed. Turner, España, 1989
- “Redacción”. *Ciclón, Revista Literaria*, Número 1, enero 1955.
- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. México, FCE, 2004
- Rojas, Rafael. *Un banquete canónico*. México D.F., FCE, 2000
- _____. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona, Anagrama, 2006
- _____. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona, Anagrama, 2009
- _____. *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México DF: FCE, 2013
- _____. *Historia mínima de La Revolución cubana*. México: El Colegio de México, 2015
- Ruiz Barrionuevo Carmen. “Ciclón, Los disidentes de Orígenes”. América: Cahiers du CRICCAL, n°21, 1998. Polémiques et manifestes aux XIXe et XXe siècles en Amérique latine. pp. 65-71
- Salazar, Jezreel. “Pensar la forma (o la creación como crítica)”. *Crítica y rencor*. Aa. Vv. México DF: Cuadrivio, 2015
- Sánchez Becerril, Ivonne. *Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela*. México, Tesis. Maestría en Letras (Latinoamericanas), UNAM, 2011
- Sánchez Mejías, Rolando. “Olvidar Orígenes” 1997
- Santí, Enrico Mario. “Introducción”. Guillermo Cabrera Infante, *Tres Tristes Tigres* Madrid, Cátedra, 2015.
- _____. *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México DF: FCE, 2002
- Serna, Enrique. *Las caricaturas me hacen llorar*. México DF: Joaquín Mortiz, 1996
- Serrano, Pío E. “Cuatro décadas de políticas culturales”. *Revista hispanocubana* 4, 1999
- Skłodowska, Elzbieta. “Entre lo crudo y lo cocido: las representaciones de la comida en la literatura cubana del Período Especial”. *Saberes y sabores en México y El Caribe* Editado por Rita De Maeseneer y Patrick Collard. Ámsterdam, New York: Editions Rodopi, 2010
- Steiner, George. *Lecciones de los maestros*. Trad. María Condor. México DF: FCE, 2007
- _____. *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 2007

- Sullá, Enric. “El debate sobre el canon literario”. *El canon literario*, comp. Enric Sullá, Madrid, Arco/Libros, 1998
- Timmer Nane. “Huellas de Severo Sarduy en la literatura cubana más reciente; una lectura de Sibilas en Mercaderes, de Pedro de Jesús”, *Espéculo. Revista de estudios literarios* XII (34), 2007
- Torres, Vicente Francisco, comp. “Prólogo”, *El cuento policial mexicano*, Diógenes, México, 1982
- “Una posición”. *Lunes de Revolución*, 6 de abril 1959
- Ugalde, Sergio. *La biblioteca en la isla: para una lectura de la expresión americana de José Lezama Lima*. México. Tesis. Doctorado en Literatura Hispánica. Colmex, 2006
- _____. “Literatura, pintura, universidad y nación: Lezama Lima en sus inicios”. https://rialta.org/literatura-pintura-universidad-y-nacion-lezama-lima-en-sus-inicios/#_ftn12
- Valdés, Zoé. *Te di la vida entera*. México DF: Planeta, 1997
- Velázquez Soto, Armando Octavio. “Los objetos de memoria en la narrativa latinoamericana”. *La posición sesgada: Miradas a la narrativa reciente en América Latina*, Edit. Alexandra Saavedra e Ivonne Sánchez Becerril, México, UNAM/CIALC, 2017, pp. 231-252
- Yáñez, Mirta (1996): “I. Y entonces la mujer de Lot miró...” en *Estatuas de sal, Cuentistas cubanas contemporáneas*, comp. Yáñez, Mirta y Marilyn Bobes, La Habana, Ediciones Unión
- Zanetti, Óscar. *Historia mínima de Cuba*. México DF: Colmex, 2013