

**FLOTAR EN LA VISCOSIDAD**  
**LITERATURA CUBANA DE LOS 90**

A Thesis

by

MARTHA MARIA MONTEJO PIZARRO

Submitted to the Office of Graduate and Professional Studies of  
Texas A&M University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Chair of Committee,  
Committee Members,

Head of Department,

Hilaire Kallendorf  
Stephen Miller  
Juan Carlos Galdo  
Manuel Broncano  
Steve Oberhelman  
Maria Irene Moyna

August 2015

Major Subject: Hispanic Studies

Copyright 2015 Martha Maria Montejo Pizarro

## ABSTRACT

*Flotar en la viscosidad. Literatura cubana de los 90*, is a dissertation that focuses on Cuban literature in the 90s as one of the stages of major changes and literary projections after 1959 in Cuba, as part of Latin American literary developments following the collapse of the Berlin Wall. The late twentieth century in Cuba was a time of fractures and vulnerabilities in different representations of the social subject and his/her circumstances, historically manipulated by the government.

As examples of this rupture with the socialist literary canon, I study three authors and their representative works from this period: the poet Reina María Rodríguez, the narrator Pedro Juan Gutiérrez and the poet, narrator and essayist Antonio José Ponte. As I demonstrate in my thesis, their works are able to dialogue with particular and dissimilar voices using original prose fiction, poetry and essayistic elements, mostly absent on the island map during three decades of socialism. Similarly, their books reflect a critical period, damaged paradigms and a new subject that coincides with a novel national imaginary, contrasting with the new man (“el hombre nuevo”) as symbol of the socialist regime. In this regard, I have paid close attention to two major events for the continent after the collapse of the Berlin Wall: the so-called “special period in peace time” and the triumph of neoliberal globalization in the rest of Latin America.

## RESUMEN

*Flotar en la viscosidad. Literatura cubana de los 90*, es una disertación que se enfoca en la literatura escrita en Cuba en la década de 1990. En la etapa ocurrieron grandes cambios en los modelos literarios del país después de 1959, resultado directo de la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría en América Latina. En el caso cubano, los finales del siglo XX simbolizaron un periodo de fractura y vulnerabilidad en las diferentes representaciones del sujeto social resultante del sistema socialista, históricamente manipulado por el gobierno.

Como ejemplos de estas rupturas con el canon literario socialista en la representación legítima del “hombre nuevo” –símbolo del gobierno imperante en Cuba desde 1959– esta disertación estudia tres autores representativos de la década de 1990 y sus principales obras de esos años. Ellos son la poeta Reina María Rodríguez, el narrador Pedro Juan Gutiérrez y el ensayista, poeta y narrador Antonio José Ponte. Sus obras son capaces de dialogar con una realidad histórica que plantea la crisis del sistema social. Estos escritores se valen de poéticas, prosas ficcionales y elementos ensayísticos mayormente ausentes del mapa literario cubano en las tres décadas anteriores del gobierno socialista. Reflejan un periodo crítico, paradigmas afectados y la aparición de un nuevo sujeto que coincide con los nuevos imaginarios nacionales, contrastantes con el decadente hombre nuevo. En este sentido, la investigación presta especial atención a dos eventos importantes en el escenario cubano después de la caída del Muro de Berlín: el llamado periodo especial en tiempo de paz en Cuba y la expansión de los procesos globalizadores en América Latina.

## **DEDICATORIA**

A mis padres, Martha Pizarro, Guillermo Montejo y Ney Hernández, quienes viven en la viscosidad sin saberlo; a mis hijos, Alicia María y Abraham, que han podido crecer fuera de ella.

A Michael, porque sin él la vida no fluiría felizmente, al menos para mí.

## ACKNOWLEDGEMENTS

I want to give special thanks to all members of my Dissertation Committee, Dr. Stephen Miller, Dr. Juan Carlos Galdo, Dr. Manuel Broncano and Dr. Steve Oberhelman; mainly to my Chair, Dr. Hilaire Kallendorf, because without their valuable corrections, advices and her third magical eye, my research would not have been a journey ending in this thesis. Also, I am grateful to all my professors during my Ph. D. studies, all of them are responsible for many lines.

Besides, I'm really thankful to my family and friends for supporting me, specifically to Ismelda Miranda –my second mother– for everyday taking care of my children, just to help me accomplish a dream.

## TABLE OF CONTENTS

	Page
CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN .....	1
I.1. Prefacio .....	1
I.2. Tres escritores y un sujeto literario común .....	4
CAPÍTULO II CUESTIONAR TRES DÉCADAS. IMPONER LITERATURA .....	24
II.1. De la literatura acosada y otras vejaciones .....	24
II.2. Una película sobre la medianoche y sus implicaciones.....	26
II.3. Manual para crear al hombre nuevo .....	34
II.4. Virgilio Piñera y las mil formas de morir .....	43
II.5. Trocadero 162 o cómo viajar en la inmovilidad.....	58
II.6. Heberto Padilla y sus largas sombras .....	70
II.7. Una década puente, los años 80.....	85
CAPÍTULO III HIBRIDEZ. SIN LÍMITES, SIN GÉNEROS .....	100
III.1. Escritura con vasos comunicantes .....	100
III.2. Conexiones en discursos heterogéneos .....	103
III.3. Escribir desde la multiplicidad .....	109
III.4. Libros fracturados (en apariencias) .....	115
III.5. Mapa vs. Calco .....	126
CAPÍTULO IV DE LA CIUDAD, LA RUINA Y OTROS DERRUMBES .....	133
IV.1. Entre las ruinas de la historia .....	133
IV.2. Vivir en el derrumbe .....	135
IV.3. Un topógrafo cuenta La Habana .....	143
IV.4. La ciudad fracturada.....	149
CAPÍTULO V CUERPOS TRANSGRESORES. SEXUALIDAD Y EROSTISMO .	155
V.1. Escrituras desde el sexo.....	155
V.2. De la carne al raciocinio .....	158
V.3. Sobre el animal oculto .....	165
V.4. Formas de revertir el erotismo.....	172

CAPÍTULO VI ABYECCIONES Y OTRAS FORMAS DE LA REPUGNANCIA ..	181
VI.1. Cuestionar desde lo abyecto.....	181
VI.2. Abyecciones del habanero y el ajiaco histórico .....	183
VI.3. Cuando el arrojado persigue el lenguaje .....	190
VI.4. Tránsito del cuerpo abyecto de sí al cadaver .....	198
CAPÍTULO VII VIDA DESNUDA EN LOS MÁRGENES POLÍTICOS .....	208
VII.1. Vivir en la excepción .....	208
VII.2. Sin contemplaciones con el poder .....	211
VII.3. Diseccionar la realidad.....	218
VII.4. Mutaciones irreverentes .....	223
CAPÍTULO VIII CONCLUSIONES. EPÍLOGO O MANUAL PARA FLOTAR EN LO VISCOSO.....	231
BIBLIOGRAFÍA.....	242

# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

### I.1. Prefacio

Este trabajo de tesis doctoral analiza cómo el surgimiento de un nuevo sujetoliterario<sup>1</sup> en la literatura cubana escrita en el país durante la década del 90, rompe con el canon de las políticas culturales del régimen y articula nuevas representaciones del sujeto social cubano y sus circunstancias después de la Caída del Muro de Berlín. El nuevo sujeto literario emerge en correspondencia con los nuevos imaginarios nacionales para crear mecanismos de subsistencia a la mayor crisis del régimen socialista hasta el presente. Por esta razón, no es un simple sujeto lírico que responde al desarrollo literario interno, a la voz particular en cada autor; sino que añade un elemento discursivo ideológico contrario al sistema imperante. Su peculiaridad es irrumpir en condiciones políticas y sociales específicas, en el último reducto del socialismo de Europa del Este, en una América Latina en medio de procesos posmodernos y globalizadores.

Para el estudio del nuevo discurso literario en desencuentro con el canon socialista cubano impuesto en años anteriores a la etapa analizada, son estudiados tres autores heterogéneos que vivieron y escribieron en Cuba durante la década del 90, desde perspectivas y géneros diferentes. Ellos son la poeta Reina María Rodríguez (La Habana,

---

<sup>1</sup> Se trata de un sujeto literario en estrecha complicidad con el “yo” del autor, al que se suman elementos extra líricos como un pasado histórico y las circunstancias sociales y políticas en que emerge. A este sujeto le es inherente un fuerte componente político, aunque su propuesta no tenga relación con el término



1952); el narrador Pedro Juan Gutiérrez (Matanzas, 1950); y el ensayista, también poeta y narrador, Antonio José Ponte (Matanzas, 1964).

La investigación está dividida en ocho capítulos y comienza con el presente, “Introducción”, donde se argumentan las razones por las que estos autores son escogidos para examinar cómo emerge el nuevo sujeto literario y cuáles son sus características. Igualmente, son expuestas las teorías críticas que funcionan para probar su presencia en las obras estudiadas y su aparición en diálogo, no sólo con la situación interna en la isla, sino también con la literatura latinoamericana de la época y su discurso posmoderno.

El segundo capítulo, “Cuestionar tres décadas. Imponer literatura”, hace un recorrido por algunos de los momentos más significativos de la implementación de las políticas culturales del gobierno cubano en la literatura en las décadas de 60, 70 y 80. Como ejemplos son analizados los sucesos del caso *PM*, que tuvieron su clímax en el discurso “Palabras a los Intelectuales”; el proyecto de creación del *hombre nuevo* y sus consecuencias; las censuras y humillaciones sufridas por Virgilio Piñera, José Lezama Lima y Heberto Padilla; y los principales acontecimientos de la década del 80 con repercusiones literarias. Este recorrido traza una línea no visible sobre las razones por las que en los años 90 irrumpe el nuevo sujeto literario.

Los cinco capítulos siguientes analizarán las obras de los tres autores elegidos a través de categorías representativas que vinculan la producción literaria cubana de la etapa con la latinoamericana, en condiciones de la posmodernidad. Cada uno contará con un marco teórico referencial de los estudios culturales y el pensamiento contemporáneos. En este orden, el tercer capítulo, “Hibridez. Sin límites, sin géneros”, estudia la ausencia

de géneros literarios puros a partir de las teorías del rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari en su proyecto “Capitalismo y esquizofrenia”. Ambos aseguran que: “En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas” (25). Prueban la inexactitud de jerarquías en los géneros literarios, ya que el rizoma carece de centro como indica el término tomado de la botánica.

“De la ciudad, las ruinas y otros derrumbes”, cuarto capítulo, está dedicado a la representación de la ciudad y las ruinas como elementos urbanos convertidos en literatura. Examina la relación entre ruina e historia según las teorías de Walter Benjamin en su “Tesis IX”, incluida en *Tesis sobre la filosofía de la Historia*, que busca una explicación del presente a partir de una mirada a los detritus del pasado.

Seguidamente, el quinto capítulo, “Cuerpos transgresores. Sexualidad y erotismo” utiliza los estudios de George Bataille para exponer cómo y por qué a través del cuerpo, su sexualidad y erotismo, son representados los escasos espacios de libertad del cubano. Mientras el capítulo seis, “Abyecciones y otras formas de la repugnancia” advierte a través de las definiciones de Julia Kristeva, sobre momentos en la escritura de este periodo donde resalta lo abyecto. La miseria, las condiciones infrahumanas en la vida cotidiana y las degeneraciones sufridas en la realidad cubana, se convierten en escenarios para que surjan varias manifestaciones de la abyección.

El capítulo siete, “Vida desnuda en los márgenes políticos” investiga la más particular de las categorías analizadas, la representación de la política en la literatura cubana de la década del 90. Cuba es en esa época el único país socialista del hemisferio

Occidental, acompañado solamente por Vietnam, China y Corea del Norte, en el Oriental. Esta condición le confiere características especiales a una nación donde el poder emplea mecanismos de control y dominación que son estudiados a través de las teorías del filósofo Giorgio Agamben sobre la *nuda vida* y el estado de excepción.

Por último, “Epílogo o Manual para flotar en lo viscoso”, capítulo ocho y final, funciona como conclusiones de la investigación. Evidencia, a través de la conjunción de las categorías trabajadas anteriormente, la calidad viscosa del medio en que emerge el sujeto literario de la década del 90 en Cuba y su capacidad para flotar.

## **I.2. Tres escritores y un sujeto literario común**

Los tres autores escogidos para el análisis central de esta investigación son desiguales, no sólo por los géneros literarios en los que han publicado sus textos más significativos, sino porque cada uno defiende poéticas diversas. Asimismo, pertenecen a generaciones literarias diferentes, 70, 80 y 90, y han mantenido relaciones distintas con el gobierno cubano. Pedro Juan Gutiérrez y Reina María Rodríguez residen en la Isla, hecho que no significa que sean incondicionales del régimen imperante. Mientras, Antonio José Ponte emigró en la década del 2000 tras sufrir asedios y persecuciones por parte del poder. Las obras estudiadas no fueron publicadas inicialmente todas en Cuba; las de Rodríguez sí, de las de Ponte, algunos ensayos se publicaron en la isla y otros fuera; y en el caso de Gutiérrez, ninguna tuvo su primicia en la Isla. En estos momentos, tanto Ponte como Gutiérrez continúan publicando en España, mayormente; y Rodríguez, lo hace tanto dentro como fuera del país. De los tres, sólo ella ha merecido el

reconocimiento de la oficialidad con dos Premios Casa de Las Américas, varias ediciones del Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura 2013. Y aunque resulte llamativo, el tema del género sexual no consigue marcar muchas diferencias entre estos tres escritores. La única mujer de la lista prefiere no ser asociada con las tendencias del feminismo, ni el discurso de géneros que marcó una parte de la producción literaria cubana; bajo estas premisas proyecta su discurso. Sin embargo, es justo señalar que su poética se impone en una sociedad machista, de la que la literatura es reflejo.

La investigación prueba cómo a pesar de ser autores tan desiguales, coinciden en enunciar una nueva forma de hacer literatura en los finales del siglo XX en Cuba, hecho que invita a demostrar que el nuevo sujeto literario estaba forzado a asomar en el escenario postsoviético. Su presencia emite novedosas formas de escritura, provenientes tanto de la urgencia por denunciar las circunstancias de la realidad, o de poéticas consolidadas con el devenir de los años. Las condiciones existían para su aparición después de tres décadas de implementación de férreas políticas culturales, la crisis del campo socialista europeo, el periodo especial en tiempo de paz en Cuba, la despenalización del dólar americano y la apertura al turismo extranjero. Al tiempo que en el contexto internacional más cercano, las tendencias posmodernas se expandían en América Latina.

Este nuevo sujeto literario, capaz de dialogar con la realidad inmediata y de apuntar hacia las grandes zonas de vacío del ideal socialista en la representación del hombre nuevo, como sujeto modélico del régimen, tiene el valor de la ductilidad. Permite ser visualizado en diversos contextos y géneros, para finalmente articular un

discurso coherente con la situación de penurias que vive la Isla y los procesos del nuevo orden económico mundial que imperan en el mundo desde 1989. Aparece en escritores ya reconocidos en los primeros años del 90, como la poeta Reina María Rodríguez<sup>2</sup>, quien trazó diferencias en el coro conversacional desde la década del 70, con posiciones intimistas y aptitudes personalizadas en el acto poético al margen de las demandas gubernamentales. Y en los años 90 publica los textos que son objetos de esta investigación: *En la arena de Padua* (1992), *Páramos* (1995), *Travelling (Relato novelado)* (1995), *La foto del invernadero* (1998), y *...te daré de comer como a los pájaros* (2000).

Igualmente, el nuevo sujeto introduce la voz narrativa de Pedro Juan Gutiérrez<sup>3</sup> periodista en la década del 80, devenido narrador, quien sale a la luz con un conjunto de narraciones breves, híbridos entre la crónica y el relato, nombrado *Trilogía Sucia de La Habana* (1998), y luego la novela *El Rey de La Habana* (1999), ambos parte de esta investigación. Y al mismo tiempo, se deja notar en el corpus delator e irreverente de un naciente ensayista, Antonio José Ponte<sup>4</sup>, quien publicó sus primeros poemas en la segunda mitad de los años 80. Y como crítico asoma en 1993 con el ensayo *La lengua de Virgilio*, y marca un punto de ruptura con el ensayo literario cubano de años anteriores,

---

<sup>2</sup> En los inicios de la década de 90, ya Reina María Rodríguez había obtenido los premios Julián del Casal y Casa de las Américas por *Cuando una mujer no duerme* (1980) y *Para un cordero Blanco* (1984), respectivamente. Además, había publicado los poemarios *La gente de mi barrio* y *Una casa en Animas*, ambos en 1976.

<sup>3</sup> Pedro Juan Gutiérrez publica *Trilogía sucia de La Habana* en 1998 por Anagrama; ninguna editorial cubana asumió su publicación. Antes sólo había sido periodista de diversas publicaciones oficialistas en la Isla.

<sup>4</sup> La obra ensayística de Antonio José Ponte, con mayor énfasis que su narrativa y poesía, revela una poética de las ruinas dominante en Cuba en la década del 90 –ruinas que conciernen no sólo al espacio arquitectónico, sino a varios niveles de la vida del ser humano.

específicamente con los libros *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (2001), *Las comidas profundas* (2001), y *El libro perdido de los origenistas* (2002), que aunque publicados en la década del 2000, recogen textos de los años 90 que son analizados en el presente estudio.

El nuevo sujeto armoniza los textos de los tres escritores como espejos y reflexión de una etapa de quiebre total de los paradigmas. Como asegura la escritora cubana Odette Casamayor: “La crisis escatológica de repente surgida en 1989, expresa la sensación de pérdida y la desconfianza experimentadas en torno a la idea de futuro que el colapso del sistema socialista provoca en la isla” (2010). Sin embargo, la crisis mencionada anteriormente no surge de repente, sino que tiene sus orígenes en un devenir literario que ya había dado algunas muestras de mutación en la década anterior. Los años 80 comenzaron con el Éxodo del Mariel, uno de los sucesos migratorios más complejos en la historia cubana. Más de 120 mil personas abandonaron su patria rumbo a Estados Unidos de América en el verano de 1980. Cronológicamente, esta década sigue al llamado decenio gris<sup>5</sup> en la historia cultural de la Isla, y es una etapa marcada por la insatisfacción de los creadores, una búsqueda en el pasado literario con tal de afianzarse a una realidad hostil. En muchos de los autores de estos años aparece el cansancio y el descrédito hacia los tópicos tradicionales de las dos décadas anteriores. Entre los mejores ejemplos de exploración de nuevas representaciones dentro del materialismo

---

<sup>5</sup> Inicialmente este decenio gris fue conocido como quinquenio, término del escritor cubano Ambrosio Fornet para definir el contexto cultural cubano entre 1971 y 1975. Esta fue una etapa de lucha ideológica en la que extremistas burócratas de la dirección del país trazaron estrategias y normas relacionadas con la forma en que debía ser producida la cultura en Cuba. Así fueron marginados muchos intelectuales, entre ellos los escritores José Lezama Lima y Virgilio Piñera. Como para la gran mayoría de los afectados por dichas políticas, el periodo se extendió por toda la década, el término cambió a decenio gris en lugar de quinquenio.

gubernamental, destacan las voces de Raúl Hernández Novás, Efraín Rodríguez Santana, María Elena Cruz Varela, Abilio Estévez, Reina María Rodríguez, Álex Fleites, Ángel Escobar y Soleida Ríos, entre otros.

Igualmente, son rehabilitados en la vida cultural escritores censurados durante el decenio gris como Antón Arrufat, Manuel Díaz Martínez, Pablo Armando Fernández, César López, Rafael Alcides, Delfín Prats, Dulce María Loynaz, Carilda Oliver Labra y Lina de Feria, por sólo mencionar algunos de los más notables de la etapa. La literatura cubana vive en esos años un viaje forzoso hacia la incipiente indagación de una alteridad en los discursos, sin tendencias específicas, solo con la prioridad de alzar una voz que negara la década gris anterior y explicara el gran éxodo inaugural de los 80. Por estas razones, la etapa es entendida casi como indescifrable en el panorama literario cubano. Críticos como Arturo Arango y Sigfredo Ariel han expresado, respectivamente, que existen en estos años una dispersión estilística y una ausencia de norma de estilo.

La década del 80 cierra con varios acontecimientos importantes para la historia mundial. Los sucesos de la Perestroika, implementada en la antigua Unión Soviética en 1987, la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989, y por consiguiente el final del socialismo en Europa del Este, fueron hechos que repercutieron fuertemente en Cuba. Frente a cambios drásticos en el orden económico, político y social del mundo, en medio del Mar Caribe, un país luchaba por sobrevivir a la asfixia que dictaban las circunstancias. Es así como el gobierno decreta el periodo especial en tiempo de paz para la economía cubana<sup>6</sup>. Es en este contexto de total penuria, donde estos tres escritores

---

<sup>6</sup> El llamado período especial es entendido como una de las etapas de mayores crisis económica y social en

junto a otros distintivos de la etapa, proponen en sus obras el discurso de un sujeto particular que había sido reprimido por el poder anteriormente en la literatura de la revolución. De esta manera aflora una escritura con posiciones alternativas a las tradicionales: transgresora, resistente, marginal y mutante, que marca nuevos caminos en la narrativa, la poesía y el ensayo cubanos en el extenso proceso de transición política y social iniciado en la isla –y aún sin concluir– después de la caída del Muro de Berlín.

El logro de una apertura en la representación de la realidad cubana, y su diálogo con otras literaturas dentro y fuera del continente latinoamericano, son aspectos reveladores de una nueva etapa en la producción insular. Marcan un punto de giro, una zona atendible, un cambio que ha logrado operar el sujeto literario en la década del 90. Lo anterior se aprecia con mayor claridad si tomamos en cuenta sucesos culturales lamentables ocurridos previamente por la aplicación de políticas y medidas gubernamentales, como los silencios a los que estuvieron sometidas voces únicas de la literatura cubana, y la masiva emigración hacia diversos países de intelectuales y escritores.

Entre los momentos más notables para la literatura en cuanto a la implementación de las reglas de la revolución desde 1959, están el famoso encuentro de

---

la historia cubana después de 1959. Marca el inicio de las primeras concesiones y aplicaciones de medidas drásticas por parte del gobierno cubano para tratar de sostener al país luego de la caída de Muro de Berlín y el derrumbe del campo socialista de Europa del Este. “¿Qué significa período especial en tiempo de paz? Que los problemas fueran tan serios en el orden económico por las relaciones con los países de Europa Oriental o pudieran por determinados factores o procesos en la Unión Soviética, ser tan graves, que nuestro país tuviera que enfrentar una situación de abastecimiento sumamente difícil. Téngase en cuenta que todo el combustible llega de la URSS, o y lo que podría ser, por ejemplo que se redujera en una tercera parte o que se redujera a la mitad por dificultades en la URSS, o incluso se redujera a cero, lo cual sería equivalente a una situación como la que llamamos el período especial en tiempo de guerra (...). No sería desde luego sumamente grave en época de paz porque habría determinadas posibilidades de exportaciones e importaciones en esa variante” (Castro 1990).



Fidel Castro con los intelectuales cubanos a raíz del documental *PM*, de Sabá Cabrera Infante, en junio de 1961<sup>7</sup>. En esos días de aparente intercambio y diálogo nació el famoso discurso “Palabras a los intelectuales”. También es justo mencionar la creación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) de 1965 a 1968,<sup>8</sup> especie de Gulag tropical para formar el hombre nuevo. Igualmente, incluir el triste Caso Padilla, en 1971,<sup>9</sup> entre otros sucesos que serán tratados en esta investigación. De los grandes silencios sufridos en la Isla por escritores que no tuvieron entre sus opciones la salida definitiva del país, son paradigmáticos los de José Lezama Lima y Virgilio Piñera, figuras simbólicas de la literatura cubana del siglo XX. También, están los que emigraron por diversas vías y con los más variados propósitos, como Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Gastón Baquero o Jorge Mañach, por sólo mencionar algunos ejemplos.

---

<sup>7</sup> En la Biblioteca Nacional de Cuba, los días 16, 23 y 30 de junio, importantes intelectuales y artistas de la cultura cubana asistieron a reuniones con el entonces presidente de la república, Osvaldo Dorticós Torrado, el primer ministro Fidel Castro y otros miembros de gobierno. Los principales puntos tratados giraron en torno a aspectos de la actividad cultural y problemas de la creación relacionados con la ideología y los principios de la revolución.

<sup>8</sup> Las UMAP resultaron campos de concentración por los que pasaron más de 25 mil jóvenes que por alguna razón no se integraron al Servicio Militar Obligatorio, ya fuera por negación propia o porque el sistema los rechazaba por razones como homosexualidad, religiosidad o cualquier otro elemento. Raúl Castro –hoy presidente cubano, en aquellos años Jefe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias– manifestó en 1966 que en el “primer grupo de compañeros que han ido a formar parte de las UMAP se incluyeron algunos jóvenes que no habían tenido la mejor conducta ante la vida, jóvenes que por la mala formación e influencia del medio habían tomado una senda equivocada ante la sociedad y han sido incorporados con el fin de ayudarlos para que puedan encontrar un camino acertado que les permita incorporarse a la sociedad plenamente” (Cit. en Zayas, 2006)

<sup>9</sup> El poeta cubano Heberto Padilla recibió el Premio Julián del Casal por su libro *Fuera de Juego* en 1968, a pesar de que fuera considerado un texto con problemas ideológicos, contrario a los intereses del gobierno socialista. En el año 1971, Padilla sufrió prisión por la lectura pública de un poema nombrado “Provocaciones”. Luego pasó al exilio y estos sucesos se convirtieron en cuartada perfecta para que en la clausura del Congreso de Educación en 1971, Fidel Castro dejara aún más claras las reglas del juego en materia literaria.

La manera en que Cuba logra ser parte del panorama literario latinoamericano después del Fin de la Guerra Fría, es contrastante con su naturaleza. El país sufre la peor crisis económica en treinta años de socialismo, pero al mismo tiempo, su literatura comienza a consolidar un giro que rompe con estereotipos políticos en la creación cultural, establecidos con anterioridad. Articula un discurso paralelo al gubernamental que se perfila a partir del ejercicio del nuevo sujeto literario. Al decir de Josefina Ludmer en “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política” la caída del Muro de Berlín trajo dos grandes eventos para el continente: el periodo especial en Cuba y el triunfo de la globalización neoliberal en el resto de Latinoamérica. En el caso cubano, de manera particular, la situación de excepción no hace más que sumar la Isla al coro globalizador: “El mundo se transforma y aparecen nuevas formas de división internacional del trabajo, incluida la literatura. Hablo de hipótesis y paradojas y de procesos aparentemente contrarios desde el punto de vista político que pueden producir efectos comparables: Cuba, con la caída de la Unión Soviética, comienza a depender tanto de los extranjeros, de los dólares y de la industria del libro español como el resto de Latinoamérica” (Ludmer). El sistema social imperante en Cuba no le concede siempre una categoría de excepción a la hora de vislumbrar puntos comunes con la literatura contemporánea latinoamericana. Luego de tres décadas de socialismo, los destinos de la representación literaria de la Isla coinciden en varios acápites con los del resto del continente, marcado por el capitalismo y las tendencias posmodernas.

No fue hasta finales de la década del 80 que la situación económica de Cuba se vio gravemente afectada por la crisis de Europa del Este. Ante la precaria situación de la Isla, muchos creyeron que llegaba el fin y que la transición hacia un sistema democrático era inminente. Sin embargo, quizá sólo se trataba del inicio de uno de los procesos de conversión más demorados de la historia. Después de perder las provisiones del CAME (Consejo de Ayuda Mutua Económica) y en especial de la antigua Unión Soviética, en lugar de una apertura del régimen hacia la realidad económica internacional, el gobierno decidió cerrar las puertas, fortalecer las murallas de agua de la Isla, y decretar un periodo especial en tiempos de paz. Paralelo al singular proceso de privaciones, la representación literaria de las carencias materiales comenzó a alcanzar sus más claras definiciones en medio del recrudescimiento de la falta de libertades sociales y políticas.

El ensayista y crítico cubano Rafael Rojas establece una particular relación entre las represiones del poder y la autenticidad de la cultura: “En Cuba, mientras el poder se vuelve más represivo e ideologizado, la cultura se vuelve más autónoma y crítica. La relación entre ambos es una no-relación, un desencuentro que acelera la decadencia política del régimen y el desarrollo de una producción cultural democrática.” (2004) La falta de proporción entre represión ideológica y cultura –que la primera sólo consiga incrementar la autenticidad de la segunda cuando su verdadero sentido es reducirla– permite el nacimiento de este nuevo sujeto literario que marca un desencuentro con la manera de proyectarse y las reglas imperantes del sistema.

La no correlación entre represión ideológica y cultura es la responsable en la década del 90 del surgimiento de obras literarias como las que estudia esta disertación. A

primera vista, resulta curioso cómo esta producción cultural democrática, apuntada por Rojas, florece en medio de un régimen totalitario, alejado de los presupuestos capitalistas. Y en el caso específico de la literatura, emerge en analogía con el panorama latinoamericano de finales del siglo XX, de la mano de un sujeto transgresor, resistente, marginal y mutante –como ha sido definido anteriormente. Las representaciones que logra se identifican, esencialmente, con las tendencias posmodernas latinoamericanas de la época, a pesar de las distancias ideológicas y económicas existentes entre socialismo y capitalismo. Este hecho no sólo prueba las debilidades del sistema político de la isla, sino la gran fuerza de la posmodernidad en América Latina, capaz de burlar las fronteras del régimen cubano.

La obras estudiadas en esta investigación pueden ser leídas también desde las premisas de Mijail Bajtin sobre la carnavalización en la literatura, especialmente las contenidas en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. En la medida en que las propuestas de Pedro Juan Gutiérrez, Reina María Rodríguez y Pedro Juan Gutiérrez fueron escritas desde la cultura no oficial, alejadas de los parámetros que rigen las políticas culturales en una sociedad controlada por el estado, se convierten en escarnio a las rígidas posturas dominantes y sus estructuras. Incluso, aunque estas representaciones no guarden un trasfondo sarcástico o bufonesco, sino todo lo contrario porque están desbordadas de miseria, hambre y tristeza, por el simple hecho de oponerse a la postura gubernamental, subvierten el mundo legitimado y consiguen escriturar un mundo contrario al oficial.

Según Bajtin en sus estudios ubicados en la Edad Media y en franca oposición al discurso legitimado por la Iglesia y el Estado de la época, las celebraciones del carnaval: “Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas”(8). Precisamente, en una postura no oficial es posible ubicar varias de las producciones más representativas de la década del 90 en Cuba. Al mismo tiempo que las que interesan a esta disertación no pueden escapar de una posición de subalternidad en la que también se coloca el carnaval:

Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la *libertad*. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente. (9)

La presencia del nuevo sujeto literario en gran parte de la producción literaria cubana de los años 90 permite a los escritores asumir una poética de la que es difícil fugarse porque ofrece toda la libertad posible que ha sido negada anteriormente. Es una libertad similar a la del carnaval, sin fronteras, sin leyes fuera de las normas carnalescas.

Las maneras de articular el discurso literario del nuevo sujeto, en los años finales del siglo XX en Cuba, también entran en relación con los presupuestos de *La condición postmoderna*, de Jean-François Lyotard, quien reconociera en el temprano 1979 la existencia de una crisis cultural como consecuencia de la pérdida de la fe en las

metanarrativas. Este teórico comparte la tesis de que la novela ha prescindido de sus grandes héroes, grandes peligros y grandes viajes, propone un discurso de horizontes múltiples y un juego con la lengua. Los juicios de Lyotard son de fácil examen en las novelas de Pedro Juan Gutiérrez, especialmente en *Trilogía sucia de La Habana*, donde el protagonista, alter ego del autor –entiéndase aquí la alteridad como una de las características del nuevo sujeto literario que conlleva a la marginalidad– define que su realidad es la trama más importante que debe ser representada en ese momento de la Historia:

...lo mejor es la realidad. 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... Ese es mi oficio, revolcador de mierda... Eso es todo. No me interesa lo decorativo, ni lo hermoso, ni lo dulce, ni lo delicioso... El arte sólo sirve para algo si es irreverente, atormentado, lleno de pesadillas y desespero. Sólo un arte irritado, indecente, violento, grosero, puede mostrarnos la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver. (1998: 103)

Ya no se trata de un arte en función de los intereses estatales, reproduciendo de manera mimética la construcción del hombre nuevo. En este caso aparece un nuevo concepto creativo que aflora en la Cuba de los 90, regido por pulsiones desde la periferia, no desde el centro legitimador, según la tradición gubernamental.

Otro teórico de la posmodernidad, Ihab Hassan<sup>10</sup>, asume en *The Question of*

---

<sup>10</sup> Ihab Hassan mantiene divergencias con Fredric Jameson, también citado en esta disertación, sobre algunos puntos de las teorías de la posmodernidad. Uno de los puntos más álgidos de sus diferencias son las posiciones alrededor del concepto de equitemporalidad. Hassan ha manifestado que “el concepto de ‘equitemporalidad’ de Heidegger deviene realmente una dialéctica de equitemporalidad, una intertemporalidad, una nueva relación entre elementos históricos, sin supresión alguna del pasado en favor del presente –un punto que Fredric Jameson no capta cuando critica la literatura, el cine y la arquitectura postmodernos por su carácter ahistórico, por sus ‘presentificaciones’”(Hassan, 1991: 274). Para sostener su posición, Hassan refiere que puede ser consultada la posición de Jameson en: Fredric Jameson,

*Postmodernism* una extensa lista de temas que retratan las representaciones literarias cubanas la década del 90, moduladas por el nuevo sujeto transgresor. En su inventario de términos incluye varios elementos en correlación con los discursos literarios de la Isla de finales del siglo XX: indeterminación, fragmentación, descanonización, falta de identidad, lo irrepresentable, ironía, carnavalización, actuación, construcción e inmanencia. En una primera lectura de *...te daré de comer como a los pájaros...* (2000), uno de los libros de Reina María Rodríguez, analizado en esta investigación, los presupuestos de Hassan parecen regir la representación del ritmo y la poética del texto. Se trata de un poemario modelado en dos discursos paralelos, como si la autora se bifurcara en dos fragmentos que persiguen todo el tiempo la inmanencia de un presente escurridizo, descanonizado, alienante, difícil de representar. Una vez más emerge el sujeto literario cubano de los 90 y se deja percibir ingrávito y resistente al mismo tiempo, como si estas categorías en las antípodas no hicieran más que consolidar su existencia: "...me gusta estar sola aquí en esta torre, apartada de los otros, esperando y sin esperar... me hubiera gustado ser la muchacha de anoche, pero hoy ya soy otra. estoy de este lado que no tiene forma... y siento nostalgia de esa gente normal, de toda esa gente normal, que pueden edificar lo inmediato..." (15). La autora es capaz de aislarse no sólo geográficamente de las otras personas en la torre, sino de sentir la alienación

---

"Postmodernism and Consumer Society", en *The Anti- Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. por Hal Foster, Port Townsend, Wash., 1983. Para una declaración opuesta, véanse Paolo Portoghesi, *After Modern Architecture*, trad. por Meg Shore, Nueva York, 1982, p. 11, y Calinescu, "From the One to the Many", p. 286.

como única alternativa, aceptarla como fatum sin esperanzas. “Ya soy otra” condenada a disentir de la realidad vecina, incluso de ella misma en su existencia anterior, un ser por el que llega a profesar nostalgia y toda la tristeza que genera ese sentimiento.

Desde la perspectiva de Hassan se pueden leer también los ensayos de Antonio José Ponte, por ejemplo “El abrigo de aire” donde cuestiona el arquetipo del héroe de la revolución cubana, José Martí. A partir del destino de un abrigo que Martí dejara abandonado en Nueva York un día de crudo invierno, el testimonio se confunde con la ficción:

Su abrigo constituye, de manera más tenue que el anillo, otro de sus emblemas. Del mismo modo en que cuidaba y perseguía las imágenes de su escritura, Martí perseguía y cuidaba su imagen de persona. Se ha considerado, incluso, la negligencia de sus vestiduras como deliberada, un ardid para no llamar la atención de los espías. Y esa otra negligencia suya, la de dejar abandonado un abrigo en pleno invierno, se ha convertido también en un emblema de martirio. (2001: 109)

Este juicio es absolutamente contrario a los fundamentos del régimen socialista que defiende al héroe por encima del hombre. Sin embargo, el autor recurre a razones asociadas con reconstrucciones ficcionales para lograr un efecto casi improbable en la Cuba socialista; Martí fue un hombre excepcional, con urgencias, con proyectos, pero un humano.

La condición postmoderna emergió en los discursos culturales cubanos, contrariamente a lo esperado en medio del estado de excepción en que vivía la Isla. En realidades diferentes, socialismo y capitalismo, el individuo siente semejante falta de representación en los procesos legitimadores, tanto en sus respectivos gobiernos divergentes como en los procesos culturales de la época. En ambas circunstancias, y



especialmente desde la literatura, los autores necesitan crearse alteridades temporales, marginales, mutables, ligeras y resistentes al propio tiempo. Irrumpen sujetos literarios capaces de dialogar con contextos incómodos, ubicados en la tangente de los intereses oficialistas, que en varias ocasiones utilizan la transgresión de las normas como fundamento de su existencia. Josefina Ludmer estudia el curioso paralelo entre el tópico cubano y el latinoamericano en los finales del siglo XX. Ampliamente, Ludmer plantea:

Después de 1990 aparecen nítidamente, en la literatura cubana y en el resto de América Latina, otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: “otros dos mundos” que no reconocen las formas y divisiones tradicionales. Estas escrituras que llamaría “del presente” conviven, sin embargo, con “las anteriores”: todas están presentes funcionando sincrónicamente como en una Exposición Universal que quisiera contar la historia de la literatura latinoamericana... La Habana, México, Bogotá, Caracas, Santiago, Lima o Buenos Aires son protagonistas centrales que aparecen muchas veces en los títulos mismos de las ficciones. Las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de mezcla y vértigo, y a la vez mapas que marcan trayectos precisos. Esas ciudades tienen en su interior áreas, zonas, barrios, habitaciones, bares y otros espacios que funcionan como islas, entre fragmentos y ruinas. Por ellos se mueven ciertos sujetos. En las escrituras del presente se apagan las voces de los caudillos y los dictadores literarios, las voces de los sujetos únicos o “uno”, representativos de estados y naciones, y también se apagan las voces de los sujetos-pueblo o clase social. Y con esas voces y representaciones se desvanece la experimentación temporal y narrativa, dominante entre los años 50 y 70. Las que pueden oírse nítidamente en el presente son las voces desesperadas y violentas de los miserables (como Pedro Juan Gutiérrez, *El Rey de La Habana*, 1999), asesinos y poseídos (Mario Mendoza, *Relato de un asesino y Satanás*, 2001 y 2002), enfermos y locos (en Mario Bellatin, Diamela Eltit, Daniel Mella), monstruos y freaks (en Horacio Castellanos Moya, Carlos Liscano), incestuosos (Diamela Eltit y Fernanda Trías).

Las similitudes posmodernas, independientemente de las diferencias de regímenes sociales entre Cuba y el resto de América Latina, se sobreponen en este caso al aislamiento mediático que padece la Isla, sin acceso mayoritario a internet y carente del

tráfico actualizado de información. Ludmer reconoce la excepcionalidad de Cuba, pero al mismo tiempo iguala la condición insular a otros espacios latinoamericanos, y curiosamente apunta hacia ciertos sujetos que pertenecen a estas nuevas condiciones socio-geográficas.

En el caso cubano, aparecieron manifestaciones no sólo en la literatura, sino también en el cine, el teatro, las artes plásticas, la música... que respondían a una nueva infraestructura económica y social en el periodo especial, y al mismo tiempo en conexión con el reciente orden económico mundial después de la caída del Muro de Berlín. Para entender mejor estos procesos, aparentemente dispares, funcionan las teorías de Fredric Jameson en *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Para Jameson, un nuevo subsuelo emocional hace que se desvanezcan las antiguas fronteras modernistas y se tomen posturas divergentes del capitalismo clásico:

Una nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la “teoría” contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura “esquizofrénica” (siguiendo a Lacan) determina nuevos tipos de sintaxis o de relaciones sintagmáticas en las artes más temporales; todo un nuevo subsuelo emocional, al que llamaré “intensidades”, que se comprende mejor regresando a las antiguas teorías de lo sublime; las relaciones constitutivas de todo esto con una nueva tecnología; y un nuevo sistema económico mundial; la profunda relación constitutiva de todas estas características como una tecnología absolutamente nueva, que constituye, a su vez, la corporización de un sistema económico internacional nuevo. (28)

El resultado de la corporización del sistema económico mundial, señalado por Jameson, es posible detectarlo en las representaciones de la etapa literaria cubana que ocupa a esta investigación.

La nueva superficialidad, las intensidades, el debilitamiento de la historia y las relaciones constitutivas referidas por Jameson pueden ser entendidas en la cultura latinoamericana en la década del 90, de manera muy particular, a través de las teorías de Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. Esencialmente, propone una lectura de la posmodernidad desde las características específicas de América Latina a partir de la hibridez como concepto proveniente de la biología aplicable a los procesos culturales. Bajo esa percepción, Canclini analiza las interacciones entre lo moderno y lo tradicional, la cultura culta y popular, la industria y la artesanía, en medio del complejo desarrollo social, económico y cultural del continente.

En sus propias palabras, la hibridez “abarca diversas mezclas interculturales no sólo las raciales a las que suele limitarse ‘mestizaje’, porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que ‘sincretismo’, fórmula referida casi siempre a fusiones o movimientos simbólicos tradicionales” (15). Entre los grandes aportes de este concepto para una lectura determinada de la posmodernidad en Latinoamérica, en el caso de la hibridación sociocultural, es esclarecer que no se trata de una mezcla simple de estructuras, si no de un término que invita a tomar en cuenta los cambios culturales del continente, incluso desde la perspectiva del consumo y del mercado, es decir, desde varias aristas de los procesos de hibridación. Como el mismo autor remarca, la hibridez permite descifrar “una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo” (23). Asumir que en el continente existen

varias formas de desarrollo en la época posmoderna, incluye la posibilidad de un tipo específico de posmodernidad en la sociedad cubana, ya que esta propuesta de hibridez es aplicable a varios órdenes.

En el caso específico de la literatura cubana, la representación de los procesos de hibridación a lo largo de los siglos hasta la década del 90 desembocan en la necesidad inminente de nuevas formas de escrituras contrapuestas a los modelos de las políticas culturales gubernamentales. Solo un intenso proceso de hibridez entre las consecuencias de la intervención estatal en la producción literaria de la isla, el final del comunismo en Europa del Este y América Latina enfrentada a patrones posmodernos, permiten la presencia de un particular sujeto literario en la etapa.

Es en este escenario resultante de procesos híbridos que el nuevo sujeto confronta los antiguos paradigmas y que funcionan las transgresiones logradas por el discurso de la isla a través de la escritura rizomática, de la presencia de las ruinas cual escenario de vida, del cuerpo sexuado y erótico, de las diferentes abyecciones y del elemento político, este último como punto excepcional de Cuba. La notabilidad de los puntos mencionados en la etapa permite analizar cómo en las antípodas del capitalismo –entiéndase socialismo cubano–, aparece un nuevo sujeto capaz de expresar discursos contrarios a los intereses del régimen totalitario donde es generado, y al mismo tiempo mantener puntos de contacto con las propuestas del contexto latinoamericano, neoliberal y globalizado. Como asegura Josefina Ludmer:

Cuba parece ser políticamente, la excepción en el continente americano, *pero literariamente no lo es*: las “nuevas” políticas literarias de difusión, ambivalencia o inmanencia de los sujetos fuera de la sociedad o sin mundo, aparecen claramente en las ficciones cubanas del presente. Es la

posición y situación de Cuba la que politizaría los textos de otro modo, los haría leer como literatura política en el sentido de los bordes, límites o esferas: como aceptación o rechazo del orden nacional, social y estatal... Cuba plantearía entonces un problema de modos y posiciones de lecturas (y no solo un problema de nuevas escrituras): la literatura cubana (que incluiría tanto la diáspora como la escrita en Cuba) seguiría el proceso general de politización inmanente y des diferenciada (y ambivalente en relación con las esferas nacionales y estatales) de las otras literaturas latinoamericanas del presente, pero le añadiría otro modo de politización por su excepción nacional, por su régimen único en América Latina.

Considerar la particularidad cubana en la literatura latinoamericana de finales del siglo XX no sólo desde la escritura, sino también desde la lectura, es una de las principales razones que justifican esta investigación. Leer los libros de esta etapa invita no solo al ejercicio de la crítica literaria, sino a la toma de posiciones políticas, cuestionamientos y elaboraciones de teorías capaces de resaltar aún más las circunstancias trascendentales de la literatura de esos años.

Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez abordan sus diálogos literarios desde configuraciones diversas, de fácil reconocimiento en el panorama nacional. Sin embargo, cada uno apunta, por separado, hacia el epicentro del derrumbe cubano, ya sea desde la poesía, la narrativa o el ensayo. Es una desplome que en estos años puede ser visto transterritorial, transnacionalmente, extendido más allá de las fronteras de agua de la isla, como epílogo de la caída del Muro de Berlín. El orden del mundo ha cambiado, el siglo XX termina como uno de los más convulsos de la historia. Y desde esa extraña situación de emergencia global, la literatura cubana intenta mantenerse a flote, mutando e insertándose en el panorama internacional, retando al sistema social que la convirtió durante tres décadas en su gendarme. De esa manera de

sobrevivir, de asirse a la realidad y representarla como única razón, pretende ilustrar

“Flotar en la viscosidad. Literatura cubana de los 90”

## CAPÍTULO II

### CUESTIONAR TRES DÉCADAS. IMPONER LITERATURA

Se me ha anunciado que mañana,  
a las siete y seis minutos de la tarde,  
me convertiré en una isla,  
isla como suelen ser las islas.  
Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,  
y poco a poco, igual que un andante  
chopiniano,  
empezarán a salirme árboles en los  
brazos,  
rosas en los ojos y arena en el pecho.

Virgilio Piñera, fragmento de “Isla”,  
poema escrito en 1979

#### II.1. De la literatura acosada y otras vejaciones

Quizá sea este poema de Virgilio Piñera, escrito en el mismo año de su cuestionada muerte, una de las revelaciones más alarmantes de la literatura cubana en las tres primeras décadas después de 1959. En su brevedad aparecen las claves del orden que rige la vida del escritor: el anuncio, el mandato, el esquema y el dictamen de lo que vendrá. Después de veinte años de implementación de políticas culturales y medidas a favor del proceso socialista del gobierno cubano, Piñera siente la asfixia, el control total sobre sus actos y la anulación de su voluntad. Como una sentencia funcionan los versos finales del texto cuando agotado escribe:

En la boca las palabras morirán  
para que el viento a su deseo pueda ulular.  
Después, tendido como suelen hacer las islas,  
miraré fijamente al horizonte,  
veré salir el sol, la luna,  
y lejos ya de la inquietud,  
diré muy bajito:  
¿así que era verdad? (1998: 214)

Como otros escritores cubanos en la década del 70, Piñera se descubre sin alternativas, sin posibilidades reales de vivir en la literatura cual hábitat natural, en un espacio demasiado pequeño, como dijera Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes* cuando se definía escribiendo arrinconado en medio de una histeria necesaria. “Isla” pudo haber sido un poema coral, escrito por varios al unísono, o ser parte de un obra mayor que recogiera fragmentos de vida de escritores a manera de inventario para la sobrevivencia en los primeras décadas de la revolución cubana.

El festín nacional propuesto por los sucesos de 1959 en Cuba contenía un plan global donde cada uno de los elementos eran esenciales, desde la política hasta la cultura estaban cifradas en la centralización del poder. La literatura no escapó de esos requisitos ni de un alto sentido de compromiso con el proyecto naciente. En el temprano 1961, en el discurso “Palabras a los intelectuales” Fidel Castro dejaba claras las reglas del juego: “El revolucionario pone algo por encima de su propio espíritu creador; pone la Revolución por encima de todo lo demás. Y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución”. De esta manera abominable se establecía una regla general que no admitió excepción alguna, de la que dan crédito varios olvidos, silencios, exilios y muertes en la literatura cubana.



Desde 1959 hasta los inicios de la década del 90 –fecha en que aparece, de forma más evidente, un sujeto literario en abierta discordancia con las representaciones del hombre nuevo como modelo del sistema revolucionario– suceden en la vida intelectual cubana varios eventos y circunstancias que marcan los destinos de las políticas culturales. Entre los más llamativos están las sesiones de discusión sobre el caso del documental *PM*, que concluyeron con el discurso “Palabras a los intelectuales” en Junio de 1961; y la creación de las Unidades Militares de Apoyo a la Producción, conocidas por UMAP (1965-1968). Este acontecimiento es imposible analizarlo separado de la publicación de “El socialismo y el Hombre en Cuba” de Ernesto Guevara, el 15 de marzo de 1965 en el semanario *Marcha*, en Uruguay. También, el complejo caso del poeta Heberto Padilla en 1971, detenido por la lectura de un poema, suceso aparejado con el discurso clausura de Fidel Castro del Congreso de Educación y Cultura y con la publicación del ensayo *Calibán*, de Roberto Fernández Retamar. Finalmente, la implementación del Quinquenio Gris, devenido decenio durante los años 70 y la salida masiva de más de 120 mil cubanos por el puerto del Mariel hacia Estados Unidos en 1980. Todos eventos claves en la vida cultural cubana de 1959 a 1989.

## **II.2. Una película sobre la medianoche y sus implicaciones**

A más de cincuenta años de su producción, el documental *PM*, de Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, sigue siendo el detonante que marcó las relaciones entre arte, cultura y poder en la Cuba socialista. Una breve película de apenas 15 minutos filmados en blanco y negro con una cámara de 16 mm, que reflejaba la vida

nocturna de los bares del puerto de La Habana en el inicio de la década del 60, es la gran responsable de las intromisiones gubernamentales en el desarrollo cultural cubano en más de medio siglo. Como describiera el cineasta cubano Néstor Almendros en una nota sobre *PM* publicada en la revista cubana *Bohemia* en mayo de 1961: “Y, ¿Qué es *Pasado Meridiano*? Pues sencillamente un pequeño filme de unos quince minutos que recoge fielmente toda la atmósfera de la vida nocturna de los bares populares... El procedimiento no ha podido ser más simple: es *el del cine espontáneo, el free cinema* de tanto auge ahora en el mundo. La cámara escondida, nunca impertinente, va recogiendo las cosas sin que los fotografiados los sepan.” (1961) A primera vista, no aparece ningún elemento culposos en la representación cinematográfica de unos cuerpos que danzan, sudan y beben al ritmo de la música hecha en barrios marginales.

Sin embargo, la dirección revolucionaria detectó un exceso de libertad, traducida en libertinaje en las escenas, una felicidad no controlada ni organizada por el poder, un alto nivel de espontaneidad y libre albedrío a la hora de contorsionar los cuerpos al ritmo de tambores y trompetas. En el ensayo “La política de los gestos: La actualidad de *PM*” Gerardo Muñoz es certero al afirmar que “*PM* es el documento que inscribe el momento –uno de los más raros y excepcionales de la historia del cine cubano– en que el gesto del nuevo sujeto revolucionario prescinde de la administración gestual del aparato cultural, y llega a ser capturado por una mediación poética, más allá de presuposición teleológica o de un discurso vertical.” (2011) Pero este documental inocente fue mucho más lejos en sus consecuencias; en su factura la dirección revolucionaria encontró una gran

oportunidad para dejar sus reglas bien claras. Después de *PM*, la cultura y el arte serían otros en el país.

El naciente Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) emitió una nota oficial que manifestaba la posición del gobierno: “La Comisión de Estudio y Clasificación de Películas reunida en sesión ordinaria acordó, después de estudiar la citada película, prohibir su exhibición, por ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui.”<sup>11</sup> Esta posición gubernamental despertó varios criterios opuestos entre los intelectuales y artistas cubanos que no entendían la censura, los términos negativos utilizados para referirse al documental y la politización equívoca del arte. El escenario fue propicio para que la dirección del país y en especial Fidel Castro encontraran un momento ideal para acallar el murmullo creciente e imponer las reglas. Los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, los más importantes artistas e intelectuales cubanos fueron convocados a largas sesiones de discusión en la Biblioteca Nacional de Cuba, ante la presencia de Osvaldo Dorticós Torrado, presidente de la república, el primer ministro Fidel Castro, y otros miembros del gobierno.

Estos días de intensas discusiones, en las cuales ya se dejaba percibir el terror, terminaron con el discurso “Palabras a los intelectuales”, de Fidel Castro. Tanto las sesiones de análisis como este discurso final, fueron decisivos en el cambio de

---

<sup>11</sup> Las actas de censura al documental *PM* salieron a la luz en el 2012 (<https://manuelzayas.wordpress.com/actas-de-censura-de-pm/>) en blog de Manuel Zayas, periodista y cineasta cubano que coordinó la publicación del libro *El caso PM. Cine, poder y censura*.

perspectiva que tomaba el gobierno revolucionario instalado en enero de 1959.<sup>12</sup> El propio Castro se definió en más de una ocasión distante del comunismo y sus doctrinas: “Respecto al comunismo, solo puedo decirles una cosa, no soy comunista, ni los comunistas tienen fuerza determinante para ser fuerza determinante en mi país” (1959). Sin embargo, apenas dos años después de estas declaraciones, en 1961, ya había ofrecido varias muestras del giro que pretendía para la sociedad cubana. Sin dudas, *PM* y la polémica generada a su alrededor funcionaron como pretexto para imponer las nuevas corrientes en el complejo sector cultural e intelectual del país.

Para un mejor análisis ideológico de esta retórica castrista del gobierno cubano, en la voz de quien ya se consideraba su líder por derecho propio, incluso por encima de los derechos del presidente de la república Osvaldo Dorticós, funcionan las teorías de Marc Angenot en el acápite “Las ideologías no son sistemas” del libro *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*:

La ideología está en todas partes... los tipos de enunciados, la verbalización de los temas, los modos de estructuración o de composición de los enunciados, la gnoseología subyacente en una forma significativa, todo eso lleva la marca de maneras de conocer y de re-presentar lo conocido que no van de suyo, que no son necesarias ni universales, y que conllevan apuestas [*enjeux*] sociales, manifiestan intereses sociales y ocupan una posición (dominante o dominada, digamos, aunque la topología a describir sea más compleja) en la economía de los discursos

---

<sup>12</sup> El cambio de perspectiva hacia un sistema socialista en Cuba está relacionado también con factores externos como las tensas relaciones que siempre sostuvo el país con Estados Unidos, desde los primeros momentos de 1959. A pesar de que Estados Unidos reconociera como legítimo el gobierno que ascendiera al poder, una cadena de sucesos negativos tuvo lugar, entre los más trascendentes están las nacionalizaciones y la Ley de Reforma Agraria, impuestas por Cuba y que afectaban a las empresas estadounidenses en la Isla. Al unísono está la implementación del embargo y la apertura cubana a las relaciones con la Unión Soviética que desencadenaron en la Crisis de los misiles y en la radicalización del discurso y posiciones de Fidel Castro. La agudización de la situación interna y externa del país, llevó a Castro a expresar públicamente en la televisión cubana el 2 de diciembre de 1961: “Lo digo aquí con entera satisfacción y con entera confianza: soy marxista-leninista y seré marxista-leninista hasta el último día de mi vida”. (1961)

sociales. (2010: 53)

Si existen elementos retóricos de los que nunca tuvo dudas Castro, son de la verbalización de los temas y los modos de estructuración o de composición de los enunciados. Toda su oratoria se basó siempre en una reiteración de los enunciados, la remarcación de palabras con el fin de conseguir sus objetivos. Por ejemplo, el siguiente extenso fragmento de “Palabras a los intelectuales” insiste constantemente en términos que pretende establecer como políticas definitorias en el país. En varias ocasiones regresa a las palabras *revolución*, *artistas*, *escritores*, al mismo tiempo que reitera términos como *nadie* y *ningún* para enfatizar aún más en sus propósitos:

...la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie –por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera–, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro.

¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho.

Y esto no sería ninguna ley de excepción para los artistas y para los escritores. Esto es un principio general para todos los ciudadanos, es un principio fundamental de la Revolución. Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la Revolución, no tienen ningún derecho contra la Revolución, porque la Revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer. ¿Quién pudiera poner en duda ese derecho de un pueblo que ha dicho “Patria o Muerte!”, es decir, la Revolución o la muerte, la existencia de la Revolución o nada, de una Revolución que ha dicho “¡Venceremos!”? Es decir, que se ha planteado muy seriamente un propósito, y por respetables que sean los razonamientos personales de un enemigo de la Revolución, mucho más respetables son los derechos y las razones de una revolución tanto más, cuanto que una revolución es un proceso histórico, cuanto que una revolución no es ni puede ser obra del capricho o de la voluntad de ningún hombre, cuanto que una revolución solo puede ser obra de la necesidad y de la voluntad de un pueblo. Y frente a los derechos de todo un pueblo, los derechos de los enemigos de ese pueblo no cuentan. (1961)

“Palabras a los intelectuales” fue solo el comienzo de una larga lista de objeciones gubernamentales al desarrollo de los procesos naturales y espontáneos de la representación artística y el pensamiento cubanos. Posterior a este momento, el papel del intelectual y el artista es modelado por el sistema. La revolución desplazó la figura del intelectual comprometido, propuesta por Jean Paul-Sartre, por la del intelectual como arma de la revolución. Sin dudas, la temprana visita de Sartre a la Isla, entre los meses de enero y febrero de 1960 dados su vínculos con el semanario *Lunes de Revolución*<sup>13</sup>, no le permitió la claridad suficiente para evaluar el fenómeno que se gestaba en el Caribe. El dos de septiembre de ese mismo año, Fidel Castro anuncia el carácter socialista de la revolución en la “Declaración de La Habana” y al año siguiente tienen lugar los sucesos de “Palabras a los intelectuales”.

En el ensayo “El intelectual y la revolución. Contrapunteo cubano del nihilismo y el civismo”, Rafael Rojas considera que la teoría de las relaciones entre el poder y los intelectuales que más se ajusta a la realidad cubana no es precisamente la de Sartre, sino la de Albert Camus en *El exilio y el reino*. Para Rojas es evidente que: “Camus defendió el ideal del ‘escritor rebelde’. En Alemania e Italia, en Rusia y Europa del Este, Camus observó el mismo fenómeno: la metamorfosis de los nihilistas en revolucionarios. De ahí su aterradora advertencia: ‘la revolución, obedeciendo al nihilismo, se ha vuelto en efecto contra sus orígenes rebelde... Los nihilistas están actualmente en el poder.’” (2000: 83). La definición de Camus de los procesos entre poder revolucionario e

---

<sup>13</sup> *Lunes de Revolución* fue un semanario del periódico *Revolución*. Surgió el 23 de marzo de 1959 y su última publicación tuvo lugar el 6 de noviembre de 1961. Dirigido por Guillermo Cabrera Infante, sus páginas contaron con la colaboración de importantes intelectuales de la época como Carlos Fuentes, Juan Goytisolo y Jean-Paul Sartre.

intelectuales y artistas es sencillamente esclarecedora para analizar las reglas que impuso el gobierno cubano desde sus primeros momentos. Su experiencia con Europa le permitió establecer conceptos con claridad: “La revolución sin honor, la revolución del cálculo, que, prefiriendo un hombre abstracto al hombre de carne, niega al ser todas las veces que es necesario, pone justamente al resentimiento en el lugar del amor...

Entonces, cuando la revolución, en nombre del poder y de la historia, se convierte en ese mecanismo mortífero y desmesurado, se hace sagrada una nueva rebelión en nombre de la medida y de la vida”(Camus, 1998). Pero en el caso cubano, el gobierno tomó todas las medidas pertinentes para que las últimas palabras de esta cita no se hicieran realidad: ‘una nueva rebelión en nombre de la medida y de la vida’.

Contrario a la apertura de Camus como respuesta al error de una revolución sin honor, en Cuba se intensificaron el control, la hostilidad, la censura. Cada vez fueron más versátiles los mecanismos represivos contra la intelectualidad y el pensamiento. “Palabras a los intelectuales” había logrado su objetivo: imponer el miedo a la libertad, como manifestara el propio Virgilio Piñera en una de las sesiones de la Biblioteca Nacional. La anécdota de Piñera quedó recogida en el ensayo “El arte de graznar”, de Rolando Sánchez Mejías, quien coloca al escritor a la altura del cuervo en el momento exacto de su intervención pública:

Cuando en 1961 en un salón de la Biblioteca Nacional de Cuba un militar le dijo a la inteligencia cubana lo que podía o no escribir se hizo silencio. Alguien se levantó y dijo que tenía miedo. No era un intelectual. Nunca le había interesado ser un intelectual. Si hubiera sido un intelectual hubiera tenido palabras para erigir su miedo en nombre de alguna redención.  
Dijo. O graznó:  
-Tengo miedo.

Y sí que tenía miedo. ¡Cómo temblaba el pájaro de cuentas! Y cuando dijo que tenía miedo, él, tan poquita cosa para aquellos nuevos tiempos, se fue derrumbando, despacio, muy despacito, y no volvió a abrir el pico en lo que le quedó de vida. (2002)

El caso de Virgilio Piñera es uno de los más elocuentes, precisamente por la brevedad de su discurso. Desde ese momento fue uno de los tantos que pudo percibir el futuro oscuro que aguardaba a la literatura nacional y a su vida como escritor.

El lugar y la trascendencia del intelectual en el desarrollo social de un país no fueron ni son asuntos desconocidos para el gobierno cubano. Encabezada por la figura de Castro, la dirección de la revolución siempre estuvo alerta a los estrechos vínculos entre intelectualidad-poder y los beneficios y perjuicios que de esta relación podían surgir. Esa fue razón suficiente para emitir una larga serie de alertas en el famoso encuentro de junio de 1961. Entre las advertencias más directas y aterradoras está la siguiente:

Les estamos pidiendo que las [ideas] desarrollen en favor de la cultura precisamente y a favor del arte, en función de la Revolución, porque la Revolución significa precisamente más cultura y más arte. Les pedimos que pongan su granito de arena en esta obra que, al fin y al cabo, será una obra de esta generación... ¿Que alguno no quiera colaborar? ¡Y qué mayor castigo que privarse de la satisfacción de lo que se está haciendo hoy! (1961)

El dilema de los que pensaban diferente a la propuesta revolucionaria quedaba resuelto de forma radical. Sencillamente no existirían, serían privados de la satisfacción del presente como castigo por no seguir las reglas gubernamentales.

Castro no hizo más que marcar una línea divisoria, esa que tantas veces se ha repetido hasta el absurdo, “con la revolución todo, contra la revolución nada”. No existía en la cultura cubana mejor manera de concebir un suicidio que ir en contra o mantenerse



al margen de los dictámenes oficiales. Eran formas de entrar en el anonimato y el silencio. Al intelectual contrario al régimen no le quedaba otra opción que salirse de la masa y no ser asumido como sujeto creador, sino como “contrarrevolucionario”, término que marcó negativamente la vida y obra de numerosos artistas y escritores. A partir de ese momento su destino sería incierto porque como establece Pierre Bordieu en *Campo de poder. Campo intelectual*, el papel del intelectual concierne obligatoriamente a la sociedad donde se desarrolla:

El intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos —temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de percepción, etc. (2002)

Si necesariamente el intelectual debe pertenecer a un campo donde su proyecto se define y se integra, el gobierno cubano no hizo más que desterrar del radio de acción a quienes disentían de su idea principal. A partir de ese momento, los no afiliados al régimen, los conocidos como “contrarrevolucionarios” tenían pocos caminos: el ostracismo dentro de la Isla, el exilio o reformar la manera de pensar y representar su obra. No obstante, esta última opción siempre estaría unida a la desconfianza y la duda sobre el verdadero papel revolucionario del creador.

### **II. 3. Manual para crear el hombre nuevo**

Para esas personas que titubeaban, que ni se sentían ni parecían totalmente convencidos de los beneficios del sistema social cubano, se crearon centros de

reformación. Así surgieron las Unidades Militares de Apoyo a la Producción, conocidas por las siglas UMAP en 1965. Eran especies de Gulag tropicales por las que pasaron más de 25 mil cubanos que eran arrestados en sus casas y conducidos en contra de su voluntad a supuestas reivindicaciones. El historiador cubano-americano, Joseph Tahbaz, publicó a finales del 2013 uno de los estudios más completos que hasta el momento se han hecho sobre este agujero negro de la historia de Cuba, “Demystifying las UMAP: The Politics of Sugar, Gender, and Religion in 1960s Cuba”. Los datos recogidos por Tahbaz son escandalosamente elocuentes:

Two years before the first internees were sent to UMAP camps, the Cuban government published Law 1129, which established a three-year SMO – *Servicio Militar Obligatorio* (Obligatory Military Service). Under the pretense of the SMO, those considered unfit for the regular military service were sent to the UMAP camps. Two former Cuban intelligence agents have both estimated that of approximately 35,000 UMAP internees, about 500 ended up in psychiatric wards, 70 died from torture, and 180 committed suicide. The persons most frequently interned at the camps were *religiosos* (religious zealots) and gay men. The large swath of internees included Jehovah’s Witnesses, Seventh Day Adventists, Catholics, Baptists, Methodists, Pentecostals, Episcopalians, practitioners of Santería, Abakuá members, Gideon members, those suspected of intending to flee the country, priests, artists, intellectuals, ideologically nonconforming university students, lesbians, *los hippies*, *marihuaneros* (potheads), drug addicts, political prisoners, government officials accused of corruption, criminals, prostitutes, pimps, farmers who refused collectivization, persons who worked for themselves illegally, *vagos* (deadbeats), and anyone else considered “anti-social” or “counter-revolutionary.” With no single group forming the majority, the term “UMAP internee” represents a decidedly plural collective.

La lista de condiciones nocivas a los principios revolucionarios, por las que fueron necesarias largas temporadas en la UMAP, era diversa e inhumana. Negaba no sólo la libertad de expresión y acción, sino también la de pensamiento.

La implementación de las unidades de trabajo forzado no escapa del carácter punitivo que el gobierno quiere imponer en las excepciones de la masa, aquellos que no siguen sus reglas o se mantienen al margen. En *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Michel Foucault asegura que más trascendente que la institución Gulag como resultado de la revolución soviética, es la cuestión Gulag entendida como mecanismo de control generado por los países socialistas. Según sus teorías, desde 1917 (fecha de inicio de la revolución rusa) ningún país del régimen socialista logró funcionar sin una entidad de castigo semejante a la naturaleza del Gulag siberiano.

Esta idea es justificada aún más en *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, donde Foucault relaciona el derecho a castigar con los poderes del soberano sobre la masa. Lo anterior adquiere relevancia en el caso cubano si tomamos en cuenta que la centralización del poder y el derecho totalitario del mismo es similar al poder de la realeza al que alude el teórico: “El derecho de castigar será, pues, como un aspecto del derecho del soberano a hacer la guerra a sus enemigos: castigar pertenece a ese ‘derecho de guerra’, a ese poder absoluto de vida y muerte de que habla el derecho romano con el nombre de *merum imperium*, derecho en virtud del cual el príncipe hace ejecutar su ley ordenando el castigo del crimen.” (1983: 53) Con un poder absoluto, el gobierno encabezado por un líder decide el destino de sus súbditos, controla no sólo lo que hacen sino lo que piensan, penetra en las interioridades de la familia cubana, la vida privada, las obras de los creadores, el aire que se respira.

Uno de los grupos más perseguidos y acosados por la oficialidad para ser corregidos en la UMAP fueron los homosexuales. Sin embargo, es válido señalar que

este acosamiento inició antes de 1965 con una larga lista de sucesos en los que estuvieron involucrados varios escritores e intelectuales. Entre los más elocuentes se encuentran los hechos de 11 de octubre de 1961 cuando tuvo lugar la llamada “Noche de las tres P” y fueron arrestados proxenetas, prostitutas y pederastas, entre ellos el escritor Virgilio Piñera. En marzo de 1963 Castro ofrece un discurso en la escalinata de la Universidad de La Habana y deja clara, una vez más, la postura gubernamental sobre el tema:

Muchos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos; algunos de ellos con una guitarrita en actitudes “elvispreslianas”, y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus *shows* feminoides por la libre... La sociedad socialista no puede permitir ese tipo de degeneraciones. (1963)

Y en verdad, no lo permitió; hizo todo lo posible por marginar y excluir a los homosexuales de su historia gloriosa.

Cincuenta años después de la visita de Allen Ginsberg a La Habana,<sup>14</sup> en 1965, como parte de las celebraciones del Premio Casa de Las Américas, todavía es recordada la forma autoritaria que el gobierno utilizó para sacarlo del país con destino a Praga. Durante la visita, Ginsberg expresó su homosexualidad abiertamente y pidió conocer a Ernesto Guevara, razones suficientes para ser declarado persona no grata y sacada de la Isla inmediatamente. A raíz de estos sucesos, el escritor cubano José Mario, quien

---

<sup>14</sup> La visita a Cuba en 1965 de Allen Ginsberg, poeta de la *Beat Generation*, es resultado de su simpatía con los procesos de los primeros años de la revolución. Desde 1960, Ginsberg se afilia al *Fair Play for Cuba Committee* y desde entonces las figuras de Ernesto Guevara y Fidel Castro son parte de sus poemas y de sus polémicos *Diarios*. Su relación con los grandes líderes de la revolución cubana fue mutando desde una visión homoerótica –“Che Guevara has a big cock/ Castro’s balls are pink” (1974: 265)– hasta la conversión en genuinos representantes del machismo tropical, como manifiestan estos versos que son parte de un texto escrito a partir del cierre de *Lunes de Revolución*: “The Moon of the Cuban/ Revolution’s gone under/ the Laughing Carib–/ I told you so!” (1977: 275).

mantenía contactos con Gingsberg, fue arrestado; y el proyecto literario Ediciones El Puente, al que pertenecía, fue clausurado por las organizaciones culturales. La ola represiva contra la homosexualidad iba creciendo al extremo de que el régimen reconocía públicamente las detenciones y las medidas tomadas:

Tenemos a unos cuantos señores arrestados. No les va a pasar nada, nadie se asuste; simplemente estamos investigando algunas irregularidades, algunas inmoralidades, algunas faltas que están sancionadas por el Código Penal. ¿Viciosos en el seno de la Revolución? ¡No! Porque, en todo caso, lo mandamos a un hospital para que lo curen; si está loco, a un manicomio, pero que no estorben. Hay mucho que hacer, hay mucho que trabajar. (1966)

Entre los potenciales “enfermos” retenidos por el régimen, estaban escritores homosexuales que compartían espacios en los centros de detención con delincuentes comunes acusados de asesinatos y otros crímenes considerados mayores.

Gracias a reclamos de organizaciones internacionales y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, las UMAP cerraron en 1968; sin embargo quedaron en vigor campos para trabajos forzados que el gobierno convirtió en Campamentos de apátridas. Mientras tanto, la guerra contra los homosexuales continuaba. Uno de los casos más connotados fue el del libro *Lenguaje de mudos*, del poeta Delfín Prats. Con este título ganó el Premio David en 1968, convocado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Por el alto contenido homosexual y de trasfondo con diversionismo ideológico en sus páginas, apenas se publicó fue retirado de la red de librerías y posteriormente reducido a pulpa. Después de estos sucesos, Prats no volvió a publicar hasta 1987 cuando sacó a la luz el poemario *Para celebrar el ascenso de Ícaro*. Un prolongado silencio fue el castigo a versos irreverentes como los que se pueden leer en el poema “Saldo”:

Entren amigos tomen asiento entre mis pertenencias  
las que no me pertenecen más que a ustedes  
sus melenas copiosas no tengo nada que brindarles  
como en otro tiempo leche pan viejo o alguna que otra  
tibia palabra que roer como ven  
las cosas han cambiado mucho  
ustedes están muertos hace unos cuantos calendarios  
yo tuve un poco más digamos de destreza  
con las enfermedades de los primeros años  
pero créanme no es ninguna ventaja  
estar aún del lado de los vivos  
gozando de sus escasos privilegios (23)

Los motivos para la censura de un libro como *Lenguaje de mudos* van más allá del poemario mismo. Los censores, más que por sus versos, privaban al autor y a los lectores por la “incorrección sexual” de Delfin Prats y por las influencias negativas que podía ejercer en las obras de otros escritores.

La supuesta “imperfección” de la sexualidad era solo una parte en la larga lista de vejaciones que podían socavar la revolución. Esa fue una de las razones fundamentales para que el 12 de marzo de 1965 el semanario uruguayo *Marcha* publicara una carta enviada por Ernesto Guevara desde África a su editor Carlos Quijano. El ensayo conocido como “El socialismo y el hombre en Cuba” se convirtió de inmediato en bibliografía forzosa para el éxito del sistema social cubano. En su larga arenga a favor del marxismo-leninismo y de la construcción de un hombre nuevo, Guevara dejó claro en su texto los resquemores que tenía el socialismo naciente en Cuba sobre el intelectual y el artista como sujetos vivos dentro de la sociedad:

...la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las posibilidades de que surjan artistas excepcionales serán

tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se puerque y puerque a las nuevas. No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni «becarios» que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo. Es un proceso que requiere tiempo. (1979: 14)

Acertadamente, el proceso de purgación y redefinición total de los intelectuales y artistas cubanos a través de cinco décadas de políticas culturales ha tomado mucho tiempo, tanto que incluso en la actualidad está sin concluir. Solo en mentalidades poseídas por el esquematismo es posible imaginar que se puede controlar la producción intelectual como mismo se vigilan los parámetros de producción de una fábrica, incluso con imperfecciones en sus sistemas.

Sin embargo, “El socialismo y el hombre en Cuba” dejó una larga huella en la cultura y en especial en la literatura cubana, de manera particular en las décadas del 60, 70 y 80. Creó un sujeto artístico y literario a su imagen y semejanza, con un sentido del sacrificio y la consagración que solo en condiciones de ficción es posible concebir, capaz de vencer situaciones hostiles del medio amparados por principios ideológicos marxistas-leninistas. Este sujeto militante no hizo más que reafirmar su figura emergente a lo largo de toda la década del 60. Conocidas son las novelas publicadas en los primeros años de la revolución: *Bertillón 166*, de José Soler Puig; *El sol a plomo*, de Humberto Arenal; y *Mañana es 26*, de Hilda Perera Soto. Todas estaban destinadas a enaltecer la necesaria lucha del pueblo contra el gobierno abusivo de Fulgencio Batista, el presidente anterior, e inscritas en el ciclo conocido como “narrativa de la revolución”.

*Bertillón 166* ganó la primera edición del Premio Casa de las Américas en 1960. Al igual que muchas obras de esa etapa tenía como objetivo fundamental desacreditar el gobierno precedente, la dictadura de Batista, y reafirmar la necesidad imperiosa de la revolución. En un fragmento se aprecia claramente la representación del enemigo: “Los de Masferrer no eran policías ni soldados. Tenían un uniforme amarillo y portaban fusiles, pistolas, ametralladoras. Las armas las usaban con un aterrorador libre albedrío. Constituían una banda armada al servicio particular de un senador. Ellos también detenían, torturaban, vejaban y asesinaban, como si fueran policías y soldados de Batista, y, al igual que estos, tenían potestad para esquilmar a los comerciantes de Santiago.” (Soler, 1960) La novela de Soler pertenece a la primera etapa de la narrativa revolucionaria, según las clasificaciones de Seymour Menton en *La narrativa de la Revolución cubana* y las del escritor cubano Lisandro Otero.

Esta etapa coincide con un fervor general en torno a los sucesos de 1959 donde no solo las novelas dejarían huellas del entusiasmo contagioso por el sistema naciente. La gran mayoría de los intelectuales, algunos de los cuales desistirían de simpatizar con el régimen años después, muestran su prosa efervescente a favor del hecho. Entre los más memorables está la entrega de Virgilio Piñera en “La inundación”, una crónica sobre el triunfo publicada en 1959:

En estos días del triunfo revolucionario –mitad paradisiacos, mitad infernales– no podían faltar en la gran inundación los escritores. Me sorprendió grandemente que en vez de una gota de agua aportaran Nilos y Amazonas... No podía dar crédito a mis ojos. ¡Cómo! ¿Dónde yo contaba diez o doce habría que contar doscientos, acaso quinientos o quién sabe si mil? La inundación ilustrada (o la ilustración inundada, léase como se quiera) anegó en su mar de tinta las planas de los periódicos: en estos días



se ha hecho más ‘literatura’ en Cuba que en una década ¡qué digo! que en cincuenta años de República.

Piñera, como tantos otros, se mostraba eufórico ante el presente, sin imaginar que al cabo de dos años ya sentiría miedo de todo lo glorioso que le había provocado presenciar esta inundación.

Por su parte, otro futuro disidente del régimen de Fidel Castro, Guillermo Cabrera Infante, también escribía de manera desbordada. El 2 de enero de 1961 apareció en las páginas de *Lunes de Revolución* el texto “La marcha de los hombres” para hablar sobre una concentración del pueblo en la otrora Plaza de la República devenida Plaza de la Revolución: “Para quien escribe hay siempre un problema terrible a resolver: el de la hoja en blanco. Pero el que escribe sobre un acto tan magnífico –y aquí la palabra quiere decir, todo lo que quiere decir esa palabra: no solo grande, sino también óptimo, bello y glorioso– siempre sabrá que sus palabras serán pocas para decir lo que vio y oyó y sintió”. Para el autor de *Tres tristes tigres*, era prácticamente irrepresentable lo que percibían todos sus sentidos. De alguna manera admitía que los sucesos lograban superarlo y escapársele de las manos por la gran dimensión que en ese momento representaban.

Después de estas muestras de entregas comprometidas con los inicios de la revolución, ¿qué pudo suceder para que ya en 1961 aparecieran las primeras discrepancias abiertas entre los intelectuales y el poder? Evidentemente, la inclinación progresiva hacia el marxismo-leninismo y a la revolución soviética marcaron un antes y un después en las relaciones con los artistas y escritores. Esta frontera entre intelectual y poder fue delimitada en más de una ocasión, y nunca quedó el creador artístico ni el

pensador en el mejor de los bandos. Siempre les tocó la zona de la duda, el espacio del otro, ubicado en una dimensión distinta a la del verdadero revolucionario definido como un sujeto lleno de justicia y amor al propio tiempo, según conceptos de Ernesto Guevara:

El revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor. Es imposible pensar en un revolucionario auténtico sin esta cualidad. Quizás sea uno de los grandes dramas del dirigente; este debe unir a un espíritu apasionado una mente fría y tomar decisiones dolorosas sin que se contraiga un músculo. Nuestros revolucionarios de vanguardia tienen que idealizar ese amor a los pueblos, a las causas más sagradas y hacerlo único, indivisible. No pueden descender con su pequeña dosis de cariño cotidiano hacia los lugares donde el hombre común lo ejercita.  
(15)

¿Y cuál es el hombre común que no puede como el revolucionario comprometido guiarse por esos grandes sentimientos de amor? Para Guevara era todo aquel que contraía el músculo (entiéndase corazón) ante la realidad, aquel que como Virgilio Piñera una vez dijo “tengo miedo” y dudó delante de la multitud.

#### **II.4. Virgilio Piñera y las mil formas de morir**

Cuando Piñera dijo “tengo miedo” en 1961, ante el auditorium reunido en la Biblioteca Nacional, en verdad dijo mucho más. Su intervención fue extensa en diálogo con Castro y manifestó el temor de los intelectuales ante el poder. Habló del recelo solapado que existía entre los escritores y artistas por una posible dirección de la cultura por parte del gobierno. Parafraseando a Carlos Rafael Rodríguez, también presente en las sesiones sobre la discusión por el documental *PM*, Piñera manifestó que hablaba con “franca franqueza” y que nadie lo podía acusar de contrarrevolucionario porque él estaba allí y no en Miami, donde se suponía que había ya emigrado buena parte de los

contrarios al régimen socialista, como recoge Manuel Zayas en *El Caso PM. Cine, poder y censura*: “Voy a cumplir 41 años y he dedicado toda mi vida a la literatura, y todos ustedes me conocen... Todos estamos de acuerdo con el gobierno, y todos estamos dispuestos a defender y a morir por la revolución, etcétera, etcétera. Pero eso es una cosa que está en el aire y yo la digo. Si me equivoco, bueno, afrontaré las consecuencias.” (167). Y por supuesto, el autor de *Aire frío* tuvo que enfrentar terribles consecuencias por su sinceridad y el cierto toque de ironía en sus palabras. Con esta intervención, Piñera no hizo más que comenzar las sucesivas muertes que tuvo en vida.

Los últimos veinte años en la vida de Piñera coincidieron con el nacimiento y arraigo de la revolución cubana. El escritor y sus creaciones, se convirtieron en centro de atención de los mecanismos de poder y control imperantes en la Isla. En apariencias, los postulados y estatutos de los resortes de supervisión del estado cubano sobre sus ciudadanos, se enfocan hacia la trascendencia ideológica. Pero en su caso en particular, la vigilancia fue mucho más allá de la resonancia de su obra. El sujeto Virgilio Piñera Llera era diana perfecta de todos los dardos del “biopoder” socialista a extremos inhumanos.

Tratar de entender esta obsesión gubernamental con un escritor que tenía un cuerpo tan delgado que cualquier intento por encerrarlo parecía insuficiente, lleva a relaciones con los mecanismos de la biopolítica, término introducido por Michel Foucault en los estudios culturales. Según Boris Groys en *Obra de arte total Stalin*, la biopolítica aplica para establecer las diferencias entre una Unión Soviética bajo el estado estaliniano plagado de espanto y pavor, y lo que él define como el “reino brezhneviano

del tedio” en busca de la higiene social. Para Groys es evidente que durante el mandato de Brézhnev se perseguía una regularización del desarrollo bajo mecanismos biopolíticos.

Pero el caso cubano es un poco más complejo, especialmente si tomamos en cuenta que es una revolución que tiene lugar cuatro décadas después de la soviética y en medio de circunstancias sociales y geográficas muy diferentes a las de 1917 en Rusia. El gobierno cubano no tuvo opciones y llevó a la par ambos procesos, tanto el estalinista como el brezhneviano. Por una parte era violento e infundía terror en nombre de la revolución naciente y apartaba de la sociedad pública a figuras nocivas para el triunfo de sus propósitos. Y al mismo tiempo, se encargaba de instalar mecanismos de control y sanidad como tentáculos gubernamentales.

De un análisis del texto de Groys se desprende que la etapa biopolítica soviética fue posible por la existencia anterior de la estaliniana:

El objetivo de ese régimen es la organización centralizada burocrática del bienestar físico de los ciudadanos: la organización de la sanidad pública, del deporte, de la enseñanza de los niños, del aseguramiento de la vida, etcétera. En la base de la biopolítica actual se halla la idea del hombre no como un ciudadano políticamente responsable, sino como un organismo animal que necesita de un medio favorable para su funcionamiento por largo tiempo y sin interrupciones en la medida de lo posible. Como dice Foucault, el Estado cívico daba la muerte y permitía vivir, mientras que el Estado contemporáneo da la vida y permite morir. (150)

Sin embargo, Cuba no tuvo opciones para crear etapas diferenciadas en la implantación del socialismo. En la década del 60, el gobierno debía actuar rápidamente y a la altura de los acontecimientos mundiales que en esa época replanteaban la historia como la Primavera de Praga, los sucesos de la Sorbona en París, los movimientos sociales en

Estados Unidos y la efervescencia revolucionaria en América Latina. La revolución asumió construir el hombre nuevo a la par de desaparecer su antítesis, marcada por todo lo negativo que impedía cumplir sus metas.

Es así como emergen en los primeros años de los sesenta estas “figuras negativas” para el proceso revolucionario, a las que Castro advirtió les sería negado el privilegio de disfrutar los beneficios del país. Entre estos seres desfigurados y velados por el sistema desde sus inicios, resaltan los nombres de José Lezama Lima y Virgilio Piñera, no solo por el particular ensañamiento que sobre ellos se ejerció, sino por tratarse de dos de los más grandes escritores que ha dado Cuba en su historia literaria, ambos en plena madurez creativa y con una gran obra que los respaldaba. No estar totalmente identificados con los tiempos que corrían los convertía en sujetos políticos incorrectos, sujetos con desviaciones ideológicas que atentaban contra los planes biopolíticos del poder.

En los estudios actuales sobre las tendencias biopolíticas, la definición del sujeto político es uno de los puntos más polémicos. Su esencia es adaptable tanto a los sujetos que siguen las reglas establecidas por el biopoder como a los que se ubican en su tangente. Porque aunque el sistema intente negarlos, ellos también son portadores de un discurso, como es el caso de los escritores antes mencionados. Según los conceptos del italiano Davide Tarizzo, en su ensayo “What’s a political subject?”: “Any political act is a *speech act*. Human beings, as Lacan used to say, are *speech beings* (parlêtre), and the political speech is the one that ties us together into a single political body, into a single political community. So, it is thanks to speech that a political subject emerges and

exists.” (2011) Si adaptamos este concepto del discurso como unificador entre el sujeto y el cuerpo, tenemos en el caso de Virgilio Piñera un simple cuerpo convertido en cuerpo político por las resonancias de su obra (entiéndase *discurso*).

Desde el momento en que el cuerpo de Piñera se convirtió en un objetivo político, pasó a ser una de las obsesiones del aparato represor cubano en los primeros veinte años del régimen socialista. Para el gobierno de Fidel Castro, se trataba de un escritor con aristas nocivas. Su discurso era, según los estatutos, un elemento disociador, un punto de ruptura con la perseguida imagen del hombre nuevo como sujeto políticamente correcto. Las fisuras evidentes al tratar de ajustar una figura como Piñera al modelo comunista, podemos precisarlas si tomamos en cuenta las redefiniciones que sobre el polémico término de sujeto político ha desarrollado el teórico Alberto Moreiras. Él inserta una alteridad, un no sujeto dentro del sujeto político ya reconocido por pensadores como Slavoj Žižek y Alain Badiou. Este no sujeto dentro del sujeto, es un elemento clave a la hora de valorar figuras de creadores que intentan preservar una parte de su esencia intacta, no contaminada con las tendencias políticas de su entorno.

La revelación de este sujeto como entidad tiene lugar en la unidad entre el pensar y el ser dicotomía eterna, preexistente en los regímenes totalitarios. Un sujeto creador, como Piñera, es “portador” de un pensamiento que en muchos casos no se corresponde con su acción. Monitoreado por el gobierno hasta extremos ridículos, en tanto sus derechos como hombre y ciudadano son violados a diario, una parte suya se mantiene aparentemente intacta. Estas subsistencias de zonas internas en el sujeto político son

definidas por Moreiras en *Línea de sombra. El no sujeto de lo político* como “el no sujeto”:

La subjetividad es sólo el esfuerzo constante de mantenerse en fidelidad al acontecimiento, lo cual implica la presencia permanente del no sujeto dentro del sujeto (el no sujeto: todo aquello que pugna en la fidelidad contra la fidelidad; todo aquello que resiste el convencimiento, la certeza, el amor). El no sujeto es lo que el sujeto debe constantemente abstraer en una especie de auto-fundación continuada en la virtud (una virtud que no por casualidad el catecismo nombra o nombraba “teologal”: la fe, la caridad, la esperanza son las condiciones necesarias y suficientes del sujeto absoluto de la vida política, que es también el sujeto absoluto de la vida espiritual). (143)

Esta definición lleva a pensar que en varias ocasiones el gobierno cubano, amparado por sus políticas culturales, detectó que dentro del sujeto político de este escritor perduraba una zona de su ser que se resistía al convencimiento del régimen, al seguimiento de las reglas.

En el universo literario de Piñera, la sagrada trinidad teologal, en un sentido metafórico, ya estaba definida antes del primero de enero de 1959. Es decir, no se trata de un escritor formado con la revolución y su proceso. Los destinos de su obra y vida ya se hallaban establecidos, por lo que las traiciones o concesiones podrían ser más desgarradoras. Una recaída del escritor implicaría faltarle al sentido de libertad inherente al hecho creativo. Casi como una premonición, buena parte de su obra tuvo al cuerpo como protagonista. El cuerpo físico como objeto literario, escudo defensor, es una de sus constantes representaciones, especialmente en la narrativa donde rondan grandes obsesiones alrededor de sus partes, delatorias de otras circunstancias no reveladas tan subjetivamente, sino con carne sobre carne, como apunta el escritor cubano Antón Arrufat en el ensayo “Un poco de Piñera”:

No vamos en Piñera del alma al cuerpo, vamos del cuerpo al alma. El cuerpo es la realidad, y casi nos propone el autor, en una herética inversión teológica, que el cuerpo es el creador del alma. Por eso su novela *La carne de René* es una herejía teológica, una obra irreverente y revolucionaria: nos enfrenta con nuestra única realidad efímera y deliciosa, con la realidad de nuestro cuerpo. (2002: 61)

Desde la temprana década del 40, Piñera escribió varios cuentos donde la estructura física y material del hombre conformaban al principal protagonista. *Las partes*, *La caída*, *La carne*, *La cara* aparecen como los más evidentes de esta etapa cuando ni siquiera imaginaba que dos décadas después expertos en mutilaciones intentarían cercenarle la mejor parte de su anatomía, su obra.

El cuerpo político de Piñera cumplía al pie de la letra con una hoja de vida y perspectivas para ser un enemigo evidente de las ideas revolucionarias. Desde bien pequeño tuvo claros sus designios, como él mismo escribe en una suerte de memorias, “La vida entera”: “No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo que más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte.” (9)

Al menos dos de estas grandes confesiones son temas imputables para cualquier anatomía dentro del comunismo cubano. Debilidades que afectan el cuerpo y la mente, homosexual y amante de las artes, capaces de entorpecer el desarrollo del hombre nuevo, modelo antagónico de Piñera. Razones suficientes para comenzar la cacería sin descanso, fatigar al homosexual, extirpar al artista y enaltecer al pobre. Su endeble figura no pudo pasar por los resquicios del régimen y perderse como quien se lo lleva el viento. A Piñera le tocó sufrir, sentir el miedo treparle los huesos y colocarse fríamente



en el abdomen magro. Escuchar los toques en la puerta y levantar las manos del texto, quedar congelado en una frase sin terminar. Sentir el timbre del teléfono y preferir no contestar, aunque pudiera tratarse de una noticia importante, un aviso de escapada de último minuto. Cancelar visitas de amigos, recibir a los enemigos en su propia casa. Callar con el grito ensordecedor atravesado en la garganta. Bajar la mano con el dedo índice levantado. Decir, públicamente, “tengo miedo”.

Según Reinaldo Arenas, el polémico escritor cubano, el cuerpo de Piñera tuvo sucesivas muertes, en lugar de las dos comunes en la mayoría de los escritores: la primera cuando dejan de escribir y la segunda cuando llega la muerte física. Las autopsias de Arenas sobre las sucesivas muertes de Piñera son preferibles entenderlas como los círculos infernales por los que pasó su cuerpo, unas veces con vida, otras sin ella. Resulta curioso que sea precisamente el autor de *Antes que anochezca* quien proponga esta cronología no establecida por otros que vivieron de cerca los ocasos de Piñera en la Isla. Sin embargo, solo Arenas, desde su condición de congénere del desarraigo, podía establecer esta línea descendente.

Como Piñera, el autor de *Celestino antes del alba* siempre estuvo marcado por su condición homosexual. Tanto es así que Guillermo Cabrera Infante lo evoca en *Vidas para leerlas* de manera concluyente: “Tres pasiones rigieron la vida y la muerte de Reinaldo Arenas: la literatura no como juego sino como fuego que consume, el sexo pasivo y la política activa. De las tres, la pasión dominante era, es evidente, el sexo. No solo en su vida, sino en su obra. Fue el cronista de un país regido no por Fidel Castro, ya impotente, sino por el sexo.” (137)

Una de las mejores novelas de Arenas, *Un mundo alucinante*, recibió un miserable premio local en un concurso literario y jamás se publicó en Cuba. Convencido de que se trataba de una obra trascendental, logró sacar el manuscrito del país para publicarlo en el extranjero. El gran error del escritor le valió el comienzo de una persecución extenuante que lo llevó a prisión por pederastia y a los campos de concentración de la UMAP, mencionadas anteriormente. Su peregrinar por estos sitios no tan confortables del comunismo cubano lo llevó a ser parte de uno de los mayores éxodos de la Isla hacia Estados Unidos, el del Puerto del Mariel en 1980. Desde esta condición de exiliado, desnaturalizado, no ciudadano del país que lo vio nacer, crecer, escribir y sobrevivir, arma la cartografía de Piñera en sus sucesivas muertes. Solo él lo hizo con tanta precisión, él que vivía otro infierno dentro y fuera de su cuerpo, en el desarraigo dónde lo colocó su estado soberano.

Arenas y Piñera compartieron los avatares de los primeros veinte años de la revolución cubana en un gobierno que los negaba, encerraba, mutilaba, los desterraba en territorio nacional. Y evidentemente, los unían varias pasiones y desgarramientos, entre ellos la literatura, uno de los más nocivos. Razones sobran para asegurarnos de que Arenas tenía suficientes elementos para ubicar el primer gran deceso de Virgilio cuando su obra fue completamente censurada por la Ley del Patrimonio Nacional y la Propiedad Intelectual. Ni siquiera fuera de la Isla podría publicar sus textos, era necesario una especie de contrato con el estado cubano, quien de sobra consideraba sus creaciones inadecuadas para los fines de un proceso revolucionario lleno de bondades educativas y receloso de todo el arte que cruzara esas sutiles fronteras.

La clausura del Primer Congreso de Educación y Cultura por Fidel Castro, en 1971, dejó claras las reglas del juego para el delgado Piñera. La cuerda del poder tensaba un poco más su fuerza. Por ese mismo período estuvo en la palestra el internacionalmente conocido Caso Padilla, y Piñera sabía ya de ese sudor frío en las manos cuando escuchó o leyó las palabras de Castro:

Pero hay que tener un criterio preciso acerca de las prioridades de nuestro Instituto del Libro: Y ese criterio se puede resumir con ciertas palabras: en los libros que se impriman en el Instituto del Libro, la primera prioridad la deben tener los libros para la educación, la segunda prioridad la deben tener los libros para la educación, ¡y la tercera prioridad la deben tener los libros para la educación! Eso está más que claro. A veces se han impreso determinados libros. El número no importa. Por cuestión de principios hay libros de los cuales no se debe publicar ni un ejemplar, ni un capítulo, ni una página, ¡ni una letra! (1971)

La sentencia estaba dictada, las víctimas a la vista. Corría el año 1971, concluía el Primer Congreso de Educación y Cultura, y Piñera moría por censura. Sin embargo, podemos asegurar que esta no fue una muerte sorpresiva. El autor de la gran obra teatral *Electra Garrigó* ya tenía avances y certezas de la vulgar tachadura sobre sus textos.

En un temprano proceso revolucionario, en 1964, la editorial Bolsilibros Unión publicó en Cuba su volumen *Cuentos*. A pesar de estar incluidos los relatos recogidos en *Cuentos fríos*, que vieron la luz en Argentina en 1956, un gran ausente se hacía notar, “El muñeco”. Las razones eran evidentes: en sus líneas se criticaba al entonces Partido Comunista pre-revolucionario en Cuba. Una de sus partes es más que explícita: “Vi en su mirada, lo típicamente psíquico de todo comunista, esto es, vi la relatividad y la ortodoxia... Mirándome como solo un comunista sabe mirar cuando afirma, por ejemplo, que la Venus de Manet no es un buen cuadro, porque este pintor no era más que

un pequeño burgués” (159). Pero “El muñeco” es sólo una gota en su larga censura agónica. Si algún elemento es notable en un régimen castrense, es la paranoia de la agresión. Todo lo que no se aviene con sus intereses es peligroso, reaccionario, dañino y por lo tanto material depurable. Aunque este cuento y otras obras suyas corresponden a una etapa anterior a 1959, el poder sentía alusiones directas, quizás premeditadas, ironías que debían ser purgadas con eficacia.

En la década del 40 Piñera publicó el poema “Paseo del caballo” en la revista *Orígenes*. Después de 30 años el mismo texto no pudo estar en la antología *La vida entera (1937-1977)*, que sobre su obra poética se hizo en Cuba hasta que saliera publicado otra vez en 1998 en la antología *La isla en peso*. Lamentablemente, la palabra “caballo” alude en el argot popular a Fidel Castro, ya que representa el número uno en el famoso juego de la charada.

Encanta el caballo viniendo de flanco,  
el caballo con sus cuatro cascos provocando la tierra;  
encanta en las mañanas con descargas de fusilería.  
Pero advertid que el caballo no comparte nuestra admiración.  
El caballo es llevado por su carne  
y lo que de él se mueve en un espacio es su forma:  
su forma que podría ser o una flor o un guante.  
El caballo ocupa un espacio más su relincho.  
Encanta el caballo cuando caracolea.  
Estas suertes gentiles son la desesperación en sí mismas;  
si el caballo quisiera caracolear nada más que para sí  
tendría que caracolear y permanecer cosido al suelo.  
Pero el pueblo es cruel y le encanta el caballo  
en las mañanas con el asfalto mojado por el rocío.  
Un latigazo, y el caballo avanza piafando.  
Pero el pueblo ignorará siempre que el caballo  
no sabe que él es un espectáculo matinal.  
¡Mirad cómo avanza un caballo llevado por su forma! (253)

Todo indica que el texto *Paseo del caballo* fue suprimido del cuerpo del libro en el último minuto, pero olvidaron de quitarlo del índice, lo que generó una de las erratas más escandalosas de los torpes procesos editoriales de la revolución cubana.

Los pasos que daba Piñera de un círculo a otro del infierno tropical vivido en la Cuba revolucionaria fueron cada vez más duros. El sistema se empeñó en darle una muerte civil, algo que Antón Arrufat definiera vivencialmente como muerte en vida por experiencia personal.<sup>15</sup> Este tipo de fallecimiento se ejerció en Cuba tanto para Piñera como para otros con una aureola de rechazo sobre sus obras. Sin previa acta de defunción, sus libros dejaron de publicarse y los anteriores fueron retirados de librerías y bibliotecas. El manto del silencio fue mucho más severo: de los muertos no se hablaba en público, no tenían derecho a que sus obras fueran puestas en escena, a que se mencionaran sus subversivos nombres en conferencias, eventos o clases universitarias. La historia de la literatura cubana tenía agujeros negros de vulgar censura; parecía una pesadilla eterna e infatigable. Las antologías de estos absurdos años 70 no incluían los textos de los marcados, no eran invitados a eventos literarios, fueron removidos como piezas de rompecabezas, alejados a humillantes puestos de trabajo. Piñera, por ejemplo, terminó siendo traductor de novelas africanas, traducciones que muchas veces no se publicaban o se publicaban sin su crédito.

---

<sup>15</sup> El escritor cubano Antón Arrufat también tuvo un largo periodo de “rehabilitación” por la obra de teatro *Los siete contra Tebas*, la que fuera premiada junto con el poemario *Fuera del juego*, de Herberto Padilla, en 1968. Por este libro, Arrufat sufrió catorce años de silencio intelectual, confinado a trabajar en una biblioteca de un municipio habanero. Como él mismo ha declarado después de obtener el Premio Nacional de Literatura en Cuba en el 2000: “En esos años nunca dejé de escribir. El trabajo en la biblioteca a la que fui asignado en Marianao me ayudó a pensar muchos proyectos que poco a poco van saliendo a la luz después de mi “rehabilitación” en 1984 tras la publicación de *La caja está cerrada*”. (2013)

A estos sujetos políticos apenas les quedaba el sentido de la palabra entre difuntos, vetados en espacios latentes de la sociedad. Los cadáveres se daban cita en la oscuridad para conversar, probarse a sí mismos que una parte de su cuerpo latía y vibraba. El no sujeto palpitante aún existía en una sociedad que los hacía pasar por despojos. La lengua, arma discreta y afilada según la circunstancia, los ayudaba a resucitar mientras duraba la tertulia. Sin embargo, el eco de las palabras de Piñera entre amigos y conocidos escritores también molestó al sistema. Diabólicamente, fueron necesarias medidas urgentes; el cuerpo de Piñera aún hablaba y tenían que cortar el sonido. Seguían los años crueles. En los sombríos archivos de la Seguridad del Estado cubano deben figurar reportes de interrogatorios realizados al caso Piñera entre 1976 y 1978. El escritor fue amenazado con la cárcel si desobedecía las estrictas reglas de comportamiento que debía cumplir. Tuvo que entregar sin reparos gran parte de sus manuscritos, dejar de leer sus obras con los amigos, no reunirse, no mezclarse para no contagiar a los demás con su plaga maligna y discordante. Debía descender un círculo más en el infierno insular que lo acosaba.

Muy lejos había quedado 1959, cuando Piñera escribió “El arte hecho Revolución, la Revolución hecha arte” y manifestara: “¿Qué quiere la Revolución de nosotros, escritores, poetas, músicos, pintores, escultores?... Pues quiere que todos la afirmen, la expresen, la representen, la hagan cada vez más, Revolución plena, Revolución confirmada, Revolución permanente” (26). En aquel momento no imaginó que años más tarde sería él uno de los que pagarían el precio por no afirmar y representar suficientemente la revolución. Su visión romántica de los hechos lo llevó a emitir

criterios que luego debió tragar con dolor, como asegura este fragmento del artículo “Balance cultural de seis meses”: “El Escritor –el artista cubano en general– lo está pasando mejor con la Revolución y si las cosas siguen como hasta el presente su estatus irá mejorando.” (32) En su caso la lectura fue totalmente inversa; su estatus fue empeorando hasta conseguir el final de su vida.

La no correspondencia entre la visión positiva de la revolución por parte de Piñera en sus primeros años y la sucesiva marginación sufrida posteriormente –no solo por él sino por varios intelectuales de la Isla– conduce a pensar que muchos vivieron un espejismo, un *affaire* a corto plazo. La volatilidad de este encantamiento tiene su origen en que la gran mayoría no logró vislumbrar el “acontecimiento” revolucionario en toda su magnitud, ya fuera por convicciones o por razones circunstanciales de la época. En este caso, debemos entender el término “acontecimiento” en el sentido que lo define Zizek cuando expresa que “un acontecimiento es por consiguiente *el efecto que parece exceder sus causas* –y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas” (cursivas del autor, 17). En el hueco abierto entre los efectos de la revolución y sus causas quedaron los intelectuales que no se ajustaban por una u otra razón a las ambiciones del acontecimiento por antonomasia del siglo XX cubano.

El sistema había colocado a Piñera en la otredad, apenas salía de su casa, se había desprendido de valiosos manuscritos... Sin embargo su cuerpo aún respiraba, seguía las rutinas magras de la nutrición y en silencio y a mano escribía, reescribía y guardaba. Hasta que el 18 de octubre de 1979, para sorpresa de los que conocían su buena salud,

murió sorpresivamente de un infarto cardiaco. Reinaldo Arenas recuerda el suceso de la muerte de Piñera en el ensayo “La Isla en peso con todas sus cucarachas” como una pesadilla cronometrada y controlada por la Seguridad de Estado:

Inmediatamente después que el escritor muere, su apartamento es sellado (cerrado oficialmente) por la Seguridad de Estado. Si su muerte fue repentina y hasta muchos de sus amigos no pudieron asistir al velorio por no conocer la noticia ¿cómo la policía cubana antes de que Virgilio lanzase su último suspiro ya estaba enterada, le había sellado la casa, y lo que es aún más sórdido, le había vuelto a confiscar todos sus manuscritos? (46)

Independientemente de la certeza o no de esta suspicacia de Arenas, llama la atención el atrezo utilizado por el régimen en los funerales de Piñera, amparado por las organizaciones culturales.

Como cuenta Arenas en el ensayo antes mencionado, los que se atrevieron a ir a las exequias –ya que varias personas fueron advertidas de que no era apropiado asistir– no encontraron el cadáver cuando llegaron. Misteriosamente, el cuerpo había sido retirado para una autopsia de urgencia. Todos los presentes se reunieron en silencio, y sin apenas mirarse la cara, alrededor de flores colocadas en el piso, hasta que llegó el cadáver para ser velado por escaso tiempo. Luego vino un sepelio contra reloj, con un carro fúnebre a toda velocidad hasta el cementerio. Como si se tratara de una operación comando, temían que el astuto Piñera se escapara del ataúd y propagara el maleficio de su antagonismo.



## II.5. Trocadero 162 o cómo viajar en la inmovilidad

Aunque muchos insisten en remarcar un periodo glorioso en las relaciones entre José Lezama Lima y la revolución cubana —especialmente por el empeño de Cintio Vitier durante más de 20 años por insertar a Lezama como parte del proceso revolucionario—, una simple revisión de sus textos y la historia conducen a análisis contrarios. Como otros escritores, el autor de *Enemigo rumor* no escapó de una primera impresión positiva con los sucesos de 1959. A partir de *La expresión americana* (1957), han surgido varias hipótesis sobre un Lezama revolucionario, que advirtió la inminencia y necesidad de un cambio social. Recurrentes son las citas que aluden a esta imagen desbordada, contenida en ensayos como “Mitos y cansancio clásico” donde se lee: “Solo lo difícil es estimulante; solo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad ¿qué es lo difícil?, ¿lo sumergido, tan solo, en las maternas aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logros?” (213). Sin embargo, las relaciones de Lezama con el poder fueron tensas en todas las épocas de su vida, desde los gobiernos de la república hasta su muerte en 1976, con un sistema en pleno fervor socialista.

Resulta difícil encasillar un escritor y una obra como la de Lezama con un compromiso político cuando su gran razón de existencia fue el arte. Como deduce Rafael Rojas en su ensayo “Política de Lezama”, en los últimos 20 años en la cultura cubana se han cometido dos grandes errores. Primero, apreciarlo como un profeta revolucionario; y segundo, concebirlo como un intelectual desentendido absolutamente de la política por

sus concepciones del arte puro. Ambas posturas terminan en los extremos y pasan por alto el hecho cotidiano que vivió Lezama desde 1959 hasta 1976, como apunta Rojas:

...desde la aparición de *Paradiso*, en 1966, retirada de circulación por sus pasajes homosexuales, Lezama comenzó a tener dificultades con la política cultural del nuevo gobierno. En 1968 Lezama fue miembro del jurado que premió el poemario *Fuera del juego* de Heberto Padilla, en contra de la posición de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, y desde entonces quedó involucrado en el proceso de descalificación y ostracismo que se acentuó tras el arresto del joven poeta en 1971 y la humillante “autocrítica” a que fue sometido. (2010)

El Maestro de Trocadero, como muchos le llamaban, no pudo tampoco escapar de la mano poderosa del régimen, aunque su particular “entrega” a la causa revolucionaria siempre fue muy limitada e indirecta desde 1959 hasta 1966. Después de esta fecha, si aún quedaban espejismos en su intelecto, fueron exorcizados con la contundencia de un hecho tras otro del sistema contra su figura.

En “A partir de la poesía” ensayo de 1960, se pueden encontrar varias de las claves de la lectura de un Lezama cercano a la revolución. En este texto, dedica especial atención a las eras imaginarias de la poesía y ubica el presente cubano de su época en una de estas etapas donde el pueblo participa en la creación de la imagen poética. Una vez más, el autor de *Paradiso* representa la historia como ente vivo y orgánico, posiciones defendidas por la gran mayoría en los primeros dos años revolucionarios con intensa pasión:

La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido

enterrado y desenterrado hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, una plenitud oficiante. (398)

Lezama ve en el pobre –entiéndase en este caso la clase obrera, el proletariado– la posibilidad infinita del misterio de la poesía. Es necesario tomar en cuenta que el ensayo “A partir de la poesía” fue escrito en enero de 1960, en la apertura de lo que aún no se había definido como sistema marxista-leninista.

Independientemente de estas posiciones, que han sido sobrevaloradas por críticos afanados en apreciar una vertiente socialista en el escritor, es importante resaltar que Lezama era por naturaleza un ser anacrónico en los procesos de la década del 60. Su peculiar estilo, en tantas ocasiones tildado de hermético, no se ajustaba con una revolución en expansión, necesitada de un lenguaje claro y directo para influir precisamente sobre ese mismo “pobre” al que hacía referencias el maestro. Corrían tiempos de compromisos con la masa, una masa que, según Elias Canetti en sus estudios de *Masa y poder*, está destinada a crecer –cuando deja de crecer comienza su final como entidad– incorporando a su esencia todo lo que le es dado de manera dogmática.

Para la revolución no podía ser confiable un escritor que procediera de una sólida formación católica y que representara una zona de la historia republicana no comprometida abiertamente con el Movimiento 26 de Julio,<sup>16</sup> que lideró el levantamiento en la Sierra Maestra y el claudestinidad en las ciudades. Tanto Lezama como sus congéneres de Orígenes procedían de un ámbito intelectual que ni siquiera se

---

<sup>16</sup> El Movimiento 26 de Julio fue una organización creada por Fidel Castro en 1953 para agrupar a personas contrarias al gobierno del entonces presidente cubano Fulgencio Batista. Este movimiento lideró las acciones del ataque al cuartel Moncada, sede del ejército en la provincia Santiago de Cuba el 26 de Julio de 1953, y las acciones de la lucha de guerrilla en la Sierra Maestra y de la claudestina en varias ciudades cubanas.

había mezclado con la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo,<sup>17</sup> que tuvo un gran protagonismo dentro de la izquierda intelectual cubana de la década del 50.

Para 1959 ya Lezama había publicado una parte decisiva de su poesía donde se incluían los libros *Enemigo rumor* y *Muerte de Narciso*. Su poética se ubicaba en desventaja si es medida con el fervor y la seguridad que debían transmitir la escritura de la revolución. El poema “Ah, que tú escapes” revela no solo la invención lezamiana, sino cuán lejos estaba su universo del frenesí naciente:

Ah, que tú escapes en el instante  
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.  
Ah, mi amiga, que tú no quieras creer  
las preguntas de esa estrella recién cortada  
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.  
Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,  
cuando en una misma agua discursiva  
se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos:  
antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados,  
parecen entre sueños, sin ansias levantar  
los más extensos cabellos y el agua más recordada.  
Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses  
hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,  
pues el viento, el viento gracioso,  
se extiende como un gato para dejarse definir. (17)

La disyuntiva cíclica planteada por Lezama en varios de sus textos entre el hecho constante que provoca fijeza y desvanecimiento al mismo tiempo no era, ni por asomo, interés mínimo del proceso revolucionario. Razón por la que los intentos del autor por un

---

<sup>17</sup> La Sociedad Nuestro Tiempo fue fundada por un grupo de intelectuales y artistas cubanos con inclinaciones al pensamiento de izquierda y presidida por el músico Harold Gramatges. El propio Gramatges ha afirmado que “Nuestro Tiempo fue por un lado un frente de batalla, al lado del clandestinaje, al lado de la lucha en la Sierra; pero fue además un movimiento de gran fuerza y sobre todo quedó la voluntad por parte de algunos de nosotros de atraer, de unir, y eso puede explicar tal vez, la cohesión que tuvo el movimiento.”

posible acercamiento al hecho que tenía conmovidos a varios intelectuales del mundo, no fueron debidamente considerados.

Si alguna duda quedaba sobre lo anterior, llegó el año 1966 y la publicación íntegra de *Paradiso* en Cuba, ya que en la revista *Orígenes* se publicaron algunos capítulos en varias de sus ediciones, de 1949 a 1955. El primer gran problema de la novela inaugural de Lezama radicó en la cantidad de erratas que se permitió sacar a la luz la edición cubana. Cuentan algunos que tuvieron acceso a ella que fueron más de setecientas y que el autor llegó a corregir más de doscientas en un ejemplar que atesora la Biblioteca Nacional de Cuba. En una de las aclaraciones al pie de página de la “Nota filológica preliminar” –que hizo Cintio Vitier para la edición crítica de *Paradiso*, publicada en 1988 por la Colección Archivos, en Madrid– se leen los siguientes datos: “Según nuestro cotejo de la edición cubana con las lecciones de *Orígenes* y del manuscrito, el total de erratas –considerando únicamente las que, de un modo u otro, afectan el sentido del texto– es de 798. Se excluyen los cambios de letras o acentos, las diferencias en el uso de mayúsculas, comillas y guiones, así como las numerosas diferencias de puntuación, cuando no implican un cambio de sentido.” (1988) Sin embargo estas erratas no serían el mayor martirio para Lezama, sino todo lo que de una lectura subjetiva se desprendería de la novela.

Como escribiría en carta a Manuel Carballo en 1968, la edición que más lo llenó de placer fue la publicada por Era, en México: “...saboreo el *Paradiso* mexicano, en su impecable edición... [en la versión de Era] está el verdadero *Paradiso*... sin el sobresalto de las erratas, esos piojos de las palabras, como decía Flaubert” (1979: 47).

Sin embargo, Vitier indica, en la nota filológica mencionada anteriormente, que la novela publicada por Era también tenía erratas. Queda por pensar que *Paradiso* fue desde sus inicios una obra condenada a vagar en el limbo de las injusticias en todos los órdenes, y que estos traspiés primigenios no hicieron más que ensalzar su mito.

Los mayores desvelos de Lezama llegaron con su primera publicación en Cuba, en 1966. La Isla estaba en medio de la ardua batalla gubernamental por definir el hombre nuevo. Es importar recordar que ya en 1965 Ernesto Guevara había publicado su mejor descripción de este sujeto prototipo en el semanario uruguayo *Marcha*. Al mismo tiempo, funcionaban las UMAP y la persecución contra la homosexualidad y otros tipos de libertinajes era función del sistema. De todo el libro, los que más perturbaban la tranquilidad revolucionaria eran los capítulos que van del ocho al once, en los que el autor impone un discurso erótico, heterosexual y homosexual, que demanda una lectura transgresora. En el capítulo ocho, el personaje de Falarruque está en su desenfreno sexual adolescente y Lezama se regodea en detalles que son solo materia literaria para maestros de su altura:

Ese encuentro amoroso recordaba la incorporación de una serpiente muerta por la vencedora silbante. Anillo tras anillo, la otra extensa teoría flácida iba penetrando en el cuerpo de la serpiente vencedora, en aquellos monstruosos organismos que aún recordaban la indistinción de los comienzos del terciario, donde la digestión y la reproducción formaban una sola función. La relajación del túnel a recorrer demostraba en la españolita que eran frecuentes en su gruta las llegadas de la serpiente marina. (1991:187)

Pero no fueron estas formas de la sexualidad heterosexual de Falarruque con las criadas de la mansión del director las que desataron la censura estatal contra *Paradiso* y su

autor. Seguido de este capítulo, comienza una danza velada, sutil, llena de iniciaciones y matices entre los personajes masculinos Cemí, Fronesis y Foción.

El sistema temía que el “otro” –entiéndase el hombre nuevo convertido en lector– sintiera confusión con estas páginas y su moral de héroe se viera afectada con semejantes debilidades. En verdad, no era la representación del acto heterosexual lo que más desconcertaba; al fin y al cabo la sociedad cubana ha sido históricamente machista, un espacio donde la insaciabilidad sexual del varón no es percibida de manera negativa. Pero los valores concedidos por este mito se invierten cuando de homosexualidad se trata, como en estas páginas en las que Lezama dedicó pericias a invitar al otro a lo probablemente desconocido o hacia lo históricamente satanizado por las normas de conducta: “...el hombre ve a la mujer con concupiscencia, pero el hombre vuelve al hombre por falta de inocencia, por la sombra que el demonio le regala como compañía de su cuerpo, por laberinto intestinal respirante, por escorpión que asciende en busca de la vulva para matar a su hembra.” (1991: 193) Demasiada alevosía en las páginas de *Paradiso* para un año –1966– que insistía en otros derroteros menos permisivos, plagados de reeducación y perfiles distantes de esas libertades nocivas del cuerpo.

La vida cotidiana de Lezama después de 1959 estuvo marcada negativamente por momentos determinantes. Entre los más notables están la salida definitiva de sus hermanas Eloísa y Rosa del país en 1961, como única manera de alejarse del socialismo creciente. Después, en 1964 murió su madre con quien mantuvo una relación especial. En 1966 publica *Paradiso* en Cuba, precisamente como un homenaje a la memoria de su madre, y se consuma aún más la política del silencio sobre su figura. En 1969 fue

miembro del jurado que premió el libro *Fuera del juego*, de Heberto Padilla. Luego, en 1971 tuvieron lugar los sucesos del caso Padilla, su detención y posterior autoinculpación. Finalmente, Lezama fallece el 9 de agosto de 1976.

De cada uno de estos momentos el autor dejó testimonio del desgarramiento que lo llevó a encerrarse cada vez más en su casa de la calle Trocadero 162, en La Habana. Un pasaje de *El libro perdido de los originistas*, de Antonio José Ponte, rememora una entrevista que le hicieron a Lezama y juega todo el tiempo con su gran capacidad para convertir la inmovilidad en la que vivía en viaje perpetuo y enriquecedor, pero al mismo tiempo lacerante:

Son los últimos años de José Lezama Lima. Apenas sale de la casa. Recientemente ha descubierto todo cuanto puede impulsar desde allí: una mano que enciende un interruptor en la pared inaugura una cascada en el lago Ontario. “Cree que la velocidad del sillón es de cuatro milímetros por siglo?”, pregunta desde su sillón a un entrevistador. “Pues no”, se responde, ‘es un sillón persa, primo hermano de las vertiginosas alfombras persas. Hace hasta once mil kilómetros por hora, suficiente para vencer la gravedad del letargo’. (2002: 21)

El no movimiento, el mutis y el recogimiento impuestos a Lezama por el régimen afortunadamente no cercó su literatura. Muchos críticos coinciden en que en los años finales de su vida su obra se alejó paulatinamente del hermetismo con que había sido tildada anteriormente.

La situación particular que le tocó vivir prefirió enfrentarla con realidad en medio de las penurias en las que se sumergía la Isla. Famoso es el poema “Para mis dos hermanas que me regalaron un par de zapatos” dedicado a Eloísa y a Rosa, quienes desde el exilio trataban de resarcirle a él y a su esposa María Luisa las grandes necesidades que imponía la economía cubana.



Veo a mis dos hermanas dentro de los zapatos,  
como en una barca de juncos,  
saludar con un abanico habanero, saludar  
para reaparecer detrás de las costas  
con los mismos zapatos, la misma barca,  
llenos de conchas las bromas de nuestra infancia,  
lo que todos los días nos regalaron como si nos tirásemos  
arena al rostro, con el recuerdo del Coronel  
que fue nuestro padre y cuya muerte  
profundizará siempre nuestros recuerdos, como un anticipo  
del destierro. (1994: 574)

Cualquier cubano cruzado por el parteaguas del exilio se identifica con estos versos que marcan un pasado y presente prolongado en la familia. De los que se iban de Cuba en los años 60, como las hermanas de Lezama, solo llegaban cartas, medicinas, zapatos comprados por una medida del pie descalzo trazada contra el piso.

En carta a su hermana Eloísa, fechada el 13 de abril de 1975, se puede leer:

Hoy sábado recibimos el paquete de ropa. Estamos encantados. María Luisa repite que los estampados son estupendos, ya se ha probado su pantalón y le queda muy bien. Muy bien escogido y balanceado todo. Ya hoy me estreno la camisa azul y me he sentido como si me raspase unos años. Te repito, tu envío ha sido admirable. Los zapatos ortopédicos, dóciles al pie como una gacela... Fue decomisada la guayabera y un par de medias de María Luisa, porque solo se pueden enviar dos pares de medias para señora, la sábana, sencillamente no llegó. (1979: 53)

La escena descrita por Lezama es un hecho común en la isla. El paquete que cruza aduanas de aire y de mar, y aparece finalmente en un hogar cubano, es muchas veces mutilado, desvencijado por los buitres que genera la miseria.

Las cartas de Lezama a su hermana Eloísa se convirtieron en una de las mejores formas de exorcizar su realidad asfixiante. Especialmente después de la muerte de Rosa Lima cuando todo le parecía cada vez más oscuro:

Desde luego, mis nervios, después de la muerte de Mamá, se retuercen como sierpes. Una sensación de vacío, como si me faltara lo esencial, me acompaña, tal vez la cercanía de la muerte... Procuro engañarme, leo, escribo, pero ya en forma circular, como la ardilla en su aro, sabiendo que hay algo que no lograré rebasar. Es decir, sin alegría, sin sorpresa, sin despertar en infinitas posibilidades que se entreabren.” (1979: 45)

Sin dudas, Eloísa formaba parte del círculo superior habitable de Lezama. Espacio vital en la familia, su relación con ella iba mucho más allá de la sangre propia. Él se consideraba su maestro, cómplice en los avatares de una familia cubana que intentó sobrevivir a la pérdida del padre, la madre, el destierro.

La comunicación y los vínculos con Eloísa también quedan claros en *Paradiso*, donde Ynaca Eco Licario es la hermana de Opiano Licario. Un personaje construido desde la perfección lezamiana, una mujer soñada, novelable, proveniente de una realidad irreal. Esta mujer, a todas luces, es Eloísa. En un fragmento Opiano Licario dice:

“Mi hermana y yo buscamos, quizá no la encontramos nunca, el nexa de esos prodigios, lo que yo llamo las excepciones morfológicas que forman parte del rostro de lo invisible. Digo que quizás no la encontramos nunca porque somos tan solo dueños de una mitad cada uno. Yo tengo la mitad que representa las coordenadas o fuerza asociativa de reminiscencia, ella la visión de reconstruir los fragmentos de un todo.” (1991: 234) Con esta hermana insuperable, Lezama se atrevía a hablar de temas que se suponían vedados en la familia, y más tarde cuando ella emigró mantuvieron la comunicación, algunas veces cortada por el hilo del teléfono, otras extraviadas en el raro peregrinar de la correspondencia entre Cuba y Estados Unidos.

Como testimonio de tan especial relación están las cartas que se cruzaban donde Lezama derrochaba cariño y realizaba, casi religiosamente, un inventario de noticias

familiares, de su vida literaria. Le mandaba ensayos, poemas, y tocaban asuntos editoriales sobre su obra:

En tus últimas cartas me dices que no reciben cartas nuestras. Es raro, pues escribimos, al menos yo, con la misma regularidad de siempre. Pero todo se ha vuelto dificultoso. Las cosas más nímeas se convierten en lo nímico gigantesco. Una cáscara de cebolla puede ser tan rara como una moneda etrusca. La carta última es la carta primera. En fin, parece como si se acercaran los tiempos del Apocalipsis, todo enredo y equivocaciones. (1979: 82)

Estas cartas son uno de los mejores testimonios de vida de la última etapa de Lezama, junto a varios de los poemas recogidos en *Fragmentos a su imán*, publicado póstumamente. Este libro incluye el poema “¿Y mi cuerpo?” donde el maestro queda desnudo de construcciones complejas y difíciles abstracciones. Simplemente escribe:

Me acerco  
y no veo ninguna ventana.  
ni aproximación ni cerrazón,  
ni el ojo que se extiende,  
ni la pared que lo detiene.  
Me alejo  
y no siento lo que me persigue.  
Mi sombra  
es la sombra de un saco de harina.  
No viene a abrazarse con mi cuerpo  
ni logro quitármela como una capota. (1991: 475)

El propio Lezama lo asegura, no encuentra ventanas, pero tampoco cerrazón. Ha llegado a un estado donde lo material es inasible y todo lo que necesariamente pase en su vida por esta categoría de lo palpable, es sencillamente una ilusión. Estos textos, al igual que en otro dedicado a Rosa Lima, que titula “La Madre” cual si fuera la única progenitora posible en su espacio, y el que evoca directamente a su hermana, “Eloísa Lezama Lima” se corresponden con los años más difíciles del maestro.

De todos estos acontecimientos, quizás el más letal en el historial de no buenas relaciones entre Lezama y el régimen socialista cubano fue su vínculo con los sucesos del Caso Padilla. La visita de un oficial de la seguridad del estado a casa de Lezama no se hizo esperar, y con grabadora incluida sus palabras sirvieron no solo como muestra de su deslealtad al régimen, sino para confinarlo aún más al ostracismo.

Según cuenta Antonio José Ponte en *El libro perdido de los origenistas*, el diálogo fue difícil porque Lezama no se permitió bajar los rituales de su lenguaje y en términos literarios contestó a las preguntas. El oficial no se lo perdonó y como escarnio, cuando terminó la extraña conversación, sacó la grabadora que reprodujo ante el maestro todo lo que acababa de decir para dejar clara la difícil relación existente entre los escritores y el poder en la historia cubana:

“Son como los sucios tribunales de la Colonia”, decía su voz en el aparato, “que siempre le estarán gritando a Zenea, al Zenea de turno, tú eres cubano, tú eres delicado, como nosotros somos groseros, tenemos para ti el manotazo de plomo. Si eres traidor, te rodeamos con nuestras carcajadas, y si eres puro, si sientes vaharadas germinativas de tu tierra, te rodeamos con nuestras carcajadas.”

Lezama (la Seguridad del Estado lo sabía gracias a ésta y a otras grabaciones) descreía de la revolución, intentaba cortar a la justicia revolucionaria el camino a su presa, obstaculizaba el trabajo de la censura y se procuraba cómplices en Simmel, en Blake, en Zenea... Los cargos eran más que suficientes para castigar su presidencia de una república literaria que, no importaba cuán fantasmagórica fuera, resultaba conspiración a barrer. (2002: 45)

Y sin temor alguno, el estado y sus políticas culturales barrieron con la figura y la imagen que reflejaba su obra en el quórum literario cubano. Cuando Lezama murió en 1976, su sepelio fue filmado y guardado en los anales de la Seguridad del Estado y aún es un archivo activo del gobierno cubano, una carta más bajo la manga.

## II.6. Heberto Padilla y sus largas sombras

“No lo olvides, poeta./ En cualquier sitio y época/ en que hagas o en que sufras la Historia,/ siempre estará acechándote algún poema peligroso” (Padilla, 1982: 13). Los versos de “Dicen los viejos bardos” son parte de *Fuera del juego*, cuaderno que marcó aún más la difícil relación de Heberto Padilla con el gobierno cubano después de enero de 1959. Quien antes fuera un escritor “comprometido” con el proceso revolucionario, capaz de regresar a Cuba de su estancia en Estados Unidos cuando supo del triunfo del Movimiento 26 de Julio, se convirtió en pocos años en disidente de las ideas del sistema. Los sucesos generados por *Fuera del juego* le restaron trascendencia a un poemario anterior donde Padilla da pruebas de su fervor por el gobierno naciente como otros importantes intelectuales cubanos de esa época. Se trata del libro *El justo tiempo humano*, publicado en 1962, que incluye textos como “Pancarta para 1960”:

Usureros, bandidos, prestamistas,  
adiós.  
Os ha borrado el fuego  
de la Revolución.  
Las manos populares  
os han segado de tal modo  
que nunca habréis de renacer.  
Para vosotros terminó.  
Para vosotros, muerte; y si queréis,  
amén. (1982: 23)

La naturaleza de estos poemas le valió una mención especial del Premio Casa de Las Américas en 1961 y la consiguiente confiabilidad *a priori* por parte de la dirección de la revolución.

Su profesión de periodista le permitió trabajar como corresponsal de la agencia Prensa Latina después de 1959, primero en Nueva York y luego, de 1962 a 1964, en la

antigua Unión Soviética. También dirigió la política de publicaciones de libros extranjeros en Cuba y fue representante en algunos países socialistas de Europa del Este. A su regreso de estas últimas funciones, en 1966, ya tenía suficientes elementos para valorar en la práctica lo que había vivido con la experiencia del campo socialista europeo. El entusiasmo de los primeros años hacia el nuevo gobierno cubano ya había pasado. Padilla se sentía fuera del juego y en los inicios de la gran pesadilla de su vida. Desde 1967, fecha en que comenzó a manifestarse públicamente contra el sistema político cubano, hasta 1980 cuando emigró a Estados Unidos, sufrió la represión a que fue sometido por casi todas las vías posibles.

Un jurado integrado por los escritores cubanos José Lezama Lima, José Zacarías Tallet, Manuel Díaz Martínez, el inglés J. M. Cohen y el peruano César Calvo concedieron el Premio Julián del Casal a *Fuera del juego* en 1968. Sin embargo, la dirección de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), auspiciadora del premio, estuvo en desacuerdo con los resultados del jurado. En previa reunión con sus miembros, acordó publicar el libro junto con *Siete contra Tebas* –obra de teatro de Antón Arrufat, también premiada y con elementos adversos a la revolución– pero con una nota aclaratoria dentro del libro donde quedara expuesta la posición institucional hacia una literatura ideológicamente contraria a los intereses gubernamentales. Así se puede leer en la recopilación de documentos contenidos en *El caso Padilla. Literatura y Revolución en Cuba* hecha por Lourdes Casal:

[Padilla] mantiene dos actitudes básicas: una criticista y otra antihistórica. Su criticismo se ejerce desde un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios. Este criticismo se ejerce además prescindiendo de todo juicio de valor sobre los objetivos finales

de la Revolución y efectuando transposiciones de problemas que no encajan dentro de nuestra realidad. Su antihistoricismo se expresa por medio de la exaltación del individualismo frente a las demandas colectivas del pueblo en desarrollo histórico y manifestando su idea del tiempo como un círculo que se repite y no como una línea ascendente. Ambas actitudes han sido siempre típicas del pensamiento de derecha, y han servido tradicionalmente de instrumento de la contrarrevolución. (37)

Este documento, redactado casi diez años después del triunfo de la revolución, contiene las claves del espíritu de los finales de la década del 60 en Cuba y abre las puertas a los no menos polémicos años 70. Además de la lectura absolutamente desacertada, en términos literarios, de *Fuera del juego*, los autores de esta nota aclaratoria también hicieron mención a la defensa que Padilla elaboró en algún momento sobre Guillermo Cabrera Infante, a quien definen de tráfuga, traidor de la revolución.

Después de analizar el macabro funcionamiento de las políticas revolucionarias, es factible creer que el Caso Padilla –como ha pasado a la historia– fue premeditado y ejecutado desde el principio por el gobierno como un arma de escarmiento. ¿Porque... cuáles serían las razones para aprobar y permitir la publicación de estos libros, si estaban condenados antes de ser premiados? Durante los sucesos del premio, Nicolás Guillén, reconocido como Poeta Nacional, era el presidente de la UNEAC. Los eventos no fueron ajenos a su labor y él también tuvo que “disculparse por haber sido débil” y no encarar al enemigo ideológico, tan terrible como el enemigo real, como también recoge la recopilación de Lourdes Casal: “...a veces la vigilancia decae, el sueño puede ganarnos transitoriamente. Pero en esos casos tenemos que pellizcarnos hasta hacernos sangre la piel, suspendernos los párpados con esparadrapo, saber mirar y ver aún en lo oscuro, y descubrir al que se arrastra hacia nosotros en la noche; afinar el olfato para sentirlo hasta

por el olor”. (87) Todas las armas eran necesarias para combatir semejante adversario que aparentemente no tenía cuerpo ni forma, solo ideas que podían propagarse cual pandemia.

Pero un capítulo más negro del Caso Padilla estaba por llegar, incluso más oscuro que la publicación del libro con una nota tan negativamente esclarecedora. En medio de los sucesos por la premiación de *Fuera del juego*, Guillermo Cabrera Infante, quien ya había roto sus vínculos con Cuba, hace pública la situación hostil que vive el poeta y le ofrece ayudarlo a salir del país. Inmediatamente, se generan una serie de publicaciones delatando el caso en la prensa internacional. Padilla reacciona con el último recurso de los acosados –desmentir– y publica una “Respuesta a Guillermo Cabrera Infante” en la revista española *Índice*, donde entre otros argumentos desafortunados alega que “Guillermo Cabrera Infante concluye que hoy nuestro país es inhabitable. Yo pienso lo contrario. Pienso que es aquí donde debemos vivir para que nuestro país sea cada día mejor.” (1968: 9) La réplica del autor de *Tres tristes tigres* no se hizo esperar y en enero de 1969 publica el texto “La confundida lengua del poeta” en la publicación argentina *Primera Plana*, donde deja manifiesto:

Heberto Padilla, quizás el único poeta revolucionario de su país y por ello mismo un perseguido... me atacó bestial, tal vez después de leer a Marx. Mi delito, haber revelado en el extranjero que le acosaban, rompiendo por primera vez la barrera del silencio, ese acuerdo de caballeros rojos y rosados con respecto a la injusticia creada (en Cuba) en nombre de la injusticia...

Sé que puedo hacer chistes y parodias por el gusto de jugar con las palabras, mientras que Padilla usa las palabras porque es su vida la que está en juego. Cierto. No menos cierto es que yo elegí este libre albedrío, mientras Padilla escoge la Historia y la esclavitud. (1999: 126)

Con seguridad, era la vida la que tenía en juego; casi sin percatarse había caído en el



trueque macabro del sistema donde el intelectual siempre tiraba del lado más débil de la cuerda.

En enero de 1971, Padilla lee algunos textos del poemario *Provocaciones* en una sala de la UNEAC ante un público diverso que contenía, entre otros escritores cubanos, representantes de misiones diplomáticas en Cuba de diversos países. Como el propio título anunciaba, aquellos poemas eran desafíos para el sistema al igual que los de *Fuera del juego*:

¡Al poeta, despídanlo!  
Ese no tiene aquí nada que hacer.  
No entra en el juego.  
No se entusiasma.  
No pone en claro su mensaje.  
No repara siquiera en los milagros.  
Se pasa el día entero cavilando.  
Encuentra siempre algo que objetar. (1982: 57)

Y al poeta no solo lo despidieron, sino que dos meses después, en la madrugada del 20 de marzo, lo detuvieron en su domicilio junto con su esposa, la escritora Belkis Cuza Malé. Un mes después, el 26 de abril fue puesto en libertad. Y como si se tratara de una urgencia, el siguiente día Padilla tuvo que hacer su famosa autoinculpación, hecho que ha pasado a la historia como uno de los más siniestros del sistema socialista cubano y su difícil relación con la cultura.

Muy similar a los métodos utilizados en la Unión Soviética en 1937, durante el conocido año del terror impuesto por Stalin y las reglas del temerario Yezhov y su “Yezhoshchina”, Padilla se sometió a una autoinculpación que fue debidamente grabada y archivada por la Seguridad de Estado, y también recogida en *El caso Padilla*.

*Literatura y Revolución en Cuba*. Nervioso y asustado mintió sobre los días que pasó

detenido: “Es increíble los diálogos que yo he tenido con los compañeros de Seguridad del Estado... quienes ni siquiera me han interrogado, porque ésa ha sido una larga e inteligente y brillante y fabulosa forma de persuasión conmigo” (78). Se retractó de las ocasiones que tuvo pensamientos y manifestaciones negativas hacia la figura de Fidel Castro: “Y no digamos las veces que he sido injusto e ingrato con Fidel, de lo cual nunca me cansaré de arrepentirme.” Y en su temblorosa autoflagelación no dejó de mencionar a *Fuera del juego*: “¿Ustedes piensan, si pueden leer este libro, que es un libro revolucionario? Ese libro está lleno de amargura, está lleno de pesimismo... Ese libro expresa un desencanto... .” Así añadía un capítulo más a su historia del horror y se adentraba con cada palabra en la confinación que le reservaba el sistema hasta que por presiones internacionales de varios escritores pudo salir de Cuba en 1980, previa conversación con Fidel Castro.

La confesión de Padilla elevó a un punto superior los mecanismos de control del régimen cubano. Tras casi un mes de encarcelamiento y golpizas –por las que necesitó incluso atención hospitalaria–, el gobierno consiguió que el poeta se desdijera, inculpara y flagelara delante de un grupo de espectadores para que el escarnio tuviera sentido. Padilla mintió como parte de un performance para salvar su vida, pero al gobierno le importaba poco si creía o no en lo que decía. Lo trascendental para la consumación de las políticas culturales cubanas centralizadas era que el público lo escuchara y al mismo tiempo reconociera que el terror estaba en el aire, que hasta los más rebeldes caían desplomados ante el peso revolucionario. Sobre el acto de confesarse culpable, Foucault estableció que asumir el hecho “vincula al sujeto a lo que afirma, lo califica de otro

modo respecto a lo que dice: criminal, pero quizás capaz de arrepentirse; enamorado, pero declarado; enfermo, pero ya lo bastante consciente y apartado de su enfermedad para que pueda trabajar en su propia curación”. (Foucault, *Defender la sociedad*, 2014: 29) En esta caso, lo único relevante para los represores de Padilla era la primera parte de las definiciones de Foucault, vincularlo con lo que declaró. Pero en verdad el reconocimiento de sus culpas no le rebajaría la condena que le aguardaba. Jamás mereció la confianza de la dirección revolucionaria y tuvo una muerte civil y literaria en Cuba.

Estos sucesos reordenaron la opinión de los intelectuales de otros países sobre la hasta ese momento radiante revolución cubana. Escrita por el peruano Mario Vargas Llosa y firmada por varios intelectuales del mundo,<sup>18</sup> la misiva dirigida a Fidel Castro no por breve dejó de ser consistente, como muestra el siguiente fragmento:

El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla sólo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias. El contenido y la forma de dicha confesión, con sus acusaciones absurdas y afirmaciones delirantes, así como el acto celebrado en la UNEAC en el cual el propio Padilla y los compañeros Belkis Cuza, Díaz Martínez, César López y Pablo Armando

---

<sup>18</sup> La carta de repudio a las acciones que tomó el gobierno cubano sobre Heberto Padilla fue firmada por 62 intelectuales y escritores del mundo: Claribel Alegría, Simone de Beauvoir, Fernando Benítez, Jacques-Laurent Bost, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Tamara Deutscher, Roger Dosse, Marguerite Duras, Giulio Einaudi, Hans Magnus Enzensberger, Francisco Fernández Santos, Darwin Flakoll, Jean Michel Fossey, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Ángel González, Adriano González León, André Gortz, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Rodolfo Hinostroza, Mervin Jones, Monti Johnstone, Monique Lange, Michel Leiris, Mario Vargas Llosa, Lucio Magri, Joyce Mansour, Daci Maraini, Juan Marsé, Dionys Mascolo, Plinio Mendoza, Istvan Meszaris, Ray Miliban, Carlos Monsiváis, Marco Antonio Montes de Oca, Alberto Moravia, Maurice Nadau, José Emilio Pacheco, Pier Paolo Pasolini, Ricardo Porro, Jean Pronteau, Paul Rebeyrolles, Alain Resnais, José Revueltas, Rossana Rossanda, Vicente Rojo, Claude Roy, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute, Jean Paul Sartre, Jorge Semprún, Jean Shuster, Susan Sontag, Lorenzo Tornabuoni, José Miguel Ullán, José Ángel Valente y Mario Vargas Llosa.

Fernández se sometieron a una penosa mascarada de autocrítica, recuerda los momentos más sórdidos de la época del estalinismo, sus juicios prefabricados y sus cacerías de brujas. Con la misma vehemencia con que hemos defendido desde el primer día la Revolución Cubana, que nos parecía ejemplar en su respeto al ser humano y en su lucha por su liberación, lo exhortamos a evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el estalinismo en los países socialistas, y del que fueron manifestaciones flagrantes sucesos similares a los que están ocurriendo en Cuba. (118)

Después de estos sucesos, Vargas Llosa renunció a ser parte del comité de la revista *Casa de las Américas*, y desde entonces (como otros de los firmantes) ha mantenido una actitud crítica frente al proceso cubano. No obstante, otra parte de los involucrados en la carta reanudó sus relaciones con Cuba después del proceso, o con el tiempo asumió el suceso como un hecho de poca relevancia cultural.

El triste caso Padilla inauguró la década del 70 de la peor manera posible para un gobierno que ya contaba con diez años de existencia. Los acontecimientos dejaron dos grandes consecuencias, una nacional y la otra con repercusiones internacionales. La primera, las discusiones y el discurso clausura, por parte de Fidel Castro, del Primer Congreso de Educación y Cultura en abril de 1971. La segunda, dirigida especialmente a las teorías de pensamiento latinoamericano, y occidental en sentido general, fue la publicación del ensayo “Calibán, apuntes sobre la cultura de nuestra América” de Roberto Fernández Retamar, en el número 68 de la revista *Casa de las Américas*, correspondiente a septiembre-octubre de 1971.

Como respuesta a la carta de Vargas Llosa y al creciente estado de opinión negativo a nivel internacional sobre las posturas del gobierno cubano en el plano cultural, Roberto Fernández Retamar –complicada figura de la intelectualidad, vinculado

con los años finales de grupo Orígenes y luego ferviente revolucionario— publica su ensayo no sólo desde una posición intelectual personal. Desde 1965 dirigía la revista *Casa de Las Américas*, era mano derecha de Haydee Santamaría en la misión de reclutar cada vez más intelectuales de izquierda en América Latina y contrarrestar a los que pensaran diferente. Las publicaciones seriadas de aquellos años (*Plural, Vuelta, Mundo Nuevo...*) guardan sus polémicas discusiones con figuras como Octavio Paz, Vargas Llosa y Carlos Fuentes en medio de un contexto latinoamericano dominado por beligerancias culturales, que por un lado apoyaban la revolución cubana, y por otro el otro defendían las administraciones locales que se oponían a la izquierda.

Es en este contexto que se publica “Calibán, apuntes sobre la cultura en nuestra América” un texto que el propio Retamar ha revisitado, ampliado y corregido en más de una ocasión y que se ha establecido como uno de los ensayos canónicos del pensamiento latinoamericano en la academia estadounidense. Sin embargo, sus páginas de 1971 no hacen más que plantear un discurso inflexible sobre las definiciones de la identidad cultural de América Latina y estereotipador de la trascendencia del pensamiento occidental vinculado con el capitalismo y el colonialismo. Calibán, quien debe su nombre a la obra *La Tempestad*, de William Shakespeare, se convierte bajo el pensamiento de Retamar en el sujeto latinoamericano por excelencia, capaz de combatir los símbolos del imperialismo occidental.

La misma insistencia de ubicarse en las antípodas de su enemigo histórico llevan a las páginas de este ensayo a morderse la cola. Como asegura Rafael Rojas en su artículo “Roberto Fernández Retamar: Las letras por las armas”:

A la ficticia “pureza” de los valores civilizados, occidentales, capitalistas, burgueses, coloniales, imperiales y norteamericanos, Fernández Retamar oponía otra invención de la pureza, cuya subjetividad histórica, en este caso, la “latinoamericana”, “la bárbara”, compartía no pocos elementos de su contraria: estetización de la violencia, intolerancia del otro, paternalismo colonial hacia el “subalterno”, homogeneización de la diversidad”. (2003)

El Calibán de Retamar, según su propia construcción, era un sujeto con sangre martiana en divergencia con el pensamiento de José Enrique Rodó y de Faustino Sarmiento, una entidad que sentenció a grandes intelectuales latinoamericanos desde su redacción. Por ejemplo, en “Calibán” Borges era un típico escritor colonial; Carlos Fuentes, una figura de la mafia mexicana; Emir Rodríguez Monegal, un académico de pesantez profesoral; y Severo Sarduy ejercía un mariposeo neobarthesiano.

El radicalismo y la postura intransigentes, símbolos revolucionarios cubanos de la década del 70, rigen el desarrollo del Calibán de Retamar. No sólo es acusatorio contra la intelectualidad de pensamiento divergente al del gobierno cubano, sino que fundamenta su teoría sobre la base de una historia manipulada:

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Calibán: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la “roja plaga”? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad. (Fernández Retamar, 33)

Una vez más, la política de la revolución se hacía eco del discurso intelectual que deseaba imponer, en el caso de Calibán allende los mares, porque dentro de Cuba existían otros mecanismos de control para determinar el pensamiento y el proceder de sus ciudadanos.

En 1971 ya habían pasado los momentos iniciales definidos por el crítico Duanel Díaz como “Grado cero de la sociedad” parafraseando el clásico de Barthes, y se vivían las horas largas de corregir conductas y combatir ese enemigo invisible pero persistente y mutante nombrado diversionismo ideológico. Las técnicas utilizadas por el gobierno cubano en el caso Padilla probaron que, cuatro décadas después, los métodos estalinistas podían ser revisitados. Al mismo tiempo, entraron en sintonía con las teorías en boga en esos años sobre las relaciones del intelectual con el poder biopolítico, de Michel Foucault, quien defendía la idea de que “el poder es siempre previo; que nunca está fuera, que no hay margen para que den el salto quienes están en ruptura con él.” (2011: 24) Entre sus hipótesis sobre el poder y sus particularidades, el filósofo establece lo coexistivo del mismo en el cuerpo social, la gran gama de relaciones a las que es intrínseco (producción, familia, cultura, sexualidad); las múltiples formas de castigo que puede tener; y que no existen relaciones de poder sin resistencias.

Basado en esta última característica referente a la resistencia ante el poder, podríamos ver una de las aristas del caso Padilla –dada la complejidad del mismo–, la obstinación del poeta ante el sistema. Se trataba del intelectual resistente con una formación cultural y social anterior a la revolución, que pudo presenciar los terribles resultados del socialismo en los países de Europa del Este y en la URSS cuando triunfó la revolución cubana. Por lo tanto, Heberto Padilla era un sujeto preparado para ofrecer esa resistencia que debía tener, según Foucault, características especiales:

...éstas [resistencias] son tanto más reales y eficaces en cuanto se forman en el lugar exacto en que se ejercen las relaciones de poder; la resistencia al poder no debe venir nunca de afuera para ser real, no está atrapada porque sea la compatriota del poder. Existe tanto más en la medida en que

está allí donde está el poder; es pues, como él, múltiple e integrable en otras estrategias globales. (2011: 25)

Lo objetable a la teoría de Foucault en el caso Padilla, sería la posibilidad que deja abierta el filósofo para no aceptar una forma ineludible de dominación. En sus propias palabras: “Que no se pueda estar nunca “fuera del poder” no quiere decir que estemos atrapados de cualquier forma.” Los sucesos de 1971 demostraron lo contrario: al menos del poder revolucionario cubano era imposible escapar si estabas en su territorio, si aún éste podía penetrar por los entresijos de la vida humana.

Cuentan los que lo conocieron que Padilla nunca volvió a ser la misma persona después de la autoinculpación. Vagó por las calles de La Habana y no fue hasta principios de 1980 que el gobierno cubano le concedió la salida definitiva del país hacia Estados Unidos, por los pedidos internacionales sobre su caso. Vivió dos décadas en el exilio, trabajó en la academia estadounidense rodeado por los fantasmas de su pesadilla revolucionaria. Tuvo tiempo para pensar en el anuncio que le deparó su nacimiento por haber llegado al mundo en un pueblo del Este cubano nombrado Puerta del golpe.

Exactamente el 30 de abril de 1971, Fidel Castro clausura el Primer Congreso de Educación y Cultura, donde su discurso devino plataforma para establecer nuevas políticas culturales en el país, cada vez con más restricciones y centralización gubernamental. Un fragmento de las palabras finales de Castro en este evento confirman el control establecido:

Para nosotros, un pueblo revolucionario en un proceso revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre. Nuestra valoración es política. No puede haber



valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la liberación, contra la felicidad del hombre. ¡No puede haberlo! (1971)

La valoración cultural como asunto político no hizo más que recrudecer las privaciones establecidas desde 1961 con el dogmatismo de “Palabras a los intelectuales”. Las relaciones del poder con el intelectual asistieron en 1971 a un nuevo golpe que desató el nombrado Quinquenio Gris, convertido en decenio según la extensión de los largos silencios literarios y artísticos de muchos creadores rehabilitados durante estos años.

Una particularidad de esta nueva década en las ya difíciles condiciones de los intelectuales fue el enraizamiento del terror. A estas alturas, el gobierno había demostrado ampliamente hasta dónde era capaz de llegar con tal de lograr sus objetivos y defender una extraña soberanía nacional en todos los órdenes. Herberto Padilla más que un problema específico de disidencia con el régimen, se convirtió en un conejillo de indias para aleccionar a todos los espectadores. En 1971, una gran cantidad de escritores cubanos relevantes ya se habían marchado y roto sus relaciones con el gobierno socialista, pero quedaban otros en la Isla que no debían seguir sus pasos. Para aleccionarlos fue necesario imponerles el silencio, “parametrarlos”<sup>19</sup> bajo las más absurdas amenazas. De esta forma se profundizaba aún más en la imposición del terror, con todo lo que su aparición implicaba.

Hannah Arendt define el empleo del terror, elemento de las dominaciones

---

<sup>19</sup> El término “parametrage” surge durante el Quinquenio gris en Cuba para hacer referencia a los parámetros con los que debía cumplir el ciudadano confiable. Según el ensayista cubano Ambrosio Fornet, estudioso de esta etapa, confiables solamente eran los revolucionarios y los heterosexuales. Descubrir si alguien era confiable o no, solo era posible a través de la aplicación de estos parámetros, haciendo ejercicio del “parametrage”.

totalitarias, como un concepto distinto de la violencia. Considera que el terror aparece en estas sociedades cuando la violencia ha destruido los mecanismos de poder y sin dimitir continúa desplegando un control absoluto sobre el pueblo. Igualmente establece condiciones específicas para que el terror pueda ser instaurado y reine sobre la colectividad: “Se ha advertido a menudo que la eficacia del terror depende casi enteramente del grado de atomización social. Todo tipo de oposición organizada ha de desaparecer antes de que pueda desencadenarse con toda su fuerza el terror” (73). Sin dudas, la década del sesenta en Cuba estuvo dedicada a desaparecer de la luz pública toda oposición organizada, incluso en el frente intelectual. Padilla, un caso pendiente desde 1966, se convirtió entonces en el elemento de transición entre ambos capítulos nefastos de la historia nacional.

La autoridad adquirida por el gobierno cubano para decidir quién publicaba sus libros y quién no, quién debía vivir en el anonimato y quién ser una figura pública en el mundo literario, o quién debía morir en vida, fue un elemento decisivo para afianzar el totalitarismo del régimen en la Isla. Para lograrlo utilizó el terror y sus complicidades, estableciendo así la diferencia que Arendt propone entre totalitarismo y tiranía:

La diferencia decisiva entre la dominación totalitaria basada en el terror y las tiranías y dictaduras, establecidas por la violencia, es que la primera se vuelve no solo contra sus enemigos, sino también contra sus amigos y auxiliares, temerosa de todo poder, incluso del poder de sus amigos. El clima del terror se alcanza cuando el estado policial comienza a devorar a sus propios hijos, cuando el ejecutor de ayer se convierte en la víctima de hoy. (75)

La lista de escritores y artistas ‘parametrados’ durante el decenio gris incluye no solo a los sospechosos o marcados anteriormente como agentes nocivos para la salud del

régimen. También contenía a algunos que habían mostrado fidelidad a las doctrinas revolucionarias.

El terror impuesto en los medios intelectuales logró que en varias ocasiones no fuera necesario ejercer la censura por parte del Estado y sus políticas culturales. Muchos escritores desarrollaron la autocensura de sus propias obras, temerosos de presentarlas a publicación y de esta manera delatar que no seguían los conceptos del realismo socialista, tendencia que pretendió ser instaurada en la literatura cubana durante las dos primeras décadas revolucionarias. El Consejo Nacional de Cultura se encargó de que los acuerdos del Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971 fueran estrictamente aplicados a los escritores y sus producciones. La directora de este consejo, Edith García Buchaca, de militancia comunista incluso antes de 1959, exigía en su larga lista de directrices cómo debía ser, por ejemplo, la crítica de arte durante el quinquenio gris: “La crítica a la obra intelectual, cuando se realiza contra el enemigo, contra el escritor o artista al servicio de las fuerzas imperialistas, contrarrevolucionarias, tiene que ser una crítica demoledora, no sólo por los argumentos, por su contenido, sino también por el lenguaje que se utilice, por su forma.”<sup>20</sup> El valor artístico, según las palabras de esta oscura funcionaria, no era un elemento relevante a la hora de la crítica. Este ejercicio quedaba reducido a categorías políticas e ideológicas de la obra o el autor.

El total de víctimas del Quinquenio gris aún está por descubrir. La creación del

---

<sup>20</sup> Esta cita de Edith García Buchaca aparece registrada en un dossier del Instituto de la Memoria Histórica cubana contra el totalitarismo, en *La creación literaria en el presidio político cubano*. New Jersey: Ediciones Memorias, 2011. P. 11.

Ministerio de Cultura en noviembre de 1976, pretendió poner un punto final y un tupido velo sobre estos años tristes en la historia cultural cubana. Sin embargo, cada cierto tiempo emergen fantasmas o retorna su presencia bajo el manto del silencio y el aislamiento de la vida pública para algunos creadores. Lo más curioso y perverso al mismo tiempo, es que con los años varios de los escritores que fueron parametrados en la década del 70 y hasta entrados los primeros años 80, han recibido el Premio Nacional de Literatura. Entre los ejemplos más elocuentes de los que lograron una rehabilitación y conquistaron la confianza de la dirección del país para semejante premio están Antón Arrufat, César López y el ganador de su última edición, Eduardo Heras León.

## **II.7. Una década puente, los años 80**

La década del 80 inició en Cuba con el mayor éxodo migratorio que ha tenido el país, los sucesos del Puerto del Mariel, originados a finales de 1979 con la entrada de miles de cubanos en la embajada de Perú en La Habana. Un acontecimiento de tales dimensiones, como la salida de la Isla de 125 mil cubanos en menos de seis meses hacia Estados Unidos, fue el resultado de veinte años de régimen totalitario. Igualmente, no es posible subvalorar la incidencia de la política del presidente estadounidense de esos años, Jimmy Carter, quien en intentos de suavizar las divergencias con Cuba y previo a 1980, estableció que los emigrados cubanos residentes en Estados Unidos podían regresar a Cuba de visita. También influyó en la liberación de prisioneros y ex prisioneros de conciencia para que se reunificaran con sus familiares en Estados Unidos.

Los buenos propósitos de la administración estadounidense a la hora de pensar en

las familias de ambos lados del mar no trajeron tan solo para los cubanos de la Isla a los parientes que se habían marchado años atrás. Con la visita de la “Comunidad”, nombre con que se identificó a los que regresaron en 1979, llegaban las pruebas irrefutables de que fuera de Cuba era posible existir, vivir y triunfar. Los que volvieron para ver a sus familiares lo hacían con las manos llenas de regalos que no solo suplirían necesidades básicas, sino que delataban una realidad que durante años Cuba intentó tergiversar sobre los que abandonaron la Isla en las dos grandes olas de emigración anteriores, la primera entre 1960 y 1961 y la segunda de 1965 a 1973. Igualmente, el impacto del reencuentro de las familias también tuvo sus consecuencias en los visitantes. Pudieron comprobar que el desarrollo en su patria era una utopía, que habían tomado la decisión correcta y que debían hacer algo con urgencia para ofrecer a la familia sus mismas oportunidades.

Es a partir de las evidencias de desarrollo, bienestar y libertad que llegaban desde las tierras del Norte, que muchos cubanos comienzan a hacer intentos desesperados por salir del país. Una de las formas más socorridas fue tratar de penetrar en las embajadas en La Habana de distintos países, razón que llevó al gobierno a militarizar las entradas de dichos sitios. Sin embargo, la embajada de Perú no estaba lo suficientemente protegida. En diciembre de 1979 entra una persona burlando la guardia de seguridad y el 17 de enero de 1980 comienza la entrada masiva y violenta de varios grupos que llegó a congregarse alrededor de diez mil cubanos en la sede diplomática de Perú en La Habana.

Estos sucesos desencadenaron una crisis internacional altamente nociva para el gobierno cubano. ¿Cómo justificar ante el mundo que el proyecto revolucionario y de aparente total aceptación en la Isla tenía una cifra tan alta de ciudadanos desesperados

por abandonar el país? Como indicaron los hechos, Perú no pudo manejar solo un acontecimiento de tales dimensiones y fue necesaria la presencia de Estados Unidos. Es así como el 14 de abril de 1980 el gobierno estadounidense autoriza la admisión de los cubanos que aún estaban en la embajada de Perú en La Habana. Lo que Carter consideró un acto de humanidad política cuando dijo que recibiría a estas personas con los brazos abiertos, Fidel Castro lo convirtió en una pesadilla para Estados Unidos. Los barcos que llegaran al Puerto del Mariel no sólo se llevarían los que aún quedaban en la embajada peruana, también cargarían con todo aquel que no quisiera estar en la Isla, y especialmente con un alto número de personas delictivas que fueron liberadas de las cárceles para salir hacia Estados Unidos.

Entre esos pasajeros camino a la libertad iban varios escritores cubanos que más tarde se reconocieron como la generación del Mariel. Entre los más importantes estaban Reinaldo Arenas, Juan Abreu, Néstor Díaz de Villegas, Jesús J. Barquet, Nicolás Abreu Felipe, Carlos Victoria, Roberto Valero, Ismael Lorenzo, Luis de La Paz, Reinaldo García Ramos, Roberto Madrigal y Miguel Correa. Salieron de Cuba con el estigma de personas detestables para el sistema, que lograron subsistir durante días a las condiciones inhumanas que tenía el Mariel, un puerto comercial con grandes naves para el almacenamiento de productos, no de personas.

Además de la misión histórica de delatar ante el mundo que en Cuba la unidad revolucionaria era una falsedad gubernamental, los casi 125 mil cubanos que salieron hacia Estados Unidos cambiaron la percepción del exilio. La gran masa del Mariel guardaba diferencias con el conocido exilio histórico cubano, el que emigró durante los

primeros años revolucionarios y complejizó aún más un término tan difícil de definir. Según Edward Said el exilio nace de la ancestral práctica del destierro, categoría que confiere a quien lo sufre el nombre de desterrado, propiciándole una vida marcada por el estigma de ser extranjero, habitar suelo ajeno. Los cubanos del Mariel no podían catalogarse como exiliados, sino como refugiados, a los que también Said define de alguna manera en su libro *Reflexiones sobre el exilio*: “Los refugiados, por otra parte, son una creación del Estado del siglo XX. La palabra ‘refugiado’ se ha convertido en un término político que hace pensar en grandes masas de personas inocentes y desconcertadas que requieren ayuda internacional urgente, mientras que ‘exiliado’ lleva consigo, creo yo, un toque de soledad y espiritualidad” (188). Las diferenciaciones de Said sobre los términos exiliado y refugiado en el caso cubano son variables y difíciles de establecer de manera definitiva, especialmente porque el flujo de emigrantes cubanos hacia Estados Unidos ha sido constante durante los últimos 57 años. Y aunque han existido diferencias en etapas, su esencia siempre ha probado una incompatibilidad con el régimen cubano.

Las repercusiones del éxodo del Mariel en la cultura y la literatura cubana no se hicieron esperar en la década del 80, no sólo en la representación directa de los hechos, sino en el desplazamiento de tópicos y tensiones en las políticas culturales del país. No es en vano que en esta década reaparecen varias figuras que habían sido parametradas en los años 70 y por razones muy particulares no decidieron salir del país con los emigrantes del Mariel. La narrativa, por ejemplo, hace una tregua en la persecución constante del hombre nuevo y se distancia discretamente de los principios del realismo

socialista. Aparecen obras como *Un tema para el griego*, de Jorge Luis Hernández; *El jardín de las flores silvestres*, de Miguel Mejides; *Un rey en el jardín*, de Senel Paz; *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, obra teatral de Abilio Estévez; o el inicio de la serie de Leonardo Padura sobre el detective Mario Conde con las novelas *Paisaje de Otoño*, *Vientos de cuaresma*, *Pasado perfecto* y *Máscaras*.

Por su parte, la poesía también se deja llevar por el fluido de tránsito que caracterizó la década del 80. Un escenario literario que sin caer en la postura radical de negar completamente su pasado comenzaba a aflorar ciertas distancias con años anteriores. Poetas como Reina María Rodríguez, Ángel Escobar, Soleida Ríos, Raúl Hernández Novás y Marilyn Bobes perfilaban el cambio hacia un discurso postconversacional, que desmitificaba el hieratismo del pasado reciente. Poco a poco fueron difuminando el “yo” que enunciaba el verso en aquella primera persona recurrente en la etapa previa.

En palabras del crítico cubano Arturo Arango, en estos años se manifiesta “el discurso del desequilibrio, de la duda, del desconcierto y de la búsqueda de una afirmación individual; que trasluce, entre otras cosas, un desplazamiento del lugar que el poeta ocupaba... : ya no se debe a una función social; ahora es un ser que vive él también al margen, desatendido por su sociedad”. (1993: 39) Estas características se hicieron más notables incluso en el lapso de tiempo que marcaron las dos antologías poéticas de la década del 80, *Usted es la culpable* (1985), de Víctor Rodríguez Núñez y *Retrato de grupo*, bajo la autoría de los también poetas Carlos A. Alfonso, Víctor Fowler, Emilio García Montiel y Antonio José Ponte.



Jorge Luis Arcos, uno de los críticos de poesía más importantes de las últimas décadas en Cuba, apunta que el quiebre con el conversacionalismo de la década anterior es prácticamente innegable en los años 80: “el afán de ruptura con el conversacionalismo es muy fácil de constatar en el predominio de lo imaginal; en el empleo de un lenguaje más irreductiblemente poético, lejano de la unilateralidad del prosaísmo... predilección por la fábula, lo no anecdótico, esa independencia relativa del referente.” (125) Uno de los poetas cubanos emergentes en los años 80 que logró representar lo imaginal con una intertextualidad resbaladiza fue Raúl Hernández Novás, como prueban estos versos de un poemario publicado en 1985, *Embajador en el horizonte*:

Quién seré sino el tonto que en la agria colina  
miraba el sol poniente como viejo achacoso,  
miraba el sol muriente como un rey destronado,  
el tonto que miraba girar el mundo,  
guardando en su rostro las huellas de la noche.  
Quién seré sino el tonto de siempre atraído por el mar,  
aquel que en el mar feroz dejó su nombre.  
Quién sino el tonto que lloraba  
y lloraba por el mar, las flores, las muchachas,  
la esbelta luna sonriendo. (135)

El juego de Hernández Novás, en este caso, es con un referente vetado en Cuba desde su surgimiento, The Beatles. La letra de un tema de Lennon y McCartney “But the fool on de hill/ sees the sun going down/ and the eyes in his head/ see the world spinning round”,

que incluso sirve de exergo a sus versos, le permite entonces no solo proponer un diálogo de evidencias y paralelismos, sino dar un paso más en el espacio de los prohibido e intransitado en años previos.

El pensamiento y la crítica en la década de esos años en Cuba tuvo su máxima expresión con el nacimiento del Proyecto de Acción Integral para el Desarrollo de Experiencias de Intercambio Artístico (PAIDEIA), que agrupó a diversos intelectuales, escritores, artistas plásticos, músicos, dramaturgos y cineastas. Curiosamente, no dependía de ninguna institución oficial y proponía dos talleres, Poiesis y Logos, para promover el diálogo en el circuito de creadores y público bajo los preceptos de la ética:

PAIDEIA no se define como un grupo con entidad propia, ni propugna una estética específica en uno u otro campo de la creación, ni constituye una institución con personalidad jurídica. PAIDEIA es un proyecto abierto a la colaboración y participación activa de todas aquellas personas e instituciones de la cultura que hagan suyos su programa y sus propósitos. PAIDEIA tiene y aspira a mantener una estructura abierta a cualquier crecimiento(.) que no sea mera adición o redundancia. Si hoy cuenta con dos talleres de trabajo, mañana podría contar con una publicación, patrocinar un concurso, crear nuevas formas de participación e intercambio, tener un programa de televisión, fundar un cine-club de creación y apreciación, etc. Todo, crecimiento, en suma, estará determinado por la ampliación o enriquecimiento de sus objetivos y no por los espejismos de la cantidad o la cifra. (PAIDEIA, 2006)

El proyecto, creado por los escritores Rolando Prats, Radamés Molina y Ernesto Hernández Busto, se convirtió en un centro teórico para la introducción del pensamiento postmoderno en Cuba. En su nacimiento, estuvo apoyado por varios intelectuales y creadores cubanos que luego retrocedieron en su sostén cuando el gobierno arremetió contra su existencia.

Sin embargo, la esencia teórica y alternativa a la política oficial del proyecto logró subsistir hasta los primeros años de la década del 90. En “Memorias de PAIDEIA”, Rafael Rojas considera este empeño como un punto trascendental en la cronología de la autonomía cultural en la Cuba revolucionaria:

PAIDEIA fue, por tanto, un proyecto alternativo de política y sociabilidad cultural que se proponía actuar en los márgenes de las instituciones oficiales, en buena medida, como un gesto que hiciera evidente que la producción artística y literaria de la isla resultaba inasimilable por el Estado. Aquel gesto de PAIDEIA, en sintonía no sólo con la filosofía postmoderna sino con la perestroika y el glasnost que por entonces transformaban la Unión Soviética y el campo socialista, hacía explícito el mensaje de que la cultura producida en Cuba a mediados de los 80 no podía ser representada por instituciones estatales, diseñadas a la manera soviética, a principios de los años 70. Pero PAIDEIA, al igual que otros proyectos culturales de aquella década, como Castillo de la Fuerza, Arte Calle o Hacer, no se planteaba una ruptura con el Estado sino una negociación de su autonomía por medio de una labor “complementaria”, “asistencial” o “pedagógica”, que enseñara al Estado cómo debía administrar la nueva cultura. (2006)

Pero como era de esperar, el gobierno cubano y sus instituciones culturales no aceptaron la propuesta de PAIDEIA y mucho menos sus teorizaciones basadas en lecturas perturbadas de la realidad de Europa del Este. Para el Estado resultaba perniciosa la asociación de pensamiento más arte y en especial los encuentros de creadores como los artistas plásticos José Bedia, Flavio Garcíandía y Consuelo Castañeda; los escritores Omar Pérez, Víctor Fowler, Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte y Marilyn Bobes; músicos como Carlos Varela; o coreógrafos como Marianela Boán.

Si el gobierno hubiese valorado apropiadamente la propuesta de pensamiento de PAIDEIA, quizás el tránsito a una de las etapas más difíciles de la historia del proceso cubano iniciado en 1959 no habría sido tan desastroso. El conocido “desmerengamiento” del bloque socialista de Europa del Este y el consiguiente colapso del Muro de Berlín dejaron consecuencias graves en la Isla de Cuba. A miles de millas de distancia de los hechos que giraron la historia en los finales del siglo XX, un país dependiente del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) y en especial de los proyectos de la

Unión Soviética, quedó desnudo ante un mundo con el que no estaba listo para interactuar económica ni políticamente.

De todos los países de América Latina ninguno sintió con tanta fuerza el eco de la caída del Muro de Berlín y el final del soporte que brindaba la Unión Soviética desde 1961. Las medidas reformistas implementadas por el político Mijaíl Gorbachov, cuando tomó el poder de la Secretaría General del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, alarmaron al gobierno de La Habana. Al mismo tiempo, en países como Hungría y Checoslovaquia se desarrollaron en los años 80 varios movimientos democráticos que pedían la no fiscalización soviética y el pluripartidismo; y en Polonia tuvieron lugar elecciones a finales de la década y el partido comunista perdió el poder.

En enero de 1990, durante la clausura de un congreso de la Central de Trabajadores de Cuba, Fidel Castro intenta esbozar la realidad de Europa del Este. Desde su prisma anticapitalista todos los países de esta zona van hacia el final de su historia:

Los propósitos declarados de algunos de estos países es construir el capitalismo, en algunos de ellos están ya construyendo el capitalismo y en la mayor parte de estos países hay fuertes corrientes procapitalistas. Se habla mucho en ellos de propiedades privadas y de economía de mercado... El sentimiento anticomunista es cada vez mayor en unos cuantos de estos países, pudiéramos decir que en casi todos, excluyendo a la URSS, un fuerte y creciente sentimiento anticomunista. En casi todos exigen, en primer lugar, la eliminación del artículo constitucional que le asignaba el papel de vanguardia al partido comunista en el poder. (1990)

La excepción de la Unión Soviética pronto debió ser corregida. Sus muros fueron cayendo con la misma velocidad que se aminoraban las dependencias con otros países de Europa del Este y avanzaba la perestroika.

Los sucesos del final del comunismo en Europa del Este pasaron a la historia

tematizados como la Caída del Muro de Berlín. El hecho en sí proponía no sólo una reestructuración del orden mundial, sino un espectáculo de posible apreciación visual, donde el muro que había dividido las dos alemanias, como símbolos del comunismo y el capitalismo, era derribado por la fuerza humana y el sentido común. Ante tal representación la teoría de los pensadores contemporáneos no se hicieron esperar. Aunque muchas variaban sobre todo en las consecuencias del hecho, compartían la trascendencia de tal caída en los años finales del siglo XX.

Para Zygmunt Bauman, el derrumbe del Muro permitió asistir al final de un tiempo en que era posible hablar de un “afuera” y un “adentro”. El acontecimiento significó un adelanto de su teoría de la postmodernidad líquida donde según sus propias consideraciones “los fluidos se desplazan con facilidad. Fluyen, se derraman, se desbordan, salpican, se vierten, se filtran, gotean, inundan, rocían, chorrean, manan, exudan... Estas razones justifican que consideremos que la fluidez o la liquidez son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual –en muchos sentidos nueva– de la historia de la modernidad” (8). El muro que no permitía anteriormente el fluido natural y la porosidad entre fronteras quedaba fuera de lugar y todo intercambio era posible. Mientras, Slavoj Žižek consideró que el final del comunismo en Europa del Este debía ser entendido en la historia como el final de las utopías. Aunque curiosamente el cierre de esta etapa abriría un nuevo momento utópico adjudicado a la democracia capitalista liberal que traería consigo la construcción de otros muros. Por su parte, Francis Fukuyama se hizo eco de la teoría que avalaba el final de la historia porque el momento del cierre del comunismo significaba la última expresión del crecimiento

ideológico y de la universalización de la democracia cual máxima expresión del gobierno humano.

Pero ninguno de estos conceptos se adaptaba a la situación cubana que sostenía en la década del 90 un sistema socialista con economía de país en estado de desastre. Cuba quedaba sola frente a una realidad con la que había rehusado negociar durante treinta años, una América Latina intelectualmente ocupada en reestructurar cánones, como afirma Iván de la Nuez en su artículo “El martillazo pendiente”:

El 9 de noviembre de 1989 encuentra a unos intelectuales latinoamericanos bastante ajetreados en la renovación de sus cánones, más preocupados por las relaciones Norte-Sur que por el conflicto Este-Oeste y mucho más atribulados por la crisis de la modernidad, que por la del comunismo. (...) ¿Qué se discute en Latinoamérica a la altura de 1989? Pues... desde las particularidades de la posmodernidad hasta el reacomodo del (también post) colonialismo. De la represión del Estado, a la violencia de la sociedad. De la validez de las utopías, a los efectos de una modernidad anómala. Desde la revisión de los determinismos de la identidad, hasta la indagación en el estatuto contemporáneo de la tradición. En el Caribe antillano, esos argumentos se enfocan a partir de rebasar las variaciones de Calibán que habían monopolizado las interpretaciones de su insularidad. (2014)

Muy pronto estos también se convertirían en los tópicos cubanos, con la particularidad de que entrarían en el logos insular en medio de una etapa de crisis económica y social nunca antes vista en las tres décadas de socialismo, el llamado periodo especial.

La bipolaridad mundial mayoritaria desaparecía y el mundo entraba en la última década del siglo XX con tan solo algunos reductos socialistas, que funcionarían como las excepciones que confirman las reglas: Cuba, Corea del Norte, Vietnam y una China cada vez más abierta al mercado internacional. En el caso cubano, la perseverancia en un sistema social llevó al país a niveles económicos deprimentes y a tomar medidas como la

circulación libre del dólar y la apertura mayoritaria al turismo extranjero. La cultura, y de manera particular la literatura, no escaparon del papel de grandes víctimas con las reducciones que afectaban en el plano material. Primero que nada estaba la misión de sobrevivir a la penuria, vencer la cotidianeidad de un pueblo sin recursos para satisfacer sus necesidades mínimas.

El gobierno cubano trató de cubrir todos los flancos posibles para que al menos la “integridad moral de su desempeño” no estuviera también carente de recursos ante la legislatura. Con el marxismo-leninismo en crisis a nivel mundial, el gobierno reconfiguró no solo su política social y económica al decretar un periodo especial en tiempo de paz. También estableció pequeños cambios en la Constitución de 1976 –al tiempo que la ratificó– durante el IV Congreso del Partido Comunista de Cuba que tuvo lugar en el mismo año de la desintegración de la URSS, en 1992. Los cambios en el texto constitucional pasan inadvertidos para muchos lectores; sin embargo le permitieron al gobierno reajustarse a las circunstancias del nuevo orden mundial donde el comunismo no era ya una pieza fuerte.

Rafael Rojas revela la consecuencia política de los “pequeños cambios” constitucionales de 1992 en su libro *Tumbas sin sosiego*. Asume que a pesar de que el artículo 5 de la Constitución de 1992 conserva al Partido Comunista de Cuba como la fuerza rectora de la sociedad y el Estado, lo define también como la vanguardia organizada de la nación cubana y no como la vanguardia organizada marxista-leninista de la clase obrera. Para Rojas este leve giro era evidente, ya que:

...insinuaba un desplazamiento compensatorio de la doctrina jurídica del marxismo-leninismo al acervo nacionalista de la Revolución cubana. Las

tres modificaciones retóricas de la Constitución de 1992 –el énfasis en la referencia martiana, la reducción de la identidad clasista del Estado y el rescate del principio de la soberanía popular– respondieron a la no declarada voluntad de nutrir la legitimación simbólica del régimen con ciertos valores del nacionalismo revolucionario y no con los dogmas del marxismo-leninismo. (432)

Este movimiento de ejes rectores dentro del PCC estableció desde 1992 un discurso centrado hacia el nacionalismo revolucionario que le permitió a Cuba proponer una imagen aparentemente actualizada en el contexto del poscomunismo nacionalista. De esta forma, la retórica cubana adquiere matices contemporáneos al incluir temas como la defensa de los valores auténticos de la nación, repudio al neoliberalismo y búsqueda de un proyecto social autóctono.

La extraña conjunción entre astucia, maleabilidad solo con beneficios gubernamentales, y represión hacia el pueblo, le ha permitido al gobierno mantenerse a la deriva hasta el momento. Pero las primeras impresiones del desplazamiento en imagen y proyección tuvieron incidencias notables en la vida cultural y de manera particular en la literatura. La búsqueda de la nación postergada anteriormente, en aras de seguir los pasos de Europa del Este y especialmente de la Unión Soviética, llevó a la literatura a un extraño viaje de relegitimación. En el acápite dedicado a Educación y Cultura, la Constitución de 1992 añadió que el Estado defiende la identidad de la cultura cubana, pero esta cultura cubana no era tan amplia ni tan inclusiva como aludía el término. De ahí que fue necesario explicar el añadido constitucional con discursos encaminados a salvar solamente una parte de la cultura en estrecho vínculo con la formación de la nacionalidad de la Isla, entendida como nacionalidad revolucionaria. Rafael Rojas defiende en *Tumbas sin sosiego* que la inclusión de esta incidental en la Constitución



hacía referencias a un proceso que “arrancaba en el siglo XIX con Félix Varela y José Martí, se consolidaba en los años 20 con las vanguardias artísticas y políticas, y triunfaba finalmente, en enero de 1959, con la llegada de una revolución antiimperialista al poder” (2006: 443-444). Estas sucintas definiciones de cultura nacional fueron altamente cuestionadas por los intelectuales en la década del 90, quienes lograron desplazar los llamados límites políticos del gobierno con el regreso a la vida cultural de figuras antes imposibles de mencionar como Lezama, Piñera, Lydia Cabrera, Gastón Baquero, Severo Sarduy, entre otros. Igualmente se comenzó a considerar y a tratar en espacios oficiales la existencia de una literatura de la diáspora. Pero toda acción estaba supervisada por los márgenes del poder, no se trataba de una apertura natural y orgánica, sino de la necesidad de respaldar un discurso y una imagen para proyectar. Como apunta Rojas, la implementación de esta política emergente en Cuba entró en sintonía con la conexión entre nacionalismo subalterno y totalitarismo de la nación-Estado, definida por Michael Hardt y Antonio Negri en su libro *Imperio*.

Todos los cambios internos ocurridos en Cuba a partir de 1988, sumados a las características especiales de América Latina, y a la particular historia de desencuentros entre las políticas culturales y los intelectuales en los años posteriores a 1959, crearon las condiciones para que surgiera en la literatura producida en la Isla un sujeto literario que articula nuevas representaciones del sujeto social cubano y sus circunstancias. En las páginas siguientes, esta investigación se encamina hacia la valoración de la presencia y representación de este sujeto en las obras de tres autores distintos de la década del 90, Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez. Su determinación

no gira solo en tanto a géneros –poesía, narrativa y ensayo–, sino también en cuanto a generaciones, relaciones con el gobierno, políticas de publicación y otros elementos que permiten establecer la amplia presencia del nuevo sujeto literario en la literatura cubana de la etapa.

El análisis de estos escritores y sus obras contendrá varios puntos de examen que enlazan la literatura cubana de los 90 con los aspectos fundamentales de la literatura latinoamericana de esos años. Entre los más notables se encuentran la hibridez de géneros, la escritura de la ciudad como espacio postmoderno, la transgresión y la sexualidad como elementos del cuerpo, la abyección como recurso de subsistencia y la presencia de lo político en la vida humana. Todas estas características demostrarán las posibilidades transgresoras del discurso del nuevo sujeto literario.

## CAPÍTULO III

### HIBRIDEZ<sup>21</sup>. SIN LÍMITES, SIN GÉNEROS

El mundo se ha vuelto un caos,  
pero el libro sigue siendo una  
imagen del mundo, caosmos-  
raicilla, en vez de cosmos-raíz.  
Rara mistificación la del libro,  
tanto más completo cuando más  
fragmentado.

Deleuze y Guattari, *Rizoma*

#### III.1. Escritura con vasos comunicantes

En la literatura producida en Cuba en la década del 90, durante los años de mayor crisis económica que ha vivido el gobierno de la Isla después de 1959, es notable encontrar varias propuestas de obras a las que es difícil demarcar en un género literario puro. La capacidad para alternar y transgredir límites del sujeto literario que emerge delata la necesidad reinante de imponer una nueva manera de hacer literatura. Esta búsqueda constante de rupturas con los cánones establecidos en décadas anteriores, propone también desplazar la implementación de las políticas culturales gubernamentales.

---

<sup>21</sup> La hibridez debe ser entendida en esta disertación como indica la etimología principal de la palabra, un producto que contiene elementos de distinta naturaleza. En la literatura cubana de la década del 90 existen varios ejemplos de hibridez en tanto se trata de obras que proponen géneros literarios diferentes mezclados. Igualmente, aparecen figuras híbridas entre autores y personajes, que no son exclusivas de la etapa, pero que con su presencia transgreden los cánones establecidos por las políticas culturales del estado, por solo mencionar otro ejemplo del proceso de hibridez.

Burlar las fronteras, romper con los conceptos que delimitan los géneros literarios instituidos, supone perseguir la libertad como categoría intrínseca al momento mismo de la creación. Se trata de la libertad primaria que busca su representación desde la literatura con el uso de la conciencia individual para obrar –entiéndase en este caso escribir– según la voluntad y los conceptos del autor sin mediaciones de órdenes superiores como el Estado, por ejemplo.

Los tres autores escogidos como centro de análisis de la presente investigación, Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez, son portadores de esta tendencia a favor de desterritorializar sus obras. Cada uno desde diversas perspectivas concibe sus propuestas sin ataduras a un género específico. En todo caso, el género es un elemento secundario que no preconice la definición, no ejerce cual censor exigiendo un ritmo, formatos o movimientos preestablecidos. En sus obras la disolución de los géneros puros no implica una pérdida del sentido literario, sino todo lo contrario. La porosidad a la que someten sus límites concede un amplio estado de libertad al libro, que lejos de aminorar las posibles lecturas, provoca una multiplicidad enriquecedora.

El irrespeto por el margen no hace más que desarrollar la obra indistintamente en varios niveles. La representación literaria como proceso muestra una visión transversal del suceso, no una imagen congelada general, sino rizomática donde cada parte funciona con un género propio aparentemente independiente de los demás. Los diferentes nudos de la historia pueden desencadenar en entes autónomos conectados con el tronco central de la obra y entre ellos al mismo tiempo, por la porosidad entre los géneros. Para lograr semejante emancipación, no desestiman recursos y apelan a la transgresión constante,

habilidad propiciada por el nuevo sujeto literario, que no siente temor al ejercer su libertad, cruzar fronteras y proponer al lector un collage de fragmentos.

Para un mejor entendimiento de cómo y por qué estos escritores cubanos fragmentan, transgreden los estereotipos ya establecidos en la literatura y proponen un corte transversal a la realidad, es oportuno analizar sus obras a través de la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari. Esencialmente, esta hipótesis remeda el principio botánico que justifica la ramificación de algunas plantas en cualquier parte de su cuerpo. El bulto o nudo resultante del proceso del rizoma aparece lo mismo en la raíz, el tallo o la rama, lo que imposibilita establecer un centro en este organismo vivo:

El rizoma no comienza y no termina, siempre está en medio, entre las cosas, es un inter-ser, un *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma es alianza. El árbol impone el verbo “*ser*”, pero el rizoma tiene por tejido la conjunción “*y*”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para desenraizar el verbo ser (...) Entre otras cosas, no designa una relación localizable y que va de uno a otro, y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que lleva uno al otro, arroyo sin comienzo ni fin, que corroe sus orillas y toma velocidad entre las dos.  
(68)

Aplicada a las obras que veremos de la década del 90 en Cuba, esta teoría quiebra la centralización a la que estuvo sometida la literatura en los años 60, 70 y 80. Desarticula la historia única y propone la multiplicidad<sup>22</sup> y fragmentación<sup>23</sup> de un discurso en varias perspectivas, aunque para ello deba mutar constantemente de género en género.

---

<sup>22</sup> El término multiplicidad sugiere en este capítulo la capacidad del sujeto literario emergente en la década del 90 para manifestarse en varios géneros al mismo tiempo. Igualmente, ofrece la posibilidad de probar la cualidad variada de la literatura al lograr representaciones paralelas a la versión oficial. También propone varias opciones en materia de técnicas narrativas, ensayísticas y poéticas que confirman la producción literaria de la etapa estudiada como abundante.

<sup>23</sup> La fragmentación significa en el presente contexto la posibilidad de romper el núcleo estereotipado de la producción literaria bajo las normas de las políticas culturales del sistema socialista cubano. Dinamitar la historia oficial que durante años ha pretendido crear el hombre nuevo y que en la década del 90 asiste a su

Los seis principios con los que Deleuze y Guattari dividen su teoría del rizoma, son modelos bajo los que pueden ser leídas las representaciones de la literatura cubana en la década del 90 que ocupan la presente investigación. En cada una de estas obras aparecen los principios de conexión y heterogeneidad, el de multiplicidad, el de ruptura asignificante, y por último, los de cartografía y calcomanía. La conjunción de todos en las propuestas de estos años es la responsable de mostrar una imagen híbrida de la creación literaria. Independientemente de la multiplicidad de temáticas y formas que contienen estos poemarios, narraciones o ensayos, resalta un sentido de la hibridez que logra unificar el discurso de manera coherente en medio del caos que vive el país.

### III.2. Conexiones en discursos heterogéneos

El caso de Reina María Rodríguez es uno de los más llamativos dentro de la poesía cubana escrita en la Isla en esos años. Ella se autodefine bajo los preceptos de una poética del retazo y relleno, juntando fragmentos diversos como si formaran parte del mismo cuerpo. En su obra los géneros existen sólo cual excusa para burlar fronteras en cada línea. A partir de *En la arena de Padua* (1992) propone el inicio de una nueva línea creativa que escapa sin retrocesos de un sistema poético decadente, heredado de los peores años del ‘quinquenio gris’. Los primeros versos de este libro son reveladores de una nueva época: “llegar a mí. una casa vacía/ y ni un solo tesoro./ todo desierto en las esquinas” (1992: 11). Atrás quedaban los reflejos espectrales de *Cuando una mujer no duerme*, 1982, considerado poemario excepcional en la poesía cubana. Comienzan a

---

propio deterioro. De ahí que fragmentar, desarticular desde varias perspectivas el producto del socialismo cubano, también es una opción desde los modelos literarios de la isla.

nacer cuadernos híbridos entre poesía y prosa, poesía horizontal y vertical, a la par de libros donde los discursos y distintos niveles de comunicación se cruzan con la imagen, ya sean pinturas o fotografías.

Inspirada en las labores de su madre costurera, quien siempre empató tejidos y patrones de cuerpos imaginarios, RMR no cesa en el uso constante de alfileres. Su poética logra la extraña impresión de retazos unidos temporalmente bajo la fragilidad de la juntura por medio de minúsculos prendedores, que en su caso no son más que los propios días, uno tras otro:

Si la poesía tiene que ver con alguna experiencia, cada uno de nosotros tendrá seguramente una anécdota origen que contar, pero creo que será una historia amanerada, o deformada también como los cuerpos por múltiples errores que luego llamamos experiencia: el oficio de contener un lenguaje, de merodear a través del sonido frufrú de una tela que se estampa en la carne. ¿Qué hacemos si no ensartar? ¿Volver y volver sobre las puntadas de un largo hilván que mientras más pasa el tiempo se zafa, y se zafa? Queremos apresar un tejido que por los bordes se deshace y poner un vivo de raso allí, para rematar. Pero la palabra insatisfecha se derrama por los bordes, porque la cosa está adentro de la palabra entallada, y el alfiler no puede sujetar los recovecos de un paisaje que se llama memoria. Al virar la tela por su envés, bajo el pisa costuras, está ese país que nos contiene a todos y donde habita mi madre, la Gran Costurera. (2012: 103)

*En la arena...* es un poemario umbral, principio de un largo aprendizaje sobre la tragedia personal que se extiende en sus propuestas de la década del 90. Incluye textos como “Poliedros”, revelador del punto de giro hacia un sentido heterogéneo de la escritura, en forma y estilo:

le falta literatura –has dicho. no sabes el tamaño real de mi metáfora? ayer traté de explicártelo, un concepto en toda mi vida: no romper la inocencia, aunque para ello tengamos que mentir –mentir no es la palabra–, que matar. tal vez saber querer qué cosa es principio, inicio de la posesión y la certidumbre, partir de lo que tiene forma y que la des. yo

vago hacia atrás, retrotraigo la imagen, la pongo de nuevo sobre la primerísima vez, para conseguirla, para conquistarla. es una corrección absoluta de la metáfora inicial, para perfeccionarla, para que salga como fue que la vi, que la pensé, para hacerla volviendo. desnuda en la máquina: la máquina del tiempo –simulacro ridículo que solo anda, al después, en esta otra máquina vacía, ella y yo, buscamos otra vez la virginidad. la entrega, el sueño, la locura y algo que fuera ser yo. (1992: 99)

En esta etapa remarca un discurso en primera persona que le permite viajar constantemente entre el *yo* y su *alter ego*, establecer soliloquios y transgredir los discursos de la realidad y el subconsciente.

Similarmente sucede con Antonio José Ponte, quien representa el ensayo desde un estilo desigual; logra desacralizar el género con cruces constantes entre realidad y ficción. Transgrede la seriedad de este acápite literario no sólo fragmentándolo heterogéneamente, sino ubicando su *yo* y respectivo *alter ego* como partes vivas del texto. La inclusión de su persona demuestra algo más que conocimiento del tema, invita a quebrar la frontera de un cuasi testimonio que no llega a materializarse porque la ficción, también añadida por el autor, se mezcla con los cuadros de realidad propuestos por el *yo*. En el inicio de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* son evidentes sus pautas transgresoras:

Durante un tiempo, no sé si de meses o de años, me pregunté por el comienzo del mundo. Fue, claro está, en la adolescencia y quizás pregunté no sea el verbo adecuado. Porque cuando alguien llega a preguntas así, cuando interroga acerca de ello a quienes tiene al lado, la cuestión se hace retórica muy fácilmente. Y en mí no era retórica, sino lacerante. (Debía buscar un verbo que suscitara más, uno que describiera ese ser asaltado sin remedio que me ocupaba entonces). Durante un tiempo, no sé si meses o años, imaginé el comienzo del mundo. (2001: 11)



Desde este inicio anuncia que el resto del ensayo pasará constantemente por el tamiz de su experiencia personal, por la serie de preguntas y cuestionamientos aparentemente sin vínculos con el tema central, en este caso la ciudad.

Una de las grandes virtudes de AJP radica en mantener el preámbulo típico del análisis a manera de suspenso durante todo el texto. Cada línea se lee como si estuviera a punto de hacer una revelación tácita que a la larga sería innecesaria. ¿Porque qué puede hablar más que el ambiente, la palabra no dicha o no escrita, sino solamente esbozada como un referente en la memoria? En una entrevista, cuando le preguntaron por su estilo en el inicio de *Las comidas profundas* con la frase “Un castillo en España...”, contestó:

La frase pertenece a esos movimientos preambulares que pueden rastrearse en cualquier ensayo. Ejercicios preambulares, sí, de calentamiento, pero donde todo no es más que preámbulo y calentamiento. Porque ¿cuándo es que empezará Montaigne de veras? ¿Cuándo dejará la cháchara sobre los cálculos renales y sobre la administración de su hacienda y sobre el gran amigo perdido? ¿Hasta cuándo hará esperar a sus lectores? No hay mejor modo de lidiar con una realidad en suspenso como ha sido la cubana de las últimas décadas que a través del ensayo, género de procrastinadores. De ahí lo estilizado: de la espera o de la dilación. (Gilbert, 2011)

La dilación y la espera funcionan en el caso de la ensayística de AJP para crear atmósferas sobre temáticas aparentemente aisladas por la técnica híbrida del fragmento, pero que al final cumplen con dos de los principios de la teoría del rizoma, la conexión y la heterogeneidad.

Deleuze y Guattari examinan las características de conexión y heterogeneidad del rizoma desde la perspectiva del eslabón semiótico que definen como una protuberancia de hechos comunicativos sin importar si su naturaleza es la lingüística o la mímica.

Según sus propias definiciones: “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos,

organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de ‘patois’, de ‘argots’, de lenguas especiales” (31). Visto de esta manera, la ensayística de AJP todo el tiempo conecta eslabones semióticos, cual fragmentos de sus textos para conseguir, al final de la lectura, que el ensayo permita el *fluido* entre sus diversos *bulbos*. En palabras de Deleuze y Guattari, diríamos que esta propuesta de ensayo “evoluciona por tallos y flujos subterráneos, a lo largo de los valles fluviales o de las líneas de ferrocarril.”

Por ejemplo, ¿cuántas revelaciones del texto que vendrá o conexiones futuras entre los fragmentos heterogéneos de *Las comidas profundas* aparecen en los dos primeros párrafos del libro? De alguna manera, aunque luego todo parezca dilatarse, según el principio de la ensayística de AJP, en este pórtico están las claves de la lectura:

Un castillo en España...

Para referirse a alguien que hace planes imposibles, castillos en el aire, los franceses acostumbran a decir que es dueño de castillos en España. Por alguna razón les parece fantástica la idea de que se alcen castillos en la tierra de al lado.

Escribo sobre la mesa de comer. La mesa está cubierta con un mantel de hule, con dibujos de comidas: frutas y carne asada y copas y botellas, todo lo que no tengo. Mi castillo en España es escribir de comidas. Sentarme a la mesa vacía y tapar con la hoja en blanco los dibujos de comidas y escribir de comidas en la hoja. (2001: 47)

Después de semejante inauguración, casi podemos intuir los hilos conductores que vendrán a lo largo de las páginas: la historia, el acervo cultural, la ficción, la primera

persona y el constante diálogo con su *alter ego*. Un viaje continuo entre cada uno de los bulbos rizomáticos del nuevo tipo de ensayo formulado por el autor.

A las propuestas transgresoras de la poesía de RMR y el ensayo de AJP, se suma la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez. Especialmente su primera entrega de la década del 90, *Trilogía sucia de La Habana* (1998) está concebida desde la desolación humana y arquitectónica de la ciudad de La Habana. Es narrada mayormente en primera persona por un alter ego bien cercano al autor llamado Pedro Juan. La obra con gran carga autobiográfica, trata sobre historias híbridas de la realidad cubana en los años del llamado periodo especial. El libro se divide en tres partes, “Anclado en tierra de nadie”, “Nada que hacer” y “Sabor a mí”, cada una conformada por relatos breves que oscilan entre la realidad inmediata y la ficción que aporta el autor:

Me gusta beber el ron con el crepúsculo dorado y mirar por las ventanas y quedarme un buen rato en la terraza, mirando la entrada del puerto, con esos viejos castillos medievales, de piedra desnuda, que en la luz suave de la tarde parecen aún más hermosos y eternos. Todo eso me estimulaba a pensar con alguna lucidez. Pensaba por qué mi vida era así. Intentaba entender algo. Me gusta sobrevolarme, observar de lejos a Pedro Juan. (1998: 15)

Asumir la literatura desde la parte más baja de la sociedad cubana, revertir los órdenes, protagonistas, intereses y espacios, es una muestra más de la transgresión literaria presente en *Trilogía sucia de La Habana*. El propio autor lo reconoce en una de las primeras historias de “Anclado en tierra de nadie”. Su condición de cubano sin beneficios gubernamentales en medio de la crisis lo coloca en el borde de la supervivencia:

...cuando comencé a abandonar ‘cosas importantes’, las ‘cosas importantes’ de los demás, y a pensar y a actuar un poco más para mí

mismo, entré en una fase dura. Y estuve muchos años así: al borde de todo. Haciendo equilibrio... Yo me estaba endureciendo. Tenía tres opciones: o me endurecía, o me volvía loco, o me suicidaba. Así que era fácil decidir: tenía que endurecerme. (1998: 29)

El proceso definido como endurecimiento, no es más que un cambio de perspectiva en madurez a la hora de asumir la realidad circundante, en medio de las ruinas de la ciudad, entendidas como ruinas de un sistema social condenado al derrumbe. PJG juega, casi sin saberlo, la trastada cuestionable de profanar la literatura y crear textos híbridos en zonas imprecisas entre la crónica y el relato corto, la realidad inmediata y la ficción. La fuerza de una primera persona transfigurada en escritor y protagonista, le confieren un lugar único en la escritura de la época.

### **III.3. Escribir desde la multiplicidad**

La continua comunicación entre los géneros en las obras de estos tres autores en la década del 90 responde a otro de los principios de la teoría del rizoma, la multiplicidad. Para Deleuze y Guattari, multiplicidad como sustantivo –mezcla, conjunto, diversidad– denuncia la presencia del rizoma en el libro y cambia la manera de evaluar la cantidad de historias presentes en la obra:

Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza... En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas... El número ha dejado de ser un concepto universal que mide elementos según su posición en una dimensión cualquiera, para devenir una multiplicidad variable según las dimensiones consideradas. No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida. (33)

Alcanzar la multiplicidad, según las definiciones del rizoma, también es un acto de libertad en la literatura que no se restringe al suceso del género y sus estereotipos. La amplitud del principio permite incluir la pluralidad de tópicos y niveles discursivos que por varias razones también convierten a una obra en libro múltiple.

Uno de los mejores ejemplos de esta forma de discurso es *Páramos* (1995) de RMR. Este poemario es considerado la expresión máxima de la nueva búsqueda en la escritura que experimenta conscientemente salvarse a través de la palabra, como expresa la autora: “Creo que *Páramos* es un libro donde más puede haber un recurso de la intertextualidad. Porque también en ese momento, aparte de un pensamiento sistematizado, no había ni una escuela de filosofía, ni una revista de filosofía, ni nada de eso. Y nosotros teníamos mucha necesidad de estar diciendo lo que pensábamos.” (Dykstra, 2001) Obra de intensidades contenidas, alberga las multiplicidades posibles de la autora, literatura y filosofía. Deviene en la incontención de la palabra que ha errado por los interiores y ahora insiste en hacerse texto, aunque para ello deba mutar y resultar casi irreconocible ante el lector:

yo, ya que no puedo dinamitar por fuera, dinamito por dentro las estructuras que evitan el dolor, apaciguándome. Sé que querer no es suficiente, ni poseer tampoco (ha evolucionado el concepto de amor, no lo dudo). la inteligencia se convierte en una forma que no actúa, no se entrega, se hace mimética. apelo a la cultura –ese vórtice– esa bocanada de aire que le llega al ahorcado a intervalos, consuelo de no verse aún morir continuamente... (1995: 21)

A pesar de ser concebido cual entidad y parecer un extenso poema, el primero de sus textos es una rara avis, “Violet Island (fragmento)”. Su presencia en este cuaderno puede parecer ilógica, pero permite que aflore la multiplicidad perseguida por la autora.

Funciona como pórtico de un espacio al que aparentemente no pertenece, y en esa extrañeza radica su valor. Se rige por los dominios del exceso en contar, casi describir, pero utiliza una simbología a la que es difícil seguirle el rastro en el libro:

me acerco a los animales como únicos sobrevivientes  
maravillados con el ocio de la luz  
y estos pastos vacíos que atravieso con horror  
y llamándolos. me acerco a dónde van, a dónde van todos?  
buscando dónde asir lo que hubo de cierto. (1995: 9)

Es una experiencia desde el dolor de la sabiduría, la despoblación de la fe y la devastación circundante como “Luz acuosa”, también contenido en *Páramos* y considerado por varios críticos poema excepcional de la poesía cubana en la segunda mitad del siglo XX. Se trata de la voz de una mujer en edad madura que asiste al declive de la fecundación al mismo tiempo que todo su entorno sufre una crisis similar. Nada más podrá ser creado, dado a la vida: “Mientras más me acerco voy sintiendo los días como páginas (lugar común) y el cuerpo de la obra apurándose por consumir su tiempo blanco. A medida que paso las páginas, convoco algún tono, cuarto color, para que parezca algo diferente. Un azul francés, otro azul ultramar, algún áureo” (1995: 23). AJP considera “Luz acuosa” uno de los textos que mejor define la poética de *Páramos*: “La variedad de registros simultáneos, las texturas conseguidas en él, la profundidad de tantas intuiciones, la extraña justeza de sus imágenes y un fraseo tan limpio, quizás serían imposibles sin el resto del libro.” (Rodríguez, 1998: 9) Supone que no funcionaría igual en otro contexto, ya que es en estas páginas donde la autora busca un diálogo con pensamientos filosóficos desde Hegel, Spinoza, Sócrates, Heidegger, Bachelard, Wittgenstein, Deleuze, hasta Simmel.

Su multiplicidad de discursos logra ambivalencias entre literatura y filosofía. Contiene la mayoría de las respuestas perseguidas por la autora, las que no podía descubrir ni siquiera en sus mejores contemporáneos, dada la situación que vivía la Isla. Las líneas de fuga que descubre RMR inducen a la multiplicidad de fenómenos. No se trata solamente de la desterritorialización en las estructuras del poema, sino de un discurso que muta desde la literatura a la filosofía y viceversa:

En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura...) Un libro es una multiplicidad. (Deleuze, Guattari: 24)

A semejanza de la multiplicidad discursiva de RMR en la poesía, está la de AJP en la ensayística. Sus textos son el resultado también de líneas de fuga, de movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Propone una ensayística que se debate en la línea divisoria entre la crítica, el aporte del dato desconocido, la ficción y la experiencia personal.

Por ejemplo, en *El libro perdido de los origenistas*, publicado en el 2002 pero con textos de la década del 90, incluye el ensayo “La lengua de Virgilio”, donde se delata un temprano AJP, inquieto a la hora de mostrar su estilo mixto. Desde el mismo inicio, ofrece las multiplicidades que lo ocuparán en el resto del texto:

En este mismo edificio (mismísimo edificio, habría escrito un espíritu tan extrovertido como el de Virgilio), antigua sede de la sociedad Lyceum, ocurrieron dos hechos que van a hacerme hablar. Del primero queda un libro, pero antes fue una serie de conferencias que dictó aquí Cintio Vitier: me refiero a *Lo cubano en la poesía*. Del segundo, suceso de menos monta, queda el recuerdo inseguro de algún contemporáneo: según

Mariano Rodríguez en el patio del Lyceum se fajaron José Lezama Lima y Virgilio Piñera, se fajaron a golpes.  
Gracias a la memoria de un lugar hago entrar tres nombres que van a ocuparme: Virgilio, Cintio y Lezama. (43)

Lo que sigue a este preámbulo, donde el autor ha mostrado las pistas de todas las cartas que se jugará, es un ensayo plagado de inferencias en las que el lector jamás podrá sentir la palabra impositiva del crítico, sino su alegoría. Pasado mezclado con presente, figuras literarias ligadas al espacio arquitectónico, dualidades de la crítica... todo adquiere sentido en la multiplicidad que propone AJP para acercar a Virgilio Piñera al centro del ruedo de una forma natural. Lo coloca como si no se tratara de un tótem literario, sino de un transeúnte que camina cerca del Lyceum.

Si nos guiamos por las características del libro ideal descrito en *Rizoma*, éste pudiera ser *El libro perdido de los origenistas*, ya que se ajusta a las consideraciones: “El libro ideal sería, pues, aquél que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales.” (34) Y AJP lo consigue con la ensayística, a diferencia de varios de sus contemporáneos que aún tratando temas con total libertad no transgreden la escritura hacia la combinación de un discurso conectado por diversas líneas que permite la representación híbrida de distintos géneros literarios.

Un proceso de escritura desde la multiplicidad ocurre también en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez en *Trilogía sucia de La Habana*. La diversidad de historias contadas por un autor-protagonista, mezcladas con la realidad cotidiana, confieren a este libro una fuerza incuestionable en la extensa lista de obras que tienen el periodo especial



socialista como telón de fondo o en primer plano. A diferencia de los estilos analizados en la poesía de RMR y en la ensayística de AJP, PJG consigue un estilo directo, groseramente punzante, para lograr con mayor eficacia la multiplicidad y así mostrar la hibridez del texto. Él mismo ha confesado que se siente muy lejos de los creadores de la Isla y que sus afinidades viajan al nuevo periodismo y al ritmo de contar una historia sin mayores retóricas impuesto por maestros como Capote, Hemingway, Faulner y Calvert. La crítica lo ha asociado con Bukowski y Henry Miller, ambos como maestros de una versión tropical del realismo sucio. Sin embargo, en su literatura se respiran resonancias de todos los mencionados y de los cubanos que él mismo se empeña en negar. Por el simple hecho de ir en contra de la tradición deliberadamente, marca un punto de salida común hacia una meta en sentido inverso: “No tengo puntos de contacto con la literatura cubana... José Lezama Lima jamás se refirió a su realidad inmediata y si lo hizo fue de una forma muy parabólica. No me interesa el barroquismo del idioma, ni repetir cosas que ya se han dicho. Quiero experimentar mi propio camino y arriesgarme” (Gómez, 2002). El sentido de una composición originalmente desgarradora y real en su narrativa llamó la atención de Roberto Bolaño, quien lo incluyó en *Entre paréntesis*, y resaltó la multiplicidad de aristas naturales que ofrece de las circunstancias que lo rodean en su narrativa: “Una vida de múltiples trabajos, la mayoría aparentemente no relacionados con la literatura, un éxito tardío, una escritura sencilla, aunque aquí hay que tener muchísimo cuidado, unos temas comunes, como las mujeres, el alcohol y la lucha por sobrevivir.” (213) Curiosamente, PJG persigue la composición de sus narraciones desde

el plano cotidiano. Su realidad le resulta casi ficción en estado puro; no son necesarios muchos retoques.

Como otros narradores latinoamericanos de su tiempo se resiste a la grandilocuencia, prefiere crear un diálogo con el escenario contiguo a la ventana de su apartamento en una azotea habanera y romper la tradición con los clásicos. De esta manera, suma sus obras a la lista de entregas de otros narradores latinoamericanos como Alberto Fuget, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa, Mario Bellatin, Rodrigo Fresán, César Aira y Santiago Roncagliolo, por solo mencionar algunos. En el caso de los narradores cubanos de la década del 90, marca la diferencia al introducir el escenario sin retoques. Con una multiplicidad de historias corta la realidad de manera transversal, y se inserta en el grupo de escritores que compartieron desde la Isla los años duros del periodo especial en sus obras. Entre ellos resaltan Abilio Estévez con obras como *Tuyo es el reino* y *Los palacios distantes*; Ena Lucía Portela con *Cien botellas en la pared*; y el propio Antonio José Ponte con los cuentos de *Corazón de skitalietz* y *Cuentos de todas partes del imperio* y el legendario *Un arte nuevo de hacer ruinas*.

#### **III.4. Libros fracturados (en apariencias)**

Otro de los principios que defienden Deleuze y Guattari concierne a la ruptura asignificante del rizoma, lo que se traduce en que el rizoma tiene la capacidad de recomenzar incluso luego de ser interrumpido en cualquier parte: “Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización

según las cuales se escapa sin cesar.” (36) Esta ruptura sin consecuencias negativas en las distintas zonas de la historia reafirma el valor transgresor de la hibridez. Ofrece varias historias conjugadas entre sí, a pesar de las rupturas asignificantes.

*Travelling (relato novelado)* (1995) de RMR, propone desde el título una rotura, ¿relato o novela? Al final ninguno de los dos, poesía en prosa, un parte aguas que no tiene métrica ni rima; pero sí lírica con un sujeto balbuceante que transpira versos, o al menos la idea figurativa del verso. *Travelling* ... se erige como una provocación e induce a rupturas asignificativas. Y como si todos sus estados ambiguos no fueran suficientes, suma fotografías e ilustraciones. La imagen no persigue apoyar la palabra, sino invitar a una aparente ruptura del discurso que termina por ofrecer otra forma de la palabra misma, otra grafía híbrida del discurso poético. La presencia de imágenes gráficas en medio de estos textos desconcertantes desde el punto de vista de los géneros, confirma el propósito de la autora de fracturar el discurso en apariencias. RMR se ha propuesto contagiar a todos con su falta de centro o eje salvador en un mundo donde el orden rige los pasos del probable éxito y la posteridad.

Se trata de un libro poblado de fantasmas, de reflejos sucesivos de otros autores y sus epítomes, de sombras de *Roland Barthes por Roland Barthes*. Como en las páginas del francés, busca incesantemente una obra que avance por caminos nunca antes transitados, incluso inexistentes, sólo posibles en la geografía de su experiencia personal de vida. Como dice Barthes, “Esta obra, en su continuidad, avanza por una vía de dos movimientos: la *línea recta* (el encarecimiento, el acrecentamiento, la insistencia de una idea, una posición, un gusto, una imagen) y el *zig zag* lo contrapuesto, la contramarcha,

la contrariedad, la energía reactiva, la negación, el vaivén, el movimiento de la Z, la letra de la desviación.” (1978: 99) RMR, como Barthes, persigue la ruptura asignificante en su discurso poético, la fractura desde la variedad de discursos, el lingüístico y el gráfico. *Travelling ...* es un libro de la adultez con un discurso bicéfalo, bipartita y al mismo tiempo biunívoco. Palabra escrita e imagen con idéntica búsqueda en el vacío del viaje, en el no viaje hacia ningún lugar posible. Sin dudas estamos ante una doble dicción, en el sentido aristotélico del término descrito en la *Poética*. El discurso gráfico encuentra razones en el discurso léxico y viceversa.

Sin embargo, el libro por excelencia de fracturas asignificantes de RMR es... *te daré de comer como a los pájaros...* (2000) que incluye dos especies de diarios poéticos. Alineado a la izquierda está el de la escritora que visualiza en su cotidianeidad lo que lee: “renacer, por eso debo absorber hasta su final estas palabras, tragármelas completamente, perderlas conmigo como si fuera preciso para construir (para suscitar) las otras nuevas palabras; las que tropiezan cuando las descubro y me van a ver mirándolas, perseguirlas como los maníacos, hasta tocarlas con la punta del dedo...” (2000: 9-10) Y en la parte derecha de la página, habita la persona que pelea constantemente con la vida mundana: “amanezco contrariada, pero he decidido no discutir. Z se llevó a Eduardito anoche y también sus juguetes: todos creen que pueden conmigo y se los permito amparada por mi complejo de culpa, ‘por no ser igual’, por restaurar las diferencias.” (2000: 9) Para cada una de las columnas existe una tipografía y un tamaño de fuente diferentes, ambas de color verde, como verde es su portada y la única ilustración que lo acompaña, una silla hecha con líneas rectas y rápidas, que parece

trazada con tiza sobre el asfalto.

Aunque *...te daré...* es publicado en el año 2000, recoge textos escritos durante toda la década del 90. La propia autora asegura que incluye partes anteriores a *Páramos*:

En este libro quería dejar, por un lado, un testimonio de esos años, los diarios con recortes de la vida vivida (cazuelas sin alimentos, tornillos, goteras, gatos, amigos, lecturas, ruido); la escritora está en la otra columna con diferente tipografía hilvanando un discurso (seudo) que se deconstruye con la realidad de la otra banda, del día, de la miseria. Completan el triángulo los remedos de cartas que alguien que no me quiso me devolvió; de manera que es un libro con muchos lenguajes (no quiero decir que sean buenos, pero sí útiles) son los lenguajes que pude alcanzar en medio de la desesperación por decir ¡estoy aquí! Como Katherine Mansfield muriéndose entre las vacas en el castillo de Avon. (Figueroa y Rodríguez, 2005)

De ser cierto que un escritor no se puede dividir, que está condenado a errar con su otro yo dentro del mismo saco que lo contiene, ¿por qué entonces tratar de fragmentar cada parte de la vida, manifestar rupturas? Las respuestas están contenidas en el propio libro. RMR ha escogido la fracción, ha encontrado en estos textos aparentemente aislados y necesitados de unidad, su propio centro, su máxima aspiración. Durante esos años era imposible ser más orgánica, mostrar más coherencia que la que aquí aparece. A pesar de las rupturas en *...te daré...* las líneas de fuga logran conectarse con los rizomas que rigen el libro. Finalmente, la única lectura posible no es más que la vida misma, su casa que ha sido armada de retazos en la azotea del apartamento de su madre, en la calle Ánimas de Centro Habana.

Aunque resulta completamente inusual una entrega de este tipo en la poesía de la Isla, la experimentación del presente volumen no nos sorprende si se trata de su autora. Quizás lo más curioso sea como en cada nuevo libro, se desgarran en sinceridad. Escribe

sobre el momento que vive, no lo evoca ni lo figura según otras circunstancias, como confirma Arturo Arango a la hora de aproximarse a su poética: “Los desplazamientos de su obra, de su manera de entender el universo, se asientan sobre algunas constantes humanas. He mencionado algunas: la inconformidad, el dolor, la solidaridad. Quizás, la que más la distinga sea la fidelidad. Sus afectos, sus elecciones, suelen quedarse en ella para toda la vida. Es lo que explica la coherencia de su obra.” (Arango, 2013)

Precisamente la coherencia es uno de los rasgos que más destacan en *...te daré...* Ambos discursos funcionan por separado, pero al mismo tiempo son capaces de unirse y juntos provocar una idea de acoplamiento. Uno al lado del otro se pueden leer dos fragmentos tan diversos y al mismo tiempo tan unidos como: “...comprendí en mi trajín con las idas pospuestas, que mi terror era el acto; el acto en todas sus manifestaciones. él no es mi estilo, por lo que es mi conflicto, estoy en los alrededores, en el rodeo, en el lazo, en el mí; en lo que no se cumple, no se consuma y puede ser; en lo que no es y es sin ser; en lo que no se contiene y en su propio límite” (2000: 20). Mientras que en la columna de la derecha dice, justo al lado del texto anterior: “(a.m. he decidido no interferir, no discutir, no decir nada sobre nada –hacerme vacío–que está aquí y allá). hoy me trajo el desayuno a la cama. y mis ojos de ayer? uno restablece sus ojos, pero los de ayer, siempre miran volver, como un retrovisor, lo oscuro...” (2000: 20). Pareciera como si la autora no supiera qué hacer con tantas evidencias de que está viva, subsistiendo un día tras otro en una realidad opresiva doblemente, desde la circunstancia vital que la rodea y desde la literatura.

El principio de la ruptura asignificante también funciona en los ensayos reunidos por AJP en *El libro perdido de los originistas*. En su caso, y utilizando las propias definiciones de Deleuze y Guattari: “Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo.” (4) Para lograr tales remisiones entre las aparentes fugas, el autor acude a las posibilidades de conexión que le brinda escribir sus ensayos a través de la unión de emblemas u objetos, como él mismo asegura en el prólogo del libro:

Escribí estos ensayos a lo largo de diez años. Los he ordenado cronológicamente creyendo que así me repetiré menos de uno a otro. (Machacar los mismos pensamientos es la primera dificultad a evitar en analectas.) Acudo varias veces al hábito de historiar un objeto, me valgo de la parafernalia museística. El lector podrá encontrar en “Casal contemporáneo” explicación a esa manía de perseguir emblemas –libro que se pierde, abrigo, jaba para llegar a esos otros emblemas que son los escritores. (2002: 11)

Los objetos funcionan para AJP como conectores entre las líneas de fuga que constantemente propone en sus ensayos. Casi parece una obsesión hilvanar desde un referente que servirá de hilo de Ariadna en el laberinto inusual de su escritura.

Una vez confesó que su predilección por utilizar objetos como vínculos para no dejar escapar completamente el ensayo por un punto de fuga, viene de la extraña relación con los bienes materiales que ha impuesto el sistema social cubano después de 1959. Su teoría prueba que sólo en condiciones excepcionales de un país, en su literatura puede emerger un sujeto literario capaz de transgredir la norma y mostrar un rostro inexistente de la ensayística al menos hasta ese momento:

La interrupción del flujo de bienes traída por el régimen revolucionario consiguió que esos bienes se hicieran emblemáticos. Cualquier objeto empezó a convertirse en milagroso. Muchos de ellos entraron en la nostalgia y en la rumia (...) Los objetos, en un panorama así, son preciosos por su fuga y su muerte, pero también por su pervivencia. Todo mecánico que levanta el capó de un Chevrolet de los años cuarenta o cincuenta se inclina ante el milagro de esos hierros todavía en funciones. De ahí habrá de venir la predilección de mi literatura por las cosas, todas las naturalezas muertas que he intentado. Aunque espero no haberme reducido solamente a eso, espero no haberme convertido en un aburrido seguidor de Morandi. (Gilbert, 2006)

En *El libro perdido de los origenistas* son varios los emblemas u objetos que tienen la misión de conectar las rupturas en el sentido rizomático del texto. Por ejemplo, en el ensayo “Casal contemporáneo” se trata de un retrato de Julián del Casal; en “El abrigo de aire”, de un abrigo que perteneciera a José Martí; mientras que “La lengua de Virgilio” se erige en el edificio del Lyceum habanero ... Y así sucesivamente, cada texto tiene una insignia que relaciona sus rizomas.

En la entrega sobre Casal, el autor comienza con una ruptura cuando escribe justo debajo del título que contiene la palabra *contemporáneo*: “Recuperemos un retrato suyo de hace cien años. No hablo de fotografías, sino de retrato hecho en palabras. Entonces lo llamaban cromito, busto, camafeo, con nombres de orfebrería. Pretendían pintar con palabras, esculpir con el verbo, esmaltar sus adjetivos.” (2002: 33) Para disertar sobre un Julián del Casal en presente, se remite a un retrato hablado de hace un siglo. Conecta dos épocas, dos rizomas, dos mundos enlazados por una imagen de orfebrería. Justo dos párrafos después, comienza a mezclar el tiempo real de Casal con el de la década del 90 en La Habana. Las rupturas asignificantes adquieren aún más valor en estas líneas en las que el tiempo queda completamente burlado por las líneas de



segmentaridad:

Poeta aún sin estatua, es el mismo espíritu suelto por la ciudad que fue en vida. Cuando los días son lloviznosos, la ciudad vieja de La Habana se hace íntima y es cuando más sentimos a Casal en ella. Tiene el paso de viejo –nos han dicho–, va vestido de negro casi siempre. Declara su blasón: de negro como Baudelaire. Charles Baudelaire vestía paletó de paño negro para escapar del tipo de artista. Casal perseguía esas señas con que declarar a los transeúntes una imagen. (2002: 34)

La imagen de Casal conecta no sólo su perfil al caminar con el inicio del ensayo, sino que invita a posibles puntos de fuga como Baudelaire y su proyección ante sus contemporáneos, La Habana bajo la lluvia, lo que perseguía Casal con su manera de andar como los viejos (anécdota contada por otros)... Las posibilidades se multiplican, y encuentra el momento preciso para en el siguiente párrafo volver ‘al asunto que lo trajo aquí’ y recomenzar: “Muchos retratos suyos incluyen la habitación en que vivía...” Y con este giro retorna a la carga de un fingido preámbulo, con el que parece va a arrancar un ensayo que ya comenzó desde la primera línea y ofrece datos simuladamente aislados mientras avanza sigiloso.

El estilo de AJP nace en la década del 90 en Cuba y, a diferencia de estos años de crisis económica y social, muestra toda la riqueza de la que el país carece, la capacidad de fracturarse y reinventarse en el mismo escenario, entiéndase libro. A propósito de un tema tan particular como el modo de narrar, ejercer la crítica o escribir poesía de este autor, Rafael Rojas lo ubica en un punto de diferencia con respecto al coro nacional en el ensayo “Un arte de hacer ruinas, de Antonio José Ponte:

Si nos preguntáramos, seriamente, cuántos escritores con estilo hay en una literatura tan vasta como la cubana, por ejemplo, nos asombraría la parquedad de la respuesta. Es cierto, todos los escritores tienen estilo, pero un estilo, personal y discernible, sólo muy pocos. El poeta, narrador

y ensayista matancero Antonio José Ponte (1964) es uno de ellos... En Ponte, a diferencia de tantos otros escritores de su generación, el cultivo de varios géneros es una práctica genuina y autorreferencial, ajena a las compulsiones grafómanas y los cabeceos comerciales. La escritura de varios géneros es, para Ponte, una llegada al centro de la misma ciudad desde distintas calles. (2006)

El hecho de que Rojas lo ubique en una posición excepcional, valida al sujeto literario que rige su poética. Su escritura no es sólo el resultado de lecturas e interacciones con la literatura cubana y de otras zonas del mundo. En sus líneas segmentarias, puntos de fuga, en los múltiples rizomas que la definen, habita la memoria de tres décadas represivas en las letras cubanas y la apertura propiciada por el escenario poscomunista del mundo.

Desde el principio de ruptura asignificante también se pueden valorar las dos entregas narrativas de PJG en los años 90 si contemplamos al rizoma como una anti-genealogía. Para estos críticos, el libro no es precisamente una imagen del mundo, sino su continuidad, como sucede con *Trilogía sucia de La Habana*, que más que un libro funciona como una extensión de la vida cubana en los años del periodo especial: “El libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución a-paralela del libro y el mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo (si puede y es capaz).” (39) Por consecuencia, *Trilogía ...* es un rizoma de la realidad que se prolonga en la ficción y que puede leerse de manera inversa, como si la ficción hiciera el viaje contrario, ya que ambas se nutren de idénticos argumentos.

La dualidad escritor-protagonista en *Trilogía ...* permite cruzar esas fronteras entre mundo real y libro, a manera de continuidad del rizoma. Por momentos es difícil

establecer cuál es el espacio correspondiente ya que las líneas de segmentaridad funcionan sin dejar rastros en la narración:

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 inyectarle 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. (1998: 48)

La primera persona en la narración con el alter ego de Pedro Juan ofrece pistas de asociaciones. El libro no es más que una prolongación de la vida leída como la existencia de un periodista que lleva veinte años en un mundo cínico, regido por políticas gubernamentales que lo obligan a mentir o fingir.

Sin embargo, no siempre la primera persona es responsable de la continuidad entre ficción y realidad. Lo que pudiera parecer una ruptura asignificante, cuando PJG cambia a la tercera persona, se convierte en línea de fuga enriquecedora. Esta inclusión permite la pluralidad o multiplicidad de perspectivas en la extensión de los rizomas de la vida. Su mayor mérito es conservar la realidad, incluso ofreciendo el hilo conductor a otro narrador que no es Pedro Juan:

En la esquina de Infanta y Jovellar un reportero de televisión, micrófono en mano, asalta a los transeúntes con dos preguntas que dispara a boca de jarro: “¿Qué es la felicidad, usted ha sido feliz alguna vez?” Una pregunta así. O mejor: dos preguntas así requieren meditar un momento, pero el reportero no admite titubeos. El camarógrafo coloca su lente sobre la cara del entrevistado, algunos intentan decir algo inteligente para halagar su ego, pero solo balbuceaban frases incoherentes. (1998: 276)

El narrador ha cambiado, pero la angustia circundante sigue siendo la misma que se respira en todo el país. Nadie es feliz, hace mucho que la felicidad es un sentimiento en

extinción en Cuba. Enfocar las múltiples historias de *Trilogía ...* desde diferentes personas narrativas permite que el testimonio no sea solamente la única fuente confundida con la crónica y la narración breve. Al mismo tiempo, concede varias dimensiones que prolongan el rizoma desde todas las variantes posibles:

Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de dimensiones, de direcciones quebradas. Conjugar los flujos desterritorializados. Seguir las plantas: comenzar fijando los límites de una primera línea según círculos de convergencia alrededor de singularidades sucesivas; luego ver si en el interior de esa línea se establecen nuevos círculos de convergencia con nuevos puntos situados fuera de los límites y en otras direcciones. (Deleuze, Guattari: 40)

Los rizomas de PJG se amplían mucho más allá de *Trilogía ...* y se extienden hasta su segundo libro de la década del 90, *El Rey de La Habana* (1999). De esta forma, ambas obras quedan conectadas con el mundo real y entre ellas al mismo tiempo.

Desde las primeras líneas *El Rey de La Habana* revela el submundo miserable e infrahumano de los cubanos. Su personaje protagónico, Reynaldo, un mulato joven, es la principal víctima de un sistema que lo descalifica como ciudadano y no da crédito a su verdad sobre los hechos de la muerte de su hermano, madre y abuela en una pelea familiar. El ambiente opresor desde la primera página revela las absurdas condiciones de vida de la raza negra en uno de los espacios habaneros con mayor densidad poblacional, las cuarterías de Centro Habana, donde no hay espacio para la utopía. Como asegura Odette Casamayor: “Siempre La Habana devastada e invadida por el infortunio. Del centro a la periferia, ha sido este el mundo marginal en que se desenvuelve el protagonista negro de las novelas y cuentos de Pedro Juan Gutiérrez. Va lidiando –al parecer eternamente– con el caos. Sucumbe primero a su propio magnetismo, luego

pretende huirle. Jamás el más mínimo espacio para la utopía.” (2004) Sin embargo, la falta de utopía y esperanza ha desaparecido también en la Isla para los blancos y mestizos, para todos sus habitantes por igual.

### **III.5. Mapa vs. Calco**

Coincidentemente, los dos últimos principios de la teoría del rizoma, la cartografía y la calcomanía, responden a la falta de modelo estructural o generativo. Ubican al libro rizomático lejos de un eje genético o de una estructura profunda basada en la tradición. Al relacionar estas categorías con las propiedades del nuevo sujeto literario que emerge en Cuba en la década del 90, es evidente que la gran mayoría de las producciones de la etapa se deciden por proponer un mapa prolongando de la realidad circundante en su discurso y no un calco de las líneas genéticas del pasado. Asumir el calco en lugar del mapa no haría más que adjudicar los daños literarios anteriores como parte de la continuidad ya que, como afirman Deleuze y Guattari:

Para nosotros el eje genético o la estructura profunda son ante todo principios de calco reproducibles hasta el infinito. La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción(...) Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobre-codifica o de un eje que soporta. Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma... El mapa no reproduce un inconsciente sobre sí mismo, lo construye. (37)

Las propuestas de los escritores sobre los que gira esta investigación construyen y no copian o calcan las experiencias de generaciones anteriores. Al mismo tiempo, su contexto es absolutamente diferente, se nutren de un mundo enfrentado a un nuevo orden

económico, en el que solo quedan pequeñas reminiscencias del comunismo, como Cuba en América Latina.

Hacer un mapa y no un calco invita a tomar en cuenta recientes movimientos, nuevas entradas y salidas, cambios de perspectivas de la topografía. Ya sea en la poesía, el ensayo o la narrativa de esta etapa es evidente que muchas obras mutan del calco al mapa, de la simplicidad del árbol a la apertura e hibridez del rizoma. El sentido dúctil de la cartografía, en tanto representación de una época compleja y excepcional en la historia cubana, ofrece posibilidades a una literatura que ha estado privada de libertad durante casi tres décadas, al mismo tiempo que permite a las obras escritas bajo tales ductilidades acercarse a estas definiciones: “El mapa es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciando por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.” (Deleuze, Guattari: 42) La diversidad de alternativas que ofrece el mapa aprueba que estos escritores rompan con viejas estructuras y propongan nuevas líneas de estratificación en la creación literaria.

La creación del mapa permitió en su momento a AJP, por ejemplo, escribir sobre el hambre y sus delirios en medio del periodo especial. Hilvanó literatura, historia y frugalidad como si todo fuera parte del mismo mantel sobre una mesa sin comida. En *Las comidas profundas*, sus ensayos toman lo mejor de la tradición culinaria y el hábito del banquete en la literatura cubana. Sin embargo, no existe la posibilidad de homologar

sus textos con otros. Su gran sentido de originalidad a la hora de escribir un mapa de la comida que no existe en medio del periodo especial, conduce una escritura inclasificable por la cantidad de entradas y salidas que sugiere:

La costumbre de hacer comidas en palabras, aprendida en la escasez, no nos abandonará tan fácilmente. Como enfermos que ni siquiera en habitaciones muy caldeadas consiguen olvidar el frío, tenemos instalada el hambre bien adentro. (La fotografía venida del exilio, todos alrededor de un montón de carne, tomadas las manos para dar idea del diámetro de ese árbol de carne es el alarde de salud de esta clase de enfermos: fuera alfombras y bufandas, sombreros y guantes). No nos suelta el horror al vacío (el hambre suele ser sinuosa, no rotunda, suele hablar en volutas, no de forma recta, es barroca, no parca). El miedo a no saber de dónde vendrá la próxima comida, un desasosiego durante el almuerzo por la comida y viceversa, produce las cartografías más desesperadas: el Lugar de Donde Vienen Las Comidas Sabrosas buscando obsesivamente en cada atlas de antónimos consultado. (2001: 73-4)

El mismo AJP habla de cartografías desesperadas, como esos mapas que no pueden ser exactamente fieles a la memoria, sino que se van armando según las circunstancias de penurias que sufre el país. De alguna manera, es un mapa que se reconfigura todo el tiempo.

Una de las características más relevantes del rizoma es contar siempre con múltiples entradas y salidas, al estilo de una madriguera animal. El mapa incluso puede ser una representación de lo inexistente, la imagen que se crea a partir de la ausencia de realidad. En el libro *La foto del invernadero* (1998) RMR entrega una cartografía desde el reflejo, existe una distancia entre la realidad inmediata y el poema pocas veces palpada tan evidentemente en su poética. La propia autora lo confirma: “Con *La foto* ... trataba de buscar el lugar donde se produce el acercamiento a esa representación del poeta que uno trata de ser, o del ‘escribidor’, que es la palabra que me parece más

cercana. De alguien que está tratando de reproducir la espiritualidad de un poeta.”

(Dykstra, 2001) El poema que da título al libro es quizás uno de los más polisémicos, desterritorializadores y ejemplificador de estas ausencias sobre las que se dibuja el mapa de la autora.

Si el texto de Roland Barthes que alude a la foto del invernadero, habla todo el tiempo de una foto de su madre de cinco años con su hermano de siete, el poema de RMR trata sobre la inexistencia ésta en su historia personal. Ella nunca tuvo esa foto con su hermano –ya fallecido en el momento del poema– y tampoco hubo un invernadero en su casa de la infancia. El poema texto nace de todas esas ausencias, de lo improbable. “Fue la que siempre quisimos y faltó”, dice para comenzar su inventariado mapa de ausencias. Se trata de una ekphrasis mucho más compleja a manera de cartografía; estamos ante la representación de la inexistencia, hecha realidad solamente en la poesía, en la no-memoria que articula un discurso, construye un recuerdo y dibuja una no-foto del invernadero:

ahora, acomodo en mi mente  
la mente del invernadero. Su llama tibia  
en el centro de las imágenes haciéndonos creer que algo  
temblaba  
o que podría no ser alcanzable.  
esa certidumbre del temblor donde cruje la madera  
y la realidad se distorsiona y parte en dos lenguajes.  
fue la que siempre quisimos y faltó. (1998: 85)

De muchas maneras, la esencia de este poema es, a su vez, la esencia del libro todo.

Cada texto ha sido generado sobre la base de un imagen, de una posibilidad o una duda que dinamita, desde su helada apariencia, el momento de la lectura. En palabras de la propia autora: “*La foto del invernadero* es un libro que viene de un tiempo del hastío



donde todos los paisajes son sumergidos... Lo siento como congelado. La imagen no tiene ningún tipo de pasión o exaltación. Están más bien todas disecadas” (Dykstra, 2001). Este efecto de representación funciona como juego de espejos burlescos. Ante los ojos tenemos una imagen armada con un discurso verbal, pero su deconstrucción puede ser tan polisémica como la reflexión misma que guarda haberla construido.

En el caso de PJG, él mismo asume que escribe negando, que no pretende repeticiones, calcos de literaturas anteriores ni siquiera de sus contemporáneos. Desde su estreno como narrador, eligió un mapa nunca antes trazado, con un nivel de realismo devastador, hurgando en la capa más infrahumana de Cuba en la década del 90:

En vez de tanto patriotismo y tanto heroísmo, y tanto, y tanta obra de teatro politiquera, pues esencialmente yo reacciono todo lo contrario. Y entonces, pues me fijo donde los escritores normalmente no habían fijado nunca la vista (...) Mi casa cayéndose el techo, que tuvo muchos años con el techo cayéndose que me iba a quedar sin casa. No había comida por toda la crisis económica. Entonces, no había comida. No tenía dinero. El dinero que ganaba como periodista no me alcanzaba para nada. El salario mío como periodista equivalía a treinta huevos. Treinta huevos, sí. No había huevos, pero si yo conseguía huevos, y compraba treinta huevos, se acababa el salario mío del mes. (Fudacz, 2012)

El sentido de autenticidad es lo que asegura a PJG que su obra mantenga distancia del calco y gane relieve en la topografía propuesta, incluso en un momento donde varios escritores intentan al mismo tiempo trazar historias similares. Lo más trascendente es cómo logra tomar distancia del resto del coro al emplear el método de la invención y conseguir la sobrevida natural. *Trilogía...* funciona no sólo como cartografía literaria, sino como opción de existencia de un periodista que escribe para no enloquecer, para no dejarse caer con la multitud:

Todos salíamos de las jaulas y comenzábamos a luchar en la selva... Salíamos atrofiados de las jaulas. Aburridos y temerosos. No teníamos ni idea de cómo era la batalla en la jungla. Pero había que hacerlo. Estuvimos encerrados 35 años en la jaula del zoo. Nos daban alguna comidita y alguna medicina, pero ni idea de cómo era todo más allá de los barrotes. Y de pronto hay que saltar a la selva. Con el cerebro adormecido y los músculos flojos y débiles. Solo los mejores podrían competir por la vida en la jungla. Yo lo intentaba. (1998: 139)

La manera singular de irrespetar tópicos sagrados de la patria y la descanonización de falsos mitos socialistas presentes en este libro, ubican a su autor en una situación excepcional, como mismo sucede con las obras de AJP y RMR.

\*\*\*\*\*

Si existe una condición que enlaza a estos escritores tan diversos en la literatura cubana, es la creación de obras que dialogan con la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari. En cada una de ellas es posible detectar un tejido formado por líneas que no permiten codificaciones diferenciadas ya que persiguen todo el tiempo descentrar el discurso heredado de décadas anteriores. En esencia, estas narraciones, ensayos y poemas consiguen manifestarse a través de líneas en expansión mutables en significados que acceden a ser decodificadas según los diversos niveles de referentes del lector. Semejante forma de hacer literatura es posible cuando el autor siente auténticas pulsiones de libertad y no se permite ataduras.

Lo más curioso de estas obras en los años 90 es que en su conjunto se conectan y forman parte de un rizoma mayor. Se trata de una conjunción de líneas que agrupa a los sistemas a-centrados propuestos por cada uno de sus creadores, ya sea desde la poesía, el ensayo o la narración. Todos funcionan como entramado para delatar desde la literatura la realidad de una Isla que agoniza. Como se anuncian en *Rizoma*, esta imagen resultante

“se produce entre dos vecinos cualesquiera, en los que los tallos o canales no preexisten, en los que los individuos son todos intercambiables definiéndose únicamente por un estado en un momento determinado, de tal manera que las operaciones locales se coordinan y que el resultado final global se sincroniza independientemente de una instancia central.” (62) Exactamente como sucede en el escenario cubano durante la década del 90 en espacios habitados por las ruinas como resultado del proyecto socialista del régimen cubano posterior a 1959.

## CAPÍTULO IV

### DE LA CIUDAD, LA RUINA Y OTROS DERRUMBES

Cuando pienso en el futuro, mi  
desesperación es urbanística. A  
diferencia de quienes intentan avizorar en  
otros campos la naturaleza de lo que  
vendrá, mi pregunta se centra en la suerte  
de unas calles.

Antonio José Ponte. *La fiesta vigilada*

#### IV.1. Entre las ruinas de la historia

La ciudad es el espacio por excelencia de la literatura escrita en Cuba en la década del 90. Aparece representada tal como la percibe el transeúnte que cruza una calle y encuentra un atajo para llegar más rápido a su destino final. Escenario de la existencia imposible, muestra el derrumbe urbanístico del proyecto socialista iniciado por el gobierno que asumió el poder el primero de enero de 1959. Particularmente, la ciudad de La Habana emerge en las páginas de estos años a semejanza de un telón de fondo raído y polvoriento, que encontró su auténtica representación literaria de la época justo con la llegada del periodo especial.

La ciudad escrita-descrita es la imagen de la ruina, de un contexto que ha degenerado durante treinta años hacia el desastre y el caos, a estas alturas imposible de ocultar. Curiosamente, los espacios deteriorados de la ciudad y sus habitantes funcionan como retrato en el espejo del sistema social. A imagen y semejanza, sus calles y

peatones, arquitectura, mapas poblados de escombros, no hacen más que reproducir el esquema del fracaso. Un país incapacitado de satisfacer las necesidades mínimas de sus ciudadanos, empeñado más en sostener las ruinas del socialismo que en reconstruir en medio de un nuevo orden económico mundial en la era postcomunista de la historia del siglo XX.

Una lectura de y desde la imagen de la ciudad en la literatura cubana de la década del 90 es posible relacionarla con la posición que tiene el ángel de la historia en el *Angelus Novus*, creado por Paul Klee en 1920 con la técnica de acuarela, tinta china y tiza. Este dibujo, que inspirara a Walter Benjamin para trabajar sus *Tesis sobre la filosofía de la Historia* y que es tratado de manera directa en la “Tesis IX”, permite repensar el proceso histórico de la revolución cubana desde una perspectiva similar a la de Benjamin. La posición del ángel en la obra de Klee y su expresión del rostro se enfocan en una mirada absorta del pasado, mientras contempla con espanto los escombros que llegan hasta el presente donde está ubicado, y que no permiten voltearse para vislumbrar el futuro.

Situado en la literatura cubana en década del 90, el *Angelus Novus* mira absorto las ruinas de la ciudad que a su vez son la de un país y un sistema en su totalidad. Además de funcionar para los paradigmas de la teoría sobre la filosofía de la historia, la presencia de este símbolo también permite cuestionar esos años a partir de la contemplación de sus ruinas, como se puede leer en un fragmento de la “Tesis IX” de Benjamin:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la

mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. (2008: 24)

Precisamente, una catástrofe única es lo que se divisa mientras el lector contempla las ruinas de La Habana en la gran mayoría de las obras publicadas en la década del 90. El sujeto literario emerge en esta etapa y dialoga con su contexto sin intermediarios.

Descubre que ninguna ficción puede ser más poderosa que la realidad lindante con el acto de la escritura. De manera especial, en el coro del derrumbe resaltan las creaciones de los autores Pedro Juan Gutiérrez, Antonio José Ponte y Reina María Rodríguez. Cada uno desde sus géneros aporta un discurso personal que provoca en el lector una mirada de espanto, similar a la del ángel de la historia al que alude Benjamin.

#### **IV.2. Vivir en el derrumbe**

En las dos novelas de PJG de esta década, *Trilogía sucia de La Habana* y *El Rey de La Habana*, aparece la ciudad en la mirada de un “flâneur” tropical de la decadencia. Este sujeto es contrario al “flâneur” de los textos de Baudelaire, caracterizado por Benjamin como el personaje que realiza paseos perezosos por la ciudad, a través de largos bulevares para encontrar la multitud, confundirse y disfrutar de la vida urbana y sus mercaderías: “El boulevard es la vivienda del flâneur que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón.” (1972: 51) El ‘flâneur’ habanero carece de

los escenarios y atrezos de la modernidad que acompañaban los paseos de Baudelaire. Las zonas en que se mueve muestran escenografías deprimentes que provocan sentimientos depresivos en los paseantes de las ruinas.

En las caminatas de este sujeto en las obras de PJG no hay ocio, sino desesperación, muchas veces no sabe a dónde va, ni siquiera imagina si llegará a sitio alguno. En lugar de bulevares, Pedro Juan tiene el Malecón que además del salitre corrosivo exhibe una galería de personajes también famélicos y desesperanzados a imagen y semejanza de la realidad que viven:

Lo mejor del mundo es pasear por el Malecón sin rumbo, bajo un ciclón furioso. Vas caminando y a veces piensas. A veces no piensas. Lo mejor es no pensar, pero eso es casi imposible... No hay un alma en todo el Malecón. Son las cinco de la tarde, pero con el cielo encapotado ya se hace de noche. Es una luz gris, fría y húmeda. Algo raro en esta isla de luz hiriente y cruda. Hay una luz tamizada por una niebla de lluvia, salitre y yodo. Me refugio tras una columna a esperar que pase el aguacero. Parece que tendré que acostumbrarme a vivir con estos ataques intermitentes de melancolía y tristeza. (1998: 102)

Igualmente, la mirada es incisiva y cómplice con los estados de ánimo en los interiores de los solares o cuarterías. Como si la vista volara sobre detalles difíciles de representar en materia de miseria humana, el 'flâneur' de bulevares se convierte a ratos en 'flâneur' de espacios cerrados, sin fronteras posibles para cruzar, como la Isla, rodeada de agua por todas partes:

El edificio es de 1936 y en sus buenos tiempos imitó esas moles de Boston y Filadelfia, con fachadas de bancos sólidos y eficaces. En realidad conserva la fachada [...] Pero adentro se está cayendo a pedazos y es un laberinto increíble de trozos de escaleras sin barandas, oscuridad, olor a rancio y a cucarachas y a mierda fresca. Y habitaciones añadidas, restando espacio a los pasillos y broncas y fajazones de negros. Llegué a la acera y allí al frente estaba el letrero viejísimo, ya casi ilegible: 'Una revolución sin peligro no es Revolución. Y un revolucionario sin capacidad de asumir el riesgo no tiene

decoro'. [...] En la esquina había una valla nueva y enorme. Con letras bien grandes, de colores brillantes, decía: 'Cuba, un país de hombres de altura'. [...] No sé. Era incomprensible. (1998: 82)

La opresión del espacio y la reducción de la condición humana a niveles inverosímiles es el contexto del habitante de la ruina. En medio de estas paredes roídas y el hedor reinante, sobreviven las personas sin ningún destino previsto. La reacción de estos sujetos es similar a la del ángel de la historia descrita por Benjamin: "El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas." (2008: 24) Los moradores de estos escenarios habaneros en decadencia no tienen tiempo para combatir su contexto, están ocupados en llegar con vida al día siguiente y seguir respirando en la miseria.

La narrativa que se impone desde la ruina, desde los espacios que funcionan como islas dentro de la ciudad, en la literatura escrita en Cuba en la década del 90, es una extensión de los modelos de escritura que vive América Latina en un contexto neoliberal. En el ensayo "Ficciones cubanas de los últimos años: El problema de la literatura política", Josefina Ludmer expone la mutación que ha sufrido la narrativa latinoamericana en las últimas décadas:

En las "escrituras del presente" y en sus "otros mundos" se desdibuja la literatura rural latinoamericana que todavía podía leerse en los años 60 y 70 (y que en muchos casos fue el sitio de los relatos de identidad nacional: una Latinoamérica rural), y aparece una literatura urbana cargada de droga, de sexo, de delito, de miseria y de violencia. La Habana, México, Bogotá, Caracas, Santiago, Lima o Buenos Aires son protagonistas centrales porque aparecen muchas veces en los títulos mismos de las ficciones. Las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de mezcla y de vértigo, y a la vez mapas que marcan trayectos precisos. Esas ciudades tienen en su interior áreas, zonas,



barrios, habitaciones y bares que funcionan como islas entre fragmentos y ruinas. Por ellos se mueven ciertos sujetos. El nombre de la ciudad puede llegar a vaciarse (como pueden vaciarse los sujetos) y desaparecer, y entonces el mapa, el miedo y el vértigo es el de cualquier ciudad latinoamericana o el de “una ciudad”. Lo que da el título a las ficciones, ahora, es la zona interior, recortada, de la ciudad. (78)

La temática de la ciudad se vuelve protagónica al extremo de ser incluso parte de los títulos de las obras como es el caso de *Trilogía sucia de La Habana* y *El Rey de La Habana*. Al mismo tiempo, los espacios interiores de la ciudad también ocupan un lugar importante no solo en los interiores de los libros, sino desde la portada misma, como es el caso de *Salón de belleza*, de Mario Bellatin; *La villa*, de César Aira; o *La cidade de Deus*, de Paulo Lins, por solo mencionar algunos ejemplos.

Para alcanzar estos niveles de realidad sobre los escenarios de la ciudad, la literatura cubana necesitó en la década del 90 enfrentar los mitos de una Habana canonizada por generaciones de escritores anteriores. Una de las primeras leyendas que enfrenta esta poética de la realidad cruda es La Habana de Alejo Carpentier quien con frecuencia reitera una ciudad colosal como símbolo certero de la supuesta identidad cubana. Leído en la actualidad, su texto *El amor a la ciudad* parece hablar de otro espacio en una dimensión distante: “Todos los elementos de la perfección coexisten en La Habana: un malecón comparable únicamente con los de Niza o Río de Janeiro, un clima que propicia flores en todos los tiempos; un cielo que no cubre los pavimentos con lodos grises; una situación geográfica que pone decoración de mar, nubes o sol, al final de cada calle...” (1996: 25). El autor de *El Siglo de las Luces* invita a pensar en una ciudad perfecta, con absoluta armonía entre la posible ciudad letrada, la arquitectura y las condiciones medioambientales.

Sin embargo, la otra Habana de PJG se nutre de otras ‘Habanas’: tiene orígenes en escritores como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy o Reinaldo Arenas, por solo mencionar algunos ejemplos. Pertenecientes a una generación posterior a la de Carpentier, interactuaron con otras perspectivas de la ciudad que poco a poco avizoraban la deconstrucción que llegaría con la segunda mitad del siglo XX. Cabrera Infante, por ejemplo, es quien propone la mirada hacia una ciudad del placer nocturno desenfrenado –bares, cabarets, cines y todo lo que generan estos espacios de la oscuridad, sexo, alcohol, drogas, como se puede leer en *La Habana para Infante difunto*. De manera parecida, Sarduy llena la ciudad de especímenes aberrantes, drogadictos, travestis, monstruos, prostitutas:

La Habana de Sarduy se compone de diversos “estratos” que, aparentemente, no se mezclan [...] Pero pronto se descubre que estos “estratos” tampoco tienen límites definidos y estables, sino que están sometidos a constantes transformaciones que impiden reconocerlos e identificar a sus habitantes, ellos mismos sujetos de incesantes metamorfosis que, al igual que la ciudad, transitan fluidamente entre cualesquiera de las épocas o espacios que el lector cree identificar en sus novelas. (Álvarez-Tabío, 2000: 365)

Su propósito es claro desde un principio: ir en contra de la mirada establecida, hacer temblar los arquetipos de una Habana monumental que sólo queda ya en algunas páginas de la literatura cubana. También niega las visiones de una ciudad en armonía ecológica descrita desde los primeros textos de la conquista plagados de una flora y fauna exquisitas.

En la misma línea evolutiva de réplica contra la gran ciudad de Carpentier, Reinaldo Arenas coloca a la Habana en uno de los escalones más bajos, la escritura en desafueros homosexuales en medio del desastre y la demolición de los espacios. De

estos tres escritores, es uno de los que más se acerca a la imagen lograda tanto en *Trilogía...* como en *El Rey de La Habana*. Su propuesta funciona cual pitonisa de un futuro que no podría presenciar pero que se revelaba ante sus ojos inquisidores. Nada más cerca de los ambientes perturbadoramente putrefactos que los espacios de las cuarterías o solares habaneros de los años 90. Decadencia de una arquitectura, de un país y un sujeto que crecieron y envejecieron convencidos de tener el papel del triunfador.

*El Rey de La Habana* al igual que *Trilogía...* representa la decadencia del espacio urbano y funciona como reflejo del proyecto social. Cual figuras isométricas, en sus páginas país y basurero articulan la imagen del presente cubano. Uno de los pasajes más elocuentes de estas convergencias es la descripción del espacio donde vive el protagonista, Reinaldo, después de escaparse de la cárcel. “Aquella zona era de fábricas, almacenes, enormes extensiones cubiertas de hierros viejos y enredados en matorrales, carrocerías de autos chocados, contenedores metálicos podridos, todo abandonado y desolado. Sin un alma.” (1999: 25) Las perennes relaciones entre literatura y ciudad<sup>24</sup> permiten establecer conexiones únicas en la historia de ambas. Como entes destinados a compartir terrenos comunes, cada una se prolonga en la memoria de la otra muchas veces con hilos imperceptibles, pero atados por detalles capaces de establecer una continuidad excepcional. Ambas forman parte de la misma topología, según el tratamiento matemático del término que define las propiedades de los cuerpos geométricos como inalteradas a pesar de transformaciones continuas.

---

<sup>24</sup> La ciudad ha sido históricamente uno de los grandes motivos de representación literaria. Entre los más notables resalta el mito de la *Eneida* de Virgilio cuando Eneas logra escapar de la destrucción de Troya y llega a la tierra de Lacio para convertirse en rey y ser el padre de Rómulo y Remo, quienes fundarían tiempo después la ciudad de Roma.

Como ejemplo de estas simbiosis recurrentes, está la imagen lograda por PJG en el momento del desplome del edificio donde vivían Magda y Reynaldo. La vieja construcción colapsa después de varios días de lluvias inclementes:

En ese momento los muros comenzaron a ceder. Habían absorbido toneladas de agua. Las piedras de cantería, agrietadas, después de más de un siglo soportando, decidieron que ya era suficiente y se quebraron. Un estruendo enorme y todo se precipitó abajo. El techo y los muros. El piso cedió también y todo siguió cinco metros más, hasta el suelo. Solo quedó en pie el pedazo de muro más seco y firme, junto a la puerta de entrada. Allí estaban ellos, sentados sobre el jergón. En medio del polvo y la oscuridad se tocaron y se abrazaron. ¡Estaban vivos! (1999: 202)

La vieja estructura no soportó la embestida de la naturaleza y cedió estrepitosamente a la caída. Este desplome, además de real y continuo en cualquier calle de La Habana Vieja o Centro Habana, habla del desmoronamiento de la historia, de la imposibilidad de detener el acontecer de los hechos.

Bajo premisas topológicas, literatura y ciudad comparten mucho más que escenarios y personajes habitando un espacio determinado. Sus vínculos están sometidos a variaciones temporales, sociales, económicas, políticas. Pero al igual que en la topología, a pesar de doblarse, estirarse, encogerse, retorcerse... ambas seguirán unidas sin romper su continuidad eterna, ni perder los valores que las llevan a existir en un mismo espacio maleable donde los límites geográficos pueden ser una ilusión al igual que los géneros literarios. Como una ecuación reversible podemos pensar que la ciudad es su literatura y, por equivalencia topológica, la literatura es directamente proporcional a la ciudad que la habita.

De todos los géneros literarios, quizás sea la novela donde la literatura enfatiza aún más las maneras de acortar distancias como particulares marcas de agua en el mapa

físico o literario de una región, como asegura Susanne Schwarzbürger en su ensayo “La ciudad narrada”:

Ciudad y novela tienen ciertos rasgos en común, por ejemplo la amorfia: no existe una definición absolutamente clara y unívoca de ninguno de los dos –llamémosle– ‘discurso’. Por su forma abierta y flexible, la novela se abre para el sujeto, el tema, la ciudad. La cantidad de acontecimientos que ocurren paralelamente en una ciudad, la posibilidad de verla desde muchas perspectivas diferentes, la ambigüedad que contiene, revelan a la urbe como una compleja forma de masas que precisa de la prosa porque con ella se puede adaptar a su sujeto con sintaxis, vocabulario, ritmo, o sea, con diferentes niveles estilísticos. Una gran ciudad necesita espacios, es algo como un ‘contenedor de contenedores’; la novela es una gran forma literaria de expresión variable. Puede contener diferentes episodios relativamente independientes entre sí, favorece saltos, repeticiones e invita a divagaciones. (205)

El caso de La Habana, sus espacios y medioambiente, como materia literaria han variado notablemente desde los años de la conquista hasta el presente. Sin embargo, sigue siendo la misma ciudad, coherente con cada una de las etapas que le ha tocado vivir a lo largo de su historia. Según Roland Barthes en *La escritura semiológica*, “La ciudad es una escritura; quién se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente”. *El Rey de la Habana y Trilogía...* proponen la ciudad y su hombre nuevo como testigo y víctima del desastre socialista, la ciudad y sus ruinas como herencia literaria de un canon cubano entrenado en desandarla, enaltecerla, ofrecerla como excusa para intimar con el lector o simplemente provocarlo. Esta misma Habana de Pedro Juan Gutiérrez –que antes ha sido la de otros– también es escriturada por contemporáneos que la desandan, entran y salen de sus escombros y desperdicios con perspectivas narrativas diferentes.

### IV.3. Un topógrafo cuenta La Habana

En el caso de la ensayística de AJP en estos años, la ciudad es su gran pretexto para el análisis. Es importante partir del hecho de que este autor es topógrafo y que las inquietudes provocadas por su profesión no se separan de la escritura. Incluso en *El libro perdido de los origenistas* y *Las comidas profundas*, textos que a primera vista no tienen la ciudad y sus espacios como centro de la crítica, están contenidas las teorías de AJP sobre los espacios y las ruinas que pueblan la cartografía de La Habana y, metafóricamente, de la historia y la literatura cubanas. Desde La Habana de los 90, intenta desentrañar la imagen del fracaso a través del deterioro indetenible de la ciudad. Como el ángel de la historia descrito por Benjamin, percibe que la posteridad también está comprometida con los derrumbes del presente: “Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso”. (2008: 24) El huracán propuesto por Benjamin como salvoconducto al futuro funciona cual imagen posible desde el presente de las ruinas habaneras. El porvenir no tiene sentido en estos espacios, no al menos como ilusión o promesa de un tiempo mejor para el día siguiente. Desde el pasado avanza el huracán benjaminiano, arrasando con toda esperanza.

En *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, AJP no solo anuncia su particular ensayística basada en los estados preambulares del texto a semejanza con Montaigne. Este libro también funciona como base de su relación escrita con la ciudad total y sus espacios particulares delatando los pilares de su poética:

Un topógrafo de campo puede emparejarse a un fundador de ciudades. Llega a un sitio descampado, consigue un punto y de allí saca una línea primera, luego una forma geométrica formada por un adentro que no existe todavía y un afuera sin sombrear aún por ninguna muralla. Es quien arrastra unas cifras a la manera del que trae fuego de la última ciudad, capaz de ver en los espejismos del aire la ciudad venidera. Las líneas salen de él porque, impedido de extender su cinta métrica, muchas veces mide el patrón de las viejas ciudades: el cuerpo humano. De esta manera, una zancada deja atrás un metro limpio y el topógrafo mide dentro del bosque como un viejo dualista. (2001: 27-8)

La manera en que el autor traza el mapa de La Habana incluye algo más que la topografía del espacio. El algoritmo de sus textos propone también una topografía paralela de la historia y la literatura. Una calle, por ejemplo, puede servirle de táctica para mostrar el curso de la historia hasta el deterioro del presente:

*(Calle Obispo, Habana Vieja)*

Es mi calle. Si uno tiene propiedad sobre una calle aún sin tener negocio o casa en ella, sin tener tampoco en ella casa de amor o amigo, Obispo es de mi propiedad. En una enciclopedia de principios de siglo descubrí una vieja fotografía suya: la calle de comercios y toldos rayados en las dos aceras parece un zoco, un mercado árabe visto desde arriba. Hace tiempo escribí que tiene algo de playa. Su comienzo está en las librerías y su final abierto, en la plaza y le puerto. Una de las librerías vendía entonces volúmenes en ruso. Los barcos soviéticos pasaban por el puerto. Obispo era acotada por esos dos letreros en cirílicas: el título de un libro y el nombre de algún barco.

Ahora ha cambiado mucho su naturaleza. No la veo ya en forma de playa, sino de lecho seco de un río, el río de los años ochenta. Con el tiempo hasta la geografía de una calle se hace adusta. Obispo es el lecho de un río extinto. Pasó el agua y dejó dos moles cortadas a pico, dos líneas de fachadas. (2001: 19)

Obispo es la calle que narra, desde la mirada de AJP, el declive del sistema social. El esplendor presente a principios del siglo XX, luego unas letras cirílicas que remiten a la figura soviética, modelando incluso la imagen de los espacios cubanos, y más tarde el río seco que corre entre fachadas. De la vitalidad de esta calle ya no quedan residuos.

Obispo no se parece a aquella imagen que contemplara el autor en una vieja enciclopedia.

Los discursos sobre la ciudad antigua y sus escombros del presente tienen en AJP otro responsable, además de Walter Benjamin con su teoría del ángel de la historia contemplando absorto los detritus del pasado que vienen hacia él en forma de huracán hacia el futuro. A la lógica benjaminiana, este autor suma los análisis de Georg Simmel sobre las ruinas, para quedar descritas como proceso natural del enfrentamiento de dos vectores, el alma humana que siempre va a tratar de edificar hacia las alturas y la fuerza de gravedad que tiende siempre a que todo toque tierra. El propio AJP transcribió en su libro *La fiesta vigilada* (2007) los principios de Simmel que respaldan sus razonamientos ensayísticos: “Simmel dedujo que en las ruinas venía a quebrarse el triunfo conseguido entre ambos vectores. Cedía el equilibrio arduamente fijado en la edificación, y la naturaleza comenzaba a vengarse de toda la violencia que el espíritu le hiciera. Las ruinas, a juicio de Simmel, ocurrían en un escenario. Tragedia cósmica, las llamó.” (163) Entender la ruina habanera desde una perspectiva inevitable, como la teoría de los vectores de Simmel, que a cada paso están probando fuerza y equilibrio hasta que la gravedad natural vence la creación humana, desplaza los postulados de la historia de Benjamin.

Sin embargo AJP no puede renunciar al ciclo histórico. Añade al análisis natural de Simmel –quien publicó su ensayo “Las ruinas” en un diario berlinés en febrero de 1907 anterior a las guerras mundiales y a los bombardeos que asolaron a Europa– el detalle de percibir una catástrofe socialista en el trópico cuando otros encuentran solo



una cadena de acontecimientos en orden cronológico. En el ensayo “Los ojos en La Habana”, contenido en *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, confirma que no solo Simmel, sino también Benjamin, iluminan su mirada en la Habana de los años 90:

Hace uno o dos siglos, la fantasía de los habaneros encendía las paredes de sus casas, evitaba la monotonía española del encalado. Lo que primero percibía el ojo desde el mar era ese juego de paredes coloreada. Para los viajeros (aquí quedan los libros de viajes, sus memorias) era difícil desprenderse de esa primera imagen de La Habana.

Hoy en día casi siempre se llega por aire. La primera impresión es una imagen plana. La casas apiñadas de hace un siglo se han derramado en la llanura (...) Si acaso lo trae un vuelo nocturno la ciudad es luces: municipios enteros a oscuras y otros municipios iluminados. Algo así como un gran tablero de escaques negros y blancos. (...)

La Habana de hoy es por lo general una ciudad de paredes despintadas. El sol ha rebajado los tonos en ella hasta volverlas color de ropa gastada. (2001: 39-40)

La mirada de AJP a la ruina de La Habana, vista ahora tanto desde el mar como desde el aire, responde tanto a la petrificación de la historia que propone Benjamin como al regreso a la naturaleza de Simmel. La teoría de este último es posible apreciarla cual respuesta de una ciudad que se derrumba por la gran fuerza de gravedad opuesta al descalabro negativamente edificador de la creación socialista.

La conjugación de ambas proposiciones, las de Benjamin y Simmel, es posible aplicarla a zonas de la ensayística de AJP que no responden propiamente a la ruina física, al escombros en las calles de La Habana con sus edificios en peligro de derrumbe. Por ejemplo, *El libro perdido de los originistas*, que guarda ensayos como “El abrigo de aire”, “La lengua de Virgilio”, “La ópera y la jaba”, “Casal contemporáneo” y “Por *Los años de Orígenes*”... se sostiene por una poética del fragmento, de objetos o retazos que han llegado hasta el autor, ya sea de manera natural o como deconstrucción histórica. Se

trata de un libro armado de alegorías, de restauraciones de espacios fragmentados en la memoria, zonas en ruina de la historia y la literatura cubanas.

El propio autor asegura en el prólogo de esta obra que presta más atención a la figura del escritor que a su obra porque es lo que le permitirá encontrar una posición para proponer una ética: “Como buen celador de museo, me interesan menos las obras que la disposición de estas. Así que ejerzo menos la crítica literaria que la biografía. Evito así, ante la obra literaria, el comentario deportivo que narra la jugada como si los televidentes estuvieran escuchando radio.” (2002: 12) El autor arma un mapa de lo que él mismo define como ética desdibujada de estos escritores y los fenómenos literarios tratados en el libro. Al mismo tiempo, su discurso se enfrenta a la imagen de ruina que sobre estos creadores ilustres de la literatura cubana ha pretendido crear el sistema socialista cubano.

La representación de una capital en ruinas, como si el escenario fuera descrito al día siguiente a una batalla de guerra, se refleja constantemente en la literatura de la Isla de los años 90. No se trata sencillamente de una ruina esbozada por el pasado histórico que la justifica, sino por la invención de una guerra actual. Por ejemplo, en la novela *Perversiones en el Prado* (1999) de Miguel Mejides, es recurrente la imagen de una ciudad bombardeada continuamente al estilo de Beirut: “Sufrida Habana que había resistido el ataque de sus mismos hijos, ahora ciudad convertida en un Beirut caribeño, sus ruinas desinfladas en el grito de la noche” (118). Pero esta escritura no es privativa de la narración. Algunos ensayistas la proponen como su particular visión del escenario citadino, como sucede con Iván de la Nuez en su libro *La balsa perpetua* (1998). En su

caso, La Habana es asociada con una de las zonas de conflictos más candentes de la segunda mitad del siglo XX, Sarajevo:

En la misma medida en que la crisis cubana anuncia algún fin, La Habana aparece como una ciudad devastada. Una capital que aunque no ha vivido una guerra – pese a que ésta ha sido anunciada allí cada día– vive en el estado físico de la posguerra. Una suerte de Sarajevo futurista destruida no por las bombas, sino por el efecto demoledor del discurso. Desplomada no ya por la batalla de las armas sino por la guerra de las palabras. (69)

En ambos ejemplos de escenarios bélicos, se trata de una representación contundente. Sin tanques de guerras en sus calles ni aviones caza bombarderos en el cielo, La Habana transpira el reflejo de una batalla cruenta, la ofensiva constante del sistema social defendido por el gobierno contra los habitantes del país. Como corrobora el propio De la Nuez en el mismo libro citado anteriormente, se trata de una ciudad poblada por una arquitectura lúgubre, funeraria:

Miro el paisaje pero no encuentro “la ciudad de las columnas”, tampoco la ciudad inventada – e inventariada – por sus grandes narradores: Lezama Lima, Carpentier, Cabrera Infante, Severo Sarduy. No. El paisaje de La Habana con el que me tropiezo es el de una ciudad posterior, tecnofascista, armada por la arquitectura lúgubre del poder y por sus maneras de construir el espacio. Un perímetro hecho para que moren en él los monumentos, las estatuas y los ecos de los discursos, mas no los sujetos que han desaparecido bajo el peso inevitable de estas estructuras. (69)

Simmel y Benjamin van de la mano en estas imágenes, historia petrificada que se convierte en escombros por su propio peso. Una realidad de un día tras otro que no ha hecho ningún intento positivo para edificar su propia catedral.

#### IV.4. La ciudad fracturada

La decadencia del escenario citadino en la literatura escrita en Cuba en la década del 90 encuentra espacio también en la poesía. En el caso de RMR, la relación de su obra con la ciudad se nutre de los mismos preceptos que amparan su poética, el retazo, el fragmento, como si de fracciones de ruina se tratara, de historia convertida en segmentos en sus poemas. Otra vez los objetos funcionan como elementos conectores entre espacio y escritura. Si en las narraciones de PJG funcionan los carteles para relacionar cuarterías con sistema social, y para AJP los más inesperados emblemas como fotos, libros, abrigos, para con el verdadero propósito de su ensayística, para RMR, las grietas de una pared, las vigas fracturadas del techo tienen idénticas funciones. El poema “Luz acuosa”, que forma parte de *Páramos*, confirma estos puntos de contacto:

Por la ventana de barco, luego de traspasar la tela, envejecida y floreada de una pequeña cortina blanca, entraba una luz acuosa que me hacía mirar –aún sin querer– las rajaduras del edificio, el peso de los tanques de aguas destapados, las vigas de hierro que han perdido su revestimiento y crujen al pasar de bandadas de palomas que bajan, suben, de este resplandor de marzo, huyen quizá. (1995: 22)

Con este inicio comienza una voz sostenida, con ritmo acompasado en único tono.

Ningún momento del poema se lee más alto que el otro, “Luz acuosa” funciona como una roca formada por fragmentos de otras petrificaciones de asombrosa serenidad, texto desestabilizante de un exceso lírico inusual en la década del 90. La densidad de cada imagen conduce a lo inevitable de las etapas de crisis, ya sea la menopausia femenina, enferma de endometriosis, o el inminente final de un sistema político.

Estos versos parecen haber llegado a RMR con la misma naturalidad que regresa el edificio a la tierra gracias al papel de la fuerza de gravedad en el nacimiento de la

ruina, expuesto por Simmel. La autora juega todo el tiempo con un ambiente impresionista que no tiene otros destinos que discursar fragmentos de ciudad quebrada a punto del derrumbe, desde la miseria y la esterilidad. Cada imagen se propone dinamitar lo insubstancial, ya sea el endometrio o los complejos entramados de un sistema político: “Mi ciudad es una masa caliente con exceso de tejido (sobreabundancia de ser), mucosa prieta, útero que se ensancha y dilapida y llueve algunas veces agua, otras sangre” (1995: 23) En “Luz acuosa”, la ciudad paupérrima es posible compararla con un útero a punto de la inutilidad, de perder la razón de su existencia, la fecundación.

La relación de RMR con el espacio es delatora de sus obsesiones también en el poemario *Travelling (Relato novelado)*, donde no se priva de salir, pero siempre con el boleto de regreso asegurado. La ciudad de La Habana aparece no solo en versos, sino también en algunas de las fotos que pueblan el libro. Una imagen de la autora sentada en su azotea del apartamento que habita en la calle Ánimas, lugar de encuentros con otros escritores, permite divisar una Habana maltratada por décadas de desmemoria socialista. Años después de *Travelling...*, tratando de escribir una poética que la contuviera, o mucho mejor que la sostuviera entre sus frágiles fronteras de letras, fantasmas, retazos..., en su texto “Prendida con alfileres” se develan y confirman todas las sospechas sobre esta rara condición del viaje y la permanencia al mismo tiempo, tanto en sus libros como en su vida, que permiten en su caso mostrar una relación particular con el espacio:

Algunas veces siento, que hubiera querido ser de un país con fronteras; de un país donde se pudieran apreciar las variedades de climas, coger tierra libremente de sus parcelas, y escapar. Porque la Isla está inscrita como un tatuaje y no te permite ser sin ella, ir y volver, partir. Nos contamina con

acontecimientos que ya no nos interesan, pero que no puedes olvidar ni rechazar tampoco. Nos marcaron con sal y agua: un bautizo de salitre, a la vez bendito y maldito. (2012: 108)

Salir de la ruina circundante se convierte en un problema para la autora porque desde que comenzó a escribir ha tejido su poética en intramuros habaneros. En su caso se cumple la condición que AJP recrea en *La fiesta vigilada* cuando recuerda las teorías que sobre estos espacios destruidos también propuso María Zambrano: “No hay ruina sin vida vegetal; sin yedra, musgo o jaramago que brote en la rendija de la piedra, confundida con el lagarto, como un delirio de la vida que nace de la muerte.” (2007: 164) A imagen y semejanza del jaramago que brota entre las piedras del derrumbe, RMR está pegada a estas extrañas topografías de la ciudad. Desde ellas o con ellas de fondo ha escrito la mayoría de sus libros. Muchas veces la palabra –discurso léxico– no le ha bastado para representar su diálogo con la ciudad y se ha valido de fotos, dibujos –discurso gráfico–, artimañas todas para legitimar su condición de vida vegetal pegada a la ruina.

En *Travelling...* se guardan testimonios de esta incapacidad para el viaje, para cortar con la piedra de la que prende la yedra y el musgo y por momentos salir de la ciudad amurallada:

No nací para descubrir el mundo. en el último momento, con las maletas hechas y la casa llena de gente, despidiéndose, me arrepiento. Aunque siempre pienso que tal vez puedo al final, ir. quiero escaparme y algunas veces me escapo, regreso ya de la pista sin mayor arrepentimiento, como cuando Javier me invitó a México y media hora antes de salir el avión me arrepentí. (1995: 58)

Esta fuerte relación con el espacio desde la negación del viaje tiene justificación en varios momentos definitorios de su poética. Por ejemplo, cuando escribió *...te daré de*

*comer como a los pájaros...* lo hizo desde la permanencia en medio de la miseria de la Isla en los años duros del periodo especial. Su escritura la reafirmó como ser humano y como escritora, los dos discursos que plantea el libro.

Lo que se lee en estas páginas no es más que la vida misma, su casa que ha sido armada de retazos en la azotea del apartamento de su madre, en la calle Ánimas de Centro Habana. Y como casa, espacio nutricional, aglutinador, especialmente tibio si se ajusta a su exacta etimología, *...te daré...* manifiesta toda la dispersión que habita a RMR, carente de soluciones para sus problemas materiales y espirituales.

Con este último libro de la década del 90, reafirma su lugar especial entre las grandes escritoras cubanas del siglo XX junto a Dulce María Loynaz y Fina García Marruz. Curiosamente, cada una en su momento ha formulado la casa que le ha tocado habitar unida al espíritu de su obra, de su entorno. Duanel Díaz establece las diferencias entre los espacios nutricios –como espacios de la ciudad– de las dos primeras grandes escritoras cubanas del pasado siglo y RMR. Denota en su análisis la justificación del fragmento, del retazo en el caso de la autora que nos ocupa en oposición a las anteriores:

Cruzando los límites de la verja del jardín de Dulce María y de la católica Habana de García Marruz, he aquí al desastre. Pero no aquel que en su poema Loynaz lamenta y que García Marruz resiste en los suyos: la casa de Rodríguez está signada desde siempre por la ruina y la pérdida: construcción y destrucción aparecen simultáneamente, como aclara Reina refiriéndose a su poética. Es en este sentido que cabría llamar a esta poética “deconstructiva”, no sólo por sus contaminaciones con cierta teoría de sesgo posestructuralista o posmoderno, sino sobre todo por el impulso crítico que la anima. Poesía crítica, más que por sus dimensiones civiles, por ser poesía de la crisis y poesía siempre en crisis. (2004)

Precisamente en eso se basan las páginas de *...te daré...* retazos de la crisis, fragmentos en crisis de un espacio que se derrumba y cae haciendo grandes ruidos, o de lo que aún

no se ha edificado y parece absolutamente improbable que suceda: “yo sabía, que el día que viviéramos aquí, no terminaríamos la casa: la bañadera sin hacer, el baño sin pintar, sin azulejos o piedras; las ventanas no tienen pestillos, sino lápices...” (2000: 20) La casa que no puede ser terminada delata todo el tiempo no solo su estado incompleto, sino también la imperfección de un país en el que nada puede ser logrado totalmente. Esta morada de RMR es un espacio a medias, metáfora de un sistema que también trastoca sus finalidades. En lugar de confort ofrece ruinas, y de edificaciones, derrumbes.

\*\*\*\*\*

La Habana como todas las ciudades latinoamericanas de los años 90 es escrita y leída al mismo tiempo desde una perspectiva que rompe con la tradición literaria de la Isla. Sin embargo, existen elementos que la diferencian sutilmente del resto de los espacios citadinos del continente y que se respiran en la literatura que produce la ciudad. Emma Álvarez-Tabío refleja en *Invencción de La Habana* las características de la capital cubana que le confieren un lugar especial en el continente, no solo por ser un espacio bajo las reglas del socialismo, sino por ciertas tipologías urbanas:

En La Habana del siglo XX todavía se conservan, de una manera particularmente intensa, los temas y objetos urbanos característicos de la modernidad americana. A este anacronismo podría atribuirse, en gran medida, la fascinación que la ciudad sigue ejerciendo sobre propios y extraños. Los dos movimientos de la mirada contemporánea sobre La Habana, desde el interior y desde el exterior, se manifiestan, por un lado, en esa nostalgia casi obsesiva de la ciudad que padece la cultura cubana de fin de siglo, y por otro en la curiosidad morbosa que provoca la destrucción de la ciudad en la mirada extranjera. (16)

Independientemente de estas peculiaridades en la urbanística habanera, la capital cubana ha sido escrita y leída en una relación histórica con la literatura. Desde el nacimiento y



fundación de sus mitos hasta la destrucción de su centro y emblemas, con la instauración de la ruina como elemento inevitable en su escritura, La Habana forma la parte clave del mapa literario cubano. Su representación en la literatura cubana de la década del 90 en el siglo XX, alcanza los máximos niveles de realismo urbano hasta ese momento de la historia. La investida del huracán descrito por Benjamin en su Tesis IX en *Filosofía de la historia* contra el presente y hacia el futuro, no dejó otras alternativas a la escritura de esa etapa. Desde esta ciudad en ruinas, el progreso no se divisa; ilusión y utopía no aparecen como sentimientos posibles en la mayoría de las obras literarias de esos años.

## CAPÍTULO V

### CUERPOS TRANSGRESORES. SEXUALIDAD Y EROSTISMO

Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo, YO me pierdo. Sin duda no es esta una situación privilegiada. Pero la pérdida voluntaria implicada en el erotismo es flagrante: nadie puede dudar de ella.

Bataille. *El erotismo*

#### V.1. Escrituras desde el sexo

La representación de la sexualidad y el erotismo en la literatura cubana ha sido históricamente un elemento relacionado, de forma natural, con el tema principal de la obra o se ha impuesto como su centro. El estigma de leer a Cuba como una nación sexuada responde en gran medida a su literatura, plagada de textos donde la sexualidad, su consumación y el erotismo son argumentos cotidianos. Indistintamente, estos tópicos aparecen como ejes temáticos o subtramas en la narrativa, pretextos de sujetos poéticos en la poesía y objetos de análisis en la crítica. Sin embargo, la relevancia de estas temáticas en la literatura de los años 90 en la Isla adquiere un matiz singular que marca puntos de ruptura con su rastro en las obras de décadas previas.

El sujeto literario que emerge en las propuestas de la etapa transgrede los modelos de representaciones sexuales asumidos por el proceso revolucionario cubano en el afán de construir “el hombre nuevo”. En sus visiones propone escrituras de formas de

sexualidad y variables del erotismo que responden a la situación de crisis del país. Descompone una imagen atada a visiones de corrección sexual, y asume abiertamente perfiles sobre variables como la homosexualidad o la prostitución, otrora puntos de ataque de las políticas culturales del gobierno. Con semejantes transgresiones en la escritura, el sujeto literario coloca al sistema social una vez más en decadencia, no solo por mostrar zonas no visibles anteriormente, sino por romper con estereotipos y oponerse a crear bajo preceptos ajenos a la literatura.

Para un mejor estudio del tratamiento del tema en los textos de los escritores analizados en la investigación, resultan pertinentes las teorías de Georges Bataille sobre la sexualidad y el erotismo. En sus diversas tesis, este teórico parte del principio de que “si el erotismo es la actividad sexual del hombre, es en la medida en que ésta difiere de la sexualidad animal. La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal.” (2010: 33) Desde esta perspectiva, ubica al erotismo en una posición de raciocinio, al extremo de considerarlo un problema filosófico en tanto es una acción que contrapone al ser humano con su origen animal.

Las diferencias entre los conceptos de sexualidad y erotismo también aparecen reflejadas en las obras de la década del 90 cubano. Sin embargo, ambas visiones son aprovechadas por el nuevo sujeto literario, muchas veces sin distinción, para representar el declive del país en medio de una realidad asfixiante. La sexualidad humana devenida animal y erótica, funcionan de manera similar a la hora de delatar a través de la escritura las libertades y los cambios emergentes en esta etapa. Las diferencias a la hora de asumir

estos conceptos entre los tres escritores analizados son notables, como muestran las distintas manifestaciones que logra el sujeto literario que caracteriza la etapa.

Sin embargo, existe un elemento que los agrupa a la hora de expresarse a través de las distintas representaciones de la sexualidad: los autores muestran una tendencia a escribir desde el autoconocimiento. Los orígenes de esta propensión hacia autoexaminarse, se ubican en la década del 80, periodo entendido como puente entre la implementación de las férreas políticas culturales del gobierno y un discurso literario alejado de los dogmas. La búsqueda de respuestas internas fue uno de los puntos que agrupó a varios autores recogidos en dos de las antologías poéticas más relevantes de los años 80, *Cuba: En su lugar la poesía* (1982) y *Usted es la culpable: Nueva poesía cubana* (1985) ambas bajo el cuidado de Víctor Rodríguez Núñez. Similarmente sucede en la narrativa con el periodo llamado ‘el despegue del péndulo’, correspondiente a la década del 80. El crítico Amir Valle encuentra la particularidad de la auto-exploración en obras como *El jardín de las flores silvestres*, de Miguel Mejides; *Un rey en el jardín*, de Senel Paz; *Tuyo es el reino*, de Abilio Estévez, o la serie de Leonardo Padura, *Paisaje de Otoño*, *Vientos de cuaresma*, *Pasado perfecto* y *Máscaras*, entre otros. Igualmente, la ensayística de estos años muestra sin reparos un registro interior de sus autores, alentado por la producción crítica que generaron el final del comunismo en Europa del Este y el nuevo orden mundial emergente.

El valor del autoconocimiento en el tránsito de poéticas hacia discursos transgresores en la representación de la sexualidad, tuvo gran importancia para burlar las reglas de censura y silencio establecidas por el gobierno desde la década del 60. El

crítico cubano Arturo Arango ha manifestado sobre el autoconocimiento de los años 80 que: “El sujeto poético es mucho más frecuente y peculiar... Es un sujeto introspectivo, que se adentra en sí mismo para ver cómo es, que se vuelve al revés en busca de una identidad que le permita, en el marco de una sociedad que lo alienta y favorece, una plena realización personal” (1989: 18-9). A partir de este diálogo interno de cada creador con su realidad, aparecieron en la literatura de la época textos que marcaron los pasos del nuevo sujeto literario irreverente con el sistema.

No es casual que estas metamorfosis aparezcan precisamente en una etapa de grandes cambios mundiales que repercutieron en la realidad cubana. Ni siquiera la representación de la sexualidad y el erotismo pueden escapar de condiciones objetivas circundantes, como asegura Bataille: “si hablo de los movimientos del erotismo de forma objetiva, es porque la experiencia interior nunca se da con independencia de las impresiones objetivas; la hallamos siempre vinculada a tal o cual aspecto, innegablemente objetivo” (2010: 36). Sobre estos principios que vinculan la experiencia interior de la sexualidad con las impresiones objetivas para lograr representaciones literarias de una de las etapas de mayor crisis en la sociedad cubana, giran los análisis de cada uno de los autores estudiados en la presente investigación.

## **V.2. De la carne al raciocinio**

En el caso de Reina María Rodríguez, su poética transita hacia el discurso abstracto a partir de la publicación de *En la arena de Padua* (1992). Atrás queda el cuerpo tácito con sus objetos aleatorios y las escrituras más evidentes, cual memoria de

la década del 70 y principios de los 80, como los textos de *Cuando una mujer no duerme* (1980):

Cuando una mujer no duerme  
la magia se ha regado entre sus pechos  
y hay que temer a ese desvelo  
a ese mito que comienza  
entre el sueño y la oscuridad.  
no habrá conjuros ni espíritus.  
se está llenando de mieles el silencio  
y ha vuelto otra vez al tiempo de sus pamelas  
a reconciliarse con las nubes  
y todo el aire tendrá el peligro de sus ojos  
cazadores de estrellas.  
anoche no dormí y te prevengo:  
cuando una mujer no duerme  
algo terrible puede despertarte. (1980: 12)

El cuerpo, sus objetos y sensorialidades forman parte innegable del poema, al igual que la advertencia final de la embestida hacia una segunda persona a la que no es necesario identificar después de la atmósfera alcanzada.

Sin embargo, todas estas evidencias quedaron en el pasado, y RMR mutó hacia la intelectualización en sus propuestas. Así reafirmó una sensorialidad asociada al conocimiento que rompió con una estética anterior del verso. También se deslindó de ciertos movimientos feministas con los que decidió no involucrarse, por axiomáticas lecturas de entusiasmo político que el gobierno manejaba a su favor. Para ella la poesía siempre se ha regido por un principio de pureza que no negocia con modismos de ninguna época. Cada libro que siguió a *En la arena ...* no hizo más que confirmar el viaje que la llevó a textos de una extraña serenidad en los que la representación del elemento sexual también tuvo relevancia. Alcanzar este nivel de racionalidad le permitió

profundizar aún más en sus representaciones eróticas en el sentido que Bataille definiera el erotismo:

El animal tiene en sí mismo una vida subjetiva, pero, al parecer, esa vida le es dada tal como lo son los objetos inertes: de una vez por todas. El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser. Por sí misma, la sexualidad animal introduce un desequilibrio, y ese desequilibrio amenaza la vida; pero eso el animal no lo sabe. En él no se abre nada parecido a un interrogante. (2010: 33)

Como si se rigiera por las palabras de Bataille, RMR moviliza en esta etapa su vida interior y redefine en su raciocinio hasta el instante mismo del sexo.

Por ejemplo, ante el supuesto final de la sexualidad femenina en un cuerpo en la edad del declive, aparecen poemas como “Luz acuosa”, contenido en *Páramos* (1995). Contrario al animal referido por Bataille, logra abrirse a muchas interrogantes y suponer ella misma las respuestas, además de conseguir un paralelo singular entre la sexualidad que se apaga y el país que se desdibuja ante sus ojos:

el ruido de mi ciudad es interior y gris, se ensancha –determinado por las hormonas– que colorean estos suburbios, las azoteas, los entrepisos arenosos o metálicos del sentir (radicalmente ha cambiado la temperatura y un viento helado fuerte hace mecer las bisagras). hemos comido remolacha hirviendo. Aquí y allá suben amorfos los pedazos de zinc, los veo volar, me sobrecogen. la casa, un barco en medio de las entrañas (varado), hiperplasia de endometrio –ha dicho. habrá mucha sangre, profundas marejadas. yo uso los rellenos de algunos animales de Elis, o muñecas de trapo, también lana. todo sirve aquí para aumentar –si es posible esa distinción de cantidad– la angustia. (1995: 23)

Además de todas las imágenes propuestas, “Luz acuosa” regresa a la lucha inicial de la sexualidad humana entre el erotismo y el sexo animal. Ni siquiera la deconstrucción racional de la menopausia, representada por la autora, le permite escapar de la posición

animal que implica el cierre de la fertilidad. La condición humana encuentra en la liquidación del sentido por excelencia de la sexualidad, la reproducción de la especie, puntos de contacto con la vida animal. Y con estas esencias compartidas regresa RMR al origen de la vida, al ciclo eterno de concepción, nacimiento, crecimiento, envejecimiento y muerte, orden que aplica también para el sistema social y sus deterioros.

Resulta curiosa la forma en que la autora repite este recurso de increpación social desde la sexualidad femenina, utilizando las armas de la supuesta libertad que ha concedido el sistema a la mujer. En ... *te daré de comer como a los pájaros...* (2000), libro distante de *En la arena* ... no solo en el tiempo sino en forma y estilo, vuelve a la carga y utiliza otra vez su sangre como elemento delator contra el sistema: "... todo el día persiguiendo una mancha de sangre, una sombra rosada, un tono... el algodón no se consigue a ningún precio y no hay ergonovina y ni otros coagulantes en los hospitales... cuando menstrúo horrible recibo una llamada, no escucho, él solo me cuida desde los parques, bajo la lluvia, contra el frío, establece un puente entre la sangre y yo..." (2000: 52). Los desprendimientos abundantes de endometrio en hiperplasia, como mucosa que no tendrá jamás la función para la que fue creada, también son asociables a la degeneración del país.

La sangre que se anuncia en profundas marejadas igualmente invita a una representación de la violencia, en tanto personifica cambios drásticos en el cuerpo de la escritora y su entorno. Como asegura Bataille: "Estos líquidos son considerados manifestaciones de la violencia interna. Por sí misma, la sangre ya es signo de violencia. El líquido menstrual tiene, además, el sentido de la actividad sexual y de la mancha que



de ella proviene; esa suciedad es uno de los efectos de la violencia” (2010: 58). Del útero manan sus últimos fluidos, los mismos que otrora estuvieron presentes en el momento del parto y que ahora anuncian los sangramientos finales que se desprenden violentamente del cuerpo. La presencia de esta última sangre y los elementos alusivos a ella, como la remolacha, develan la violencia contenida en el acto de sangrar, de habitar una Isla que degenera aceleradamente.

Con estas acciones, RMR no hace más que revelar el autoconocimiento de su sexualidad y la utilidad para descubrir asociaciones entre menopausia y sistema social, por ejemplo. Es un aspecto que le propicia tomar distancia de las corrientes feministas defendidas gubernamentalmente en la Isla, dedicadas a la alabanza del tema de la mujer desde la construcción del modelo del hombre nuevo. A través de un sincero autoexamen, la autora busca dentro de sí respuestas incluso incómodas, difíciles de digerir. Para descubrirlas en su interior propone discursos a veces oscuros –como oscuro es lo que ve dentro de sí–, intelectualizados o febrilmente lúcidos que tenían como telón de fondo la decepción y la incertidumbre que en ella habitaban.

En las teorías de Bataille, el autoconocimiento del cuerpo es un proceso aparejado a las condiciones objetivas y al contexto histórico en que tiene lugar el proceso de autoanálisis:

No podemos separar la experiencia que tenemos de ellos [los cuerpos] de esas formas objetivas y de su aspecto exterior, ni tampoco de su aparición histórica. En el plano del erotismo, las modificaciones del propio cuerpo, que responden a los movimientos vivos que nos remueven interiormente, están relacionadas con los aspectos seductores y sorprendentes de los cuerpos sexuados.

No solamente estos datos precisos, que nos llegan de todos lados, podrían oponerse a la *experiencia interior* que responde a ellos, sino que la

ayudan a salir de lo fortuito que es propio de la individualidad. Aun asociada a la objetividad del mundo real, la experiencia introduce fatalmente lo arbitrario y, de no tener el carácter universal del objeto al cual está ligado su entorno, no podríamos hablar de ella. (2010: 39)

Precisamente, bajo este precepto de conexión con la realidad, es que funciona el autoconocimiento y la subjetivación presentes en la obra de RMR en esta etapa. Los vínculos que establece con su contexto permiten que aflore una escritura a partir de las modificaciones que ha sufrido su cuerpo, en estrecha relación con los movimientos vivos de su interior.

No se trata ya más de representar un eros hecho de carne, como el de *Cuando una mujer no duerme*. Ahora el empeño es mostrar las traslaciones objetivas que llegan de la realidad en un discurso abstracto donde la sexualidad y el erotismo se transpiran como en los versos de “La detención del tiempo”, poema incluido en *En la arena de Padua*:

y el cuarto va creciendo y empieza a vencer la luz: apago tu lámpara. Te vas quedando detenido en el tiempo de mi mano, en la figura que te hago al vacío, desde mi escondite de ser, hecha un ovillo, donde puedo ver lo que pasa dentro de tus ojos: están pasando del verde al amarillo, a un río grande con muchos afluentes... y empiezo a mojarme, a temblar, es un temblor húmedo por donde están pasando también las olas del tiempo. (1992: 105)

Desde una perspectiva abstracta, donde interviene la subjetivación, la autora descompone el acto de la sexualidad y opone esta representación a las de décadas anteriores. Invierte el discurso poético: si antes lo importante era crear la imagen erótica a partir de la representación del cuerpo, ahora persigue alcanzar la sexualidad desde el trazo de un erotismo figurativo. Se vale de atmósferas y objetos pertinentes como la

lámpara de noche y las alusiones directas a lo húmedo para terminar en una experiencia eterna y común a los humanos, como las olas del tiempo.

Vale destacar que la sexualidad y el erotismo representados en esta etapa por RMR funcionaron como salvaguardias de su sujeto poético y respuestas del cuerpo en medio de la crisis económica y social del país. Muchas veces prefirió no ser, no estar, y llegar a la experiencia sexual o erótica por ausencia: “no estuve nunca aquí, nunca en ninguna parte, siempre ahogada en mis planetas de agua, sumergida en esa intensidad húmeda, porque nunca me conociste, sólo tuviste la idea de esa mancha que sospecho se proyectó en el muro.” (1992: 20-1) Justo cuando la realidad circundante era cada vez más hostil, la autora se convencía de que estos mecanismos indirectos, incluso en la escritura de la sexualidad, la ayudaban a evadir el contexto adverso.

Con estas maneras disímiles de discursar, viaje de ida y regreso en la representación del tópico sexual, la autora se muestra sin temores ante la posible censura del sistema social sobre el acápite de la sexualidad. Se suma a la lista de escritores cubanos de esta etapa que confirman las dualidades a las que alude Bataille a la hora de establecer los límites y los puntos comunes entre sexualidad y erotismo. Estos autores revierten su aplicación a la literatura creada en Cuba a favor de sus propósitos transgresores. Como dice Bataille:

El erotismo es una infracción a la regla de las prohibiciones: es una actividad humana. Ahora bien, aunque esa actividad comience allí donde acaba el animal, lo animal no es menos su fundamento. Y la humanidad, ante ese fundamento, aparta la cabeza con horror al mismo tiempo que lo mantiene como tal. Lo animal se mantiene incluso tanto en el erotismo que constantemente se relaciona con términos tales como animalidad o bestialidad. (2010: 99)

Como partes contrarias con esencias compartidas, erotismo y sexualidad aparecen a manera de complemento, negándose y reafirmandose en la especie humana. La dualidad persiste incluso en los momentos en que el hombre trata de entorpecer en su existencia la animalidad.

### **V.3. Sobre el animal oculto**

Una representación sagaz de estas extrañas combinaciones entre la razón y la bestia que rondan la sexualidad humana, asoma en la ensayística de Antonio José Ponte en la etapa de la literatura cubana que ocupa la presente investigación. Como es usual en su técnica, se sirve de las eternas relaciones que logran establecer los objetos como emblemas de la crítica. Acude a ellos para alcanzar con mayor eficacia una representación erótica o sexual que responda a los criterios que el autor se propone defender.

El texto “Cuatro” de *Las comidas profundas* (2001) es una revelación sobre los extraños caminos por los que el erotismo puede conducir al hombre, especialmente en condiciones de crisis como en las que fue concebido este libro. Para abordar el tema de las sustituciones insospechadas a las que llegó el menú cubano de los años 90 durante el hambre generalizada del país, el autor comienza con el recuento de las investigaciones que hiciera Guillaume Apollinaire para crear un índice del Londres Libertino del siglo XVIII. A primera vista, parece improbable que AJP pueda enlazar este preámbulo con las comidas alteradas de la etapa del periodo especial. Pero la conexión de historias en apariencias disímiles es un arte en su ensayística.

“Cuatro” comienza con la narración de un hombre ebrio que se enamora de una joven en una taberna londinense y al ser rechazado por ella le besa la punta de un zapato que asomaba en su atuendo: “La muchacha, por sofocación o por coquetería, dejó ver un zapato pequeño y una de sus pantorrillas. La felinidad del gesto, un abandono acechante del zapato, aparece mucho en la pintura galante, puede verse en Boucher” (2001: 63-64). La historia, aderezada todo el tiempo por elementos eróticos, cuenta también que el hombre consiguió beber champagne en el zapato de la joven y luego pedirle al cocinero del lugar que le guisara un plato singular: “Tenía que buscar el modo de preparar aquel zapaticito porque el joven no se marcharía de allí sin haberlo devorado. Los habituales de la taberna no recordaban caballerosidad tan indigesta. El cocinero regresó a su rincón y empezó a darle vueltas al asunto. Pasaba de un instrumento a otro sin decidirse. Al final, del mismo modo en que se raja un buche, deslindó materias: cuero, tela, madera” (2001: 64). En el absurdo de esta historia de Apollinaire, en el hecho de engullir lo que no ha sido creado como alimento, establece AJP el vínculo con la realidad cubana.

Por esos años crueles, en la Isla era fácil encontrar un pan con bistec, macerado, aliñado con paciencia y ardid a partir de una frazada de trapear pisos; o beber un café alterado con otros granos apócrifos. Como plantea el mismo autor en este ensayo que inició con el hambre sexual y termina con el hambre alimentaria:

Las comidas sustitutivas no solo pretenden pasar por más nobles, procuran ir más allá. Hablan del buen tiempo pasado, de hermosos días idos y establecen una relación entre ese ayer y hoy. En un momento en que peligran todas las identidades, esto parece quedar claro: somos los mismos de antes, persistimos aún gracias a viejos hábitos. Lo que ningún estado, por policial que sea, logra llevar a esquemas de identificación, lo que no cabría en un expediente, el gusto, un montón de simpatías y

rechazos, nos hace iguales a quiénes fuimos en mejores tiempos. (2001: 68)

Para introducir el tópico de la comida –entiéndase ahora por comida estas invenciones desesperadas que provocó el hambre en Cuba– AJP comienza su ensayo con otra manifestación de la avidez, el hambre sexual. Consigue igualar el sentido animal de ambas apetencias, poner en un mismo punto el deseo sexual y la voracidad que provocan la carencia de alimentos.<sup>25</sup> Discurre, sin proponérselo, sobre los pasos de la teoría de Bataille, quien a pesar de hacer las distinciones entre sexualidad y erotismo reconoce que el sentido animal del sexo subyace en los preceptos racionales del erotismo.

En su caso, establece con el rito de disfrazar la *no comida* con los aperos de una comida legítima, una similitud con el erotismo que alcanza con el sentido humano cubrir su inherente sexualidad animal subterránea. Con los diferentes sazones añadidos a las comidas sustitutivas, el cubano intenta burlar el paladar, hacerle creer que ingiere manjares en lugar de frazadas de piso, café legítimo y no bebidas alteradas, o rones refinados sin alcohol falseado. Sin embargo, su hambre animal es saciada con la sensorialidad confundida, mirando, oliendo y tratando de devorar un plato o beber de una copa que no contiene lo que sugiere.

---

<sup>25</sup> La relación entre el apetito sexual y el apetito que provocan ciertas comidas aparece representada en la literatura hispanoamericana desde varios siglos atrás. Hilaire Kallendorf, experta en literatura del Siglo de Oro español, devela estas conexiones en *Sins of the Fathers. Moral Economies in Early Modern Spain*. En una de las notas finales del libro explicita las conexiones que establece a lo largo del texto cuando asume: “These are clearly related concepts which morph ever so slightly in their relationship to each other from one dramatic work to the next according to each particular author’s artistic and theological sensibility. In Golden Age literature, food is frequently associated with sex” (2013: 294). AJP repite este modelo de asociaciones que viene de las bases de la literatura en el Siglo de Oro español.

Tanto el hambre alimenticia como la sexual nacen de un sentimiento común, el deseo, la necesidad impostergable de satisfacer apetencias que siempre invitan a la transgresión, como asegura Bataille:

Con el movimiento de las prohibiciones, el hombre se separaba del animal. Intentaba huir del juego excesivo de la muerte y de la reproducción (esto es, de la violencia), en cuyo poder el animal está sin reservas. Ahora bien, con el movimiento segundo de la transgresión, el hombre se acercó al animal. Vio en el animal lo que escapa a la regla de la prohibición, lo que permanece abierto a la violencia (esto es, al exceso), que rige el mundo de la muerte y de la reproducción. (2010: 88)

La experiencia del deseo incluye la transgresión, el acto de traspasar los límites y alterar las formas o los sentidos. Aplicado al hambre alimenticia, que es el centro del ensayo de AJP, la transgresión propuesta por Bataille puede entenderse como una forma de profanar la comida que es negada por el sistema, dadas las condiciones de crisis del país. Alterar una *no comida* para convertirla en un plato deseado es otra manera de transgredir y violentar la realidad.

En otra entrega de *Las comidas ...*, en el texto “Dos”, el autor juega nuevamente con los principios de la sexualidad para equiparar ambas voracidades y sus respectivos ritos de iniciación. Específicamente, esta vez se centra en las comidas que necesitan una preparación del cuerpo y la mente para ser descubiertas, saboreadas por el paladar con entrenamiento de años hasta conseguir una adicción: “Hay comidas que evitamos desde la infancia y que un día regresan a ganarnos, a tener su revancha. Los mayores decían ‘aunque no sea linda a la vista, aunque no huela sabroso, sólo unas cucharadas’. Y conseguían poco” (2001: 53). Con esta apertura plantea que las comidas como el sexo

también necesitan de una iniciación, una primera vez para notar su existencia y descubrirlo para siempre:

Comprendemos entonces la naturaleza de esas viejas comidas rechazadas, platos de muy lenta preparación, empezados a cocinar veinte o treinta años del momento en que estarán a punto... En esos veinte o treinta años nos aqueja la muerte de alguien próximo, descubrimos el sexo. Esas comidas necesitan que conozcamos la tristeza de la muerte (son comidas funerarias) y la que sigue al coito, tristeza de rey que no tocará sus propios límites (son comidas de bodas). Después de esto sabremos comer contra la muerte, devorar solamente cosas muertas, cocinar para rematarlas. Sabremos que alimentarse es tratar con otros cuerpos, que el deseo es comezón y solo encuentra alivio para recrudescerse, que amar es devorar. (2001: 54-5)

En el acto de disfrutar un sabor, una textura; distinguir entre lo dulce y lo amargo, convertirlo en gusto, existe también un entrenamiento. El tiempo para establecer esas preferencias es un lapso incalculable, como asegura el autor. Lo único certero en este proceso es la irrevocable apetencia resultante, comparable con la comezón del deseo y el ansia por devorar lo amado.

Estas maneras cotidianas de perfilar gustos alimenticios, crear memoria y preparar el cuerpo para digerir comidas antes desconocidas guarda relación con las teorías de Bataille sobre la manera de adquirir conciencia de la vida sexual. Para el teórico francés, es necesario el paso del tiempo para llegar por asimilación al conocimiento, al momento en que la sexualidad adquiere conciencia sobre objetos que no son sólidos. A este proceso, el teórico lo define como un reconocimiento de la maldición, una especie de condena con la que vagará el hombre a lo largo de su vida:

De modo que sólo a partir de la maldición, es decir, del desconocimiento de la vida sexual, nos es dada la conciencia. Por otra parte, el erotismo no es lo único que en este movimiento se excluye: no tenemos conciencia inmediata de todo cuanto en nosotros es irreductible a la simplicidad de



las cosas (la de los objetos sólidos). La conciencia clara es en primer lugar la conciencia de las cosas y lo que carece de la nitidez exterior de la cosa no es claro en principio. Sólo tardíamente accedemos, por asimilación, a la noción de los elementos que carecen de la simplicidad del objeto sólido. (2010: 167-8)

Como en las comidas que se imponen en el paladar, los elementos del erotismo y la sexualidad que no se relacionan con los objetos y los actos comunes, necesitan de una experiencia de vida para ser asumidos por el hombre. La madurez juega en ambos casos un papel determinante, razón por la que este complejo transcurso depende en gran medida de las condiciones específicas y los referentes de cada persona. No existe una norma para establecer su advenimiento.

Al igual que la sexualidad y el erotismo, esta manera de saciar el hambre en medio de la miseria imperante en la década del 90 en Cuba implica comer con todo el cuerpo, asumir el desplazamiento de las reglas en una cena formal o un almuerzo en familia, e imponer el acto de devorar:

Serán ridículas todas las tentativas que hagamos con la boca. Pues debemos saber a qué nos enfrentamos. Dientes saliva y lengua resultan pocos medios. Para llegar a esas comidas es preciso comer con todo el cuerpo. Miel que enchumba los poros, la semilla de mango chorreante entre los dedos, el hilo de manteca que gotea por los codos: pueden ser avatares introductorios. Empezamos a comer por todo el cuerpo, a lo largo de toda la memoria. Llegamos a preguntar de qué lejano punto viene tanto apetito. (2001: 55)

Nada más cercano al reconocimiento del goce, a lo que el mismo Bataille denominó *conciencia discriminativa de la vida íntima*. AJP no ha encontrado mejores analogías para discursar sobre las avideces del hambre, al extremo de que en el último párrafo del ensayo “Dos” asume claramente estas conexiones: “Preguntemonos de dónde vendrá tanto apetito, por el Lugar Desde Donde Llega El Deseo. Remontamos la corriente hasta

el origen. Los dientes roen hasta el corazón, hasta la semilla por donde empezó todo.”

(2010: 56) Las dos apetencias pasan a ser entonces parte de la vida íntima de cada individuo. Las ansias por comidas específicas y el deseo sexual irrefrenable, necesitan florecer en medio del *despertar silencioso*, término también establecido por Bataille para asumir el momento en que la sexualidad es dada a la conciencia.

Pero no solo de estas formas tácitas de la sexualidad se vale AJP para transgredir los estigmas de la literatura que imperó en Cuba en décadas previas a la del 90. *El libro perdido de los origenistas* es un discurso adverso a las políticas culturales que habían regido anteriormente. Desde su mismo título sugiere una provocación evidente: discurrirá por escritores otrora censurados y silenciados entre otras razones por su sexualidad, entendida como dudosa o no declarada completamente heterosexual:

Dar con Orígenes por entonces era recobrar la verdadera literatura, ejercer como lector de libertad, escupir sobre los edictos que pretendían reglar las artes. Luego esos edictos traerían la noticia sorprendente de que la obra de los perseguidos, la obra de Lezama Lima y de Piñera, y la de todo el grupo *Orígenes*, pertenecía a lo mejor de nuestro patrimonio. 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. (2001: 8)

Esta obra incluye ensayos dedicados a José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega, Julián del Casal, al tiempo que gira alrededor de sus principales creaciones, varias condenadas en la Isla por el rigor de las políticas culturales que iniciaron en los años 60. Con esta serie de textos sobre grandes escritores de la literatura cubana, de los que alguna vez el estado puso su sexualidad en tela de juicio, el autor no hace más que fustigar los modos de acción del poder que usualmente establecían

jerarquías literarias a partir de las decisiones privadas de cada quien para asumir la sexualidad.

#### V.4. Formas de revertir el erotismo

En esta última tendencia, distanciada de metáforas en las escritura de la sexualidad, funcionan también las representaciones de Pedro Juan Gutiérrez en sus dos novelas publicadas en la década del 90, *Trilogía sucia de La Habana* y *El rey de La Habana*. Enfrenta el tópico abiertamente sin temores y muchas veces autografía su propia experiencia sexual a partir del alter ego Pedro Juan:

Con Jaqueline fue peor aún, porque ella tiene un récord importante en mi vida de macho: una vez tuvo doce orgasmos conmigo. Uno detrás del otro. Pudo tener más, pero yo no resistí y ahí tuve el mío. Si yo hubiera esperado por ella, habría llegado a veinte o algo así. Otras veces llegó hasta ocho o diez orgasmos. Nunca rompió aquel récord, gozábamos mucho el sexo porque éramos felices. Eso de los doce orgasmos no fue una competencia. Fue un juego. Un buen deporte que te mantiene joven y musculoso. Yo siempre digo *Don't compete. Play.* (1988: 14)

El sexo con el pretexto del goce para cumplir con la condición animal que subyace en el hombre, aparece de manera constante en la narrativa de PJG. Frecuentemente estimulado por el hambre y las penurias del autor en los años más crueles del periodo especial, emerge el cuerpo como único espacio de propiedad posible.

Al ritmo de un estilo ásperamente realista, el cuerpo y todos los placeres efímeros que de su carne se desprenden son narrados intensamente. En la mayoría de las historias de *Trilogía* ..., el cuerpo se convierte en instrumento multipropósito que funciona lo mismo como escape, herramienta de trabajo para obtener dinero o consuelo para soportar un día tras otro en medio de las ruinas del país. Sin duda, el sexo es un

personaje más, una escena cotidiana, un punto de giro a favor de la dramaturgia que persigue el narrador. De manera regular a lo largo del libro, el sexo es representado en soledad, en pareja o en múltiples compañías; en la mañana, la tarde o la madrugada; con hambre, calor, sudor; bajo techo o al aire libre; con drogas y alcohol, o sin ellos. Los escasos segundos de un orgasmo son considerados como el auténtico escape de los cubanos de estas ruinas. El resto del miserable tiempo es parte de la lucha diaria por sobrevivir.

Los personajes de PJG se ubican en una posición contraria a la preservación del deseo defendida por Bataille, quien prefiere mantenerse en la posición de la añoranza y la apetencia sin consumir:

En el momento de dar el paso, el deseo nos arroja fuera de nosotros; ya no podemos más, y el movimiento que nos lleva exigiría que nosotros nos quebrásemos. Pero, puesto que el objeto del deseo nos desborda, nos liga a la vida desbordada por el deseo. ¡Qué dulce es quedarse en el deseo de exceder, sin llegar hasta el extremo, sin dar el paso! ¡Qué dulce es quedarse largamente ante el objeto de ese deseo, manteniéndonos en vida en el deseo, en lugar de morir yendo hasta el extremo, cediendo al exceso de violencia del deseo! Sabemos que la posesión de ese objeto que nos quema es imposible. Una de dos: o bien el deseo nos consumirá, o bien su objeto dejará de quemarnos. No lo poseemos más que con una condición: la de que, poco a poco, se aplaque el deseo que nos produce. (2010: 147)

De la certeza de que la posesión total del objeto del deseo es imposible, parte la reiteración constante de PJG en transgredir la norma, en perseguir todo el tiempo la consumación del acto sexual animal. En una sociedad cerrada, repleta de privaciones sociales, económicas y políticas, el hombre encuentra en el cuerpo un último reducto de libertad y se opone a negarlo como mismo sucede con el resto de su realidad. Solo así es posible entender el desafuero sexual en tiempos de crisis propuesto en *Trilogía ...*, capaz

de llegar a niveles orgiásticos y de otras manifestaciones de la sexualidad antes censuradas por el sistema en la literatura del país.

Sus modos de escritura del acto sexual llegan a puntos obscenos por la crudeza de los detalles con que son narrados. Para el autor el sexo es “un intercambio de líquidos, de fluidos, saliva, aliento y olores fuertes, orina, semen, mierda, sudor, microbios, bacterias. O no es. Si sólo es ternura y espiritualidad etérea entonces se queda en una parodia inútil de lo que pudo ser” (1998: 11). De esta forma, en sus escenarios, los personajes se entregan a faenas sexuales como si gozaran de su última posibilidad sobre la tierra. Se muestran enfebrecidos tras la búsqueda de orgasmos sucesivos, persiguen todo el tiempo el deleite convencidos de que es una de las escasas versiones de la felicidad que les resta. En este punto, encuentran similitudes con la teoría de la voluptuosidad descrita por Bataille, para quien la imagen perfecta de la felicidad es alcanzar la voluptuosidad como un bien incomparable ya que se trata de la simbiosis entre la resolución y el deslumbramiento: “El placer de los cuerpos es sucio y nefasto: el hombre en estado normal –aclaremos: el hombre de la actividad cotidiana– lo condena o acepta que sea condenado (...) La voluptuosidad para el hombre es la animalidad, no es más divina que caduca, y su caducidad es su condición” (2001: 88). Los personajes de *Trilogía ...* no son los hombres de la actividad cotidiana, son individuos que sobreviven en un estado excepcional de marginalidad extrema, donde la ciudad cede espacio a lo repugnante con facilidad asombrosa. Para ellos es sencillo no cuestionar la búsqueda insaciable de la voluptuosidad y vivir en una orgía eterna sin códigos de conducta ni valores que los limiten.

Además de proponer esta imagen de extrema sexualidad en la sociedad cubana, las obras de PJG en esta etapa incluyen representaciones que resultan aberrantes para el sistema político de la Isla. En sus páginas se trata abiertamente la propagación de la prostitución, consecuencia de la apertura del país al turismo internacional y de la despenalización del dólar. Entendida por el gobierno como acto indecente en la férrea construcción del hombre nuevo, la prostitución prolifera especialmente en La Habana y en sitios de los principales polos turísticos a lo largo del país.

Al decir de Bataille, no es precisamente la conversión del acto sexual en mercancía lo que más degrada en la prostitución, sino la condición del sexo rebajado al sentido animal en las capas más bajas de la sociedad:

La miseria extrema desliga a los hombres de las prohibiciones que fundamentan en ellos la humanidad; no los desliga, como lo hace la transgresión: una suerte de rebajamiento, imperfecto sin duda, da libre curso al impulso animal. Pero ese rebajamiento tampoco es un retorno a la animalidad. El mundo de la transgresión, que englobó al conjunto de los hombres, difirió esencialmente de la animalidad; y lo mismo sucede con el mundo restringido del rebajamiento. Quienes viven en el nivel mismo de la prohibición –en el nivel mismo de lo sagrado–, que no expulsan del mundo profano, en el que viven hundidos, no tienen nada de animal; aunque, a menudo, los demás les niegan la cualidad de humanos (están aun por debajo de la dignidad animal). Los diferentes objetos de las prohibiciones no les producen ningún horror, ninguna náusea o demasiado poca. Pero, sin experimentarlas intensamente, conocen las reacciones de los demás. (2010: 141)

Varios seres de *Trilogía* ... y también de *El Rey de La Habana*, viven en este entorno descrito por Bataille, desligados de las prohibiciones que fundamentan el sentido humano como consecuencia de la miseria extrema. Esa es razón suficiente para que los objetos de las prohibiciones no provoquen en ellos reacciones similares al asco o al horror.

En este sentido, *El Rey* ... se ubica como novela reveladora de modos de subsistencia que se manifiestan incluso por debajo de la dignidad animal a la que alude Bataille. La vida azarosa de su protagonista, Reynaldo, transcurre en un submundo habanero donde la condición humana está relegada a un segundo plano. Se alimenta de deshechos, en su cuerpo habita la indigencia y discurre durante toda la historia hacia la degeneración del individuo.

Además de la prostitución como tema espinoso para las políticas gubernamentales de la cultura cubana, el autor incluye en este libro otro de los grandes tabúes que perturban al sistema, la homosexualidad. A diferencia de *Trilogía* ... la homosexualidad no aparece en *El Rey* ... como el momento definitorio de asumir un tipo de sexualidad u otra; sino que se representa mayormente cual manifestación de la prostitución, pecado doble según las reglas del socialismo:

Y era lindo. ¿O linda? Era precioso, en realidad. Parecía una mujer bellísima, pero al mismo tiempo parecía un hombre bellísimo. Rey nunca había visto algo parecido. Al menos de cerca, con tanto detalle. Estaba sentado con sus andrajos en la única butaca que había en la habitación. No sabía qué decir...

Sandra aprovechó para erguirse y remarcar sus pequeños pechos. Estaba orgullosa de ellos. Eran originales. Nada de silicona, los había logrado con Medrone, una pastilla anticonceptiva y reguladora de la menstruación, a base de hormonas femeninas. (1999: 63-4)

El personaje de Sandra, un travesti que en las noches presta servicios sexuales, simboliza todo lo que el sistema intenta negar y lo que empecinadamente trató de censurar durante tres décadas. Su máxima aspiración queda explícita en una cuasi declaración de principios cuando expresa: “A mí no me mantiene nadie ...Ay, si apareciera un millonario en mi vida, como en las novelitas. Un tipo canoso alto, elegante, con un

castillo en el corazón de Europa, y me convirtiera en Lady Di-Sandra. Con yates y joyas y champagne. Y el millonario arrebatado por mí. Y yo arrebatada por el millonario, dando la vuelta al mundo ..., ahhh ...” (1999: 69) Sandra busca desesperada todo lo que el sistema social no le ha ofrecido en casi cuarenta años de existencia, desde la aprobación de su homosexualidad hasta la posibilidad de la ilusión. Refuta el arquetipo del hombre nuevo y asume todas las violaciones posibles para exacerbar la representación del homosexual en la literatura de su tiempo.

A pesar de que el tratamiento de los temas homosexuales y homoeróticos, no debuta en la literatura cubana con estas obras de PJG, sí adquieren un carácter nuevamente transgresor, concedido por el sujeto literario que emerge en estos años. Es posible percibir una representación de los tópicos con un fin que va más allá de la emancipación y las libertades sexuales que ya había sucedido desde finales de la década del 80. En su libro *La maldición. Una historia del placer como conquista*, el ensayista cubano Víctor Fowler asegura que: “Luego de un largo periodo de silencio o execración, 1988 fue el momento de dos textos fundacionales en cuanto a la representación de la homosexualidad en la literatura cubana contemporánea” (141). Se refiere a la publicación del poema “Vestido de novia”, de Norge Espinosa, que trata sobre el momento en que un joven asume su homosexualidad; y a la del cuento “¿Por qué llora Leslie Caron?”, de Roberto Urías. Ambas entregas confirman el carácter transicional de la década del 80 en los procesos de la literatura cubana revolucionaria.

\*\*\*\*\*



Los escritores centrales de esta investigación proponen un discurso diferente al oficial en el devenir literario cubano después de la implementación de las políticas culturales de los años 60 y 70. Estas nuevas formas de expresión responden a las circunstancias de la etapa, el final de campo socialista de Europa del Este tras la caída del Muro de Berlín y el consiguiente nuevo orden económico y político. Enfrentan de manera abierta los estatutos del discurso oficial regido por las bases del gobierno socialista. Curiosamente, la implementación de la norma gubernamental se ajusta a las definiciones que sobre la producción del discurso social estableciera Foucault en su lección inaugural en el Collège de France, en 1970: “En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.” (2014: 14) A semejantes barreras se enfrentan las creaciones literarias de estos años, utilizando para ser efectivas todos los recursos al alcance que permitan revertir los órdenes y ofrecer un producto transgresor con respecto a épocas anteriores. La sexualidad y el erotismo de los cuerpos es solo un punto más en las diversas maneras que encontraron los autores para violentar el discurso oficial, dinamitar sus bases e imponer realidades paralelas en medio de la crisis social del país.

En sus análisis sobre el específico discurso del sexo, Foucault coincide en que existe históricamente una depuración rigurosa del vocabulario autorizado por los centros de poder. Pero igualmente reconoce la necesidad que ha tenido el hombre occidental de decir todo sobre su sexualidad desde hace tres siglos:

que desde la edad clásica haya habido un aumento constante y una valoración siempre mayor del discurso sobre el sexo; y que se haya esperado de tal discurso –cuidadosamente analítico– efectos múltiples de desplazamiento, de intensificación, de reorientación y de modificación sobre el deseo mismo. No sólo se ha ampliado el dominio de lo que se podía decir sobre el sexo y constreñido a los hombres a ampliarlo siempre, sino que se ha conectado el discurso con el sexo mediante un dispositivo complejo y de variados efectos, que no puede agotarse en el vínculo único con una ley de prohibición. (1998: 14)

Las representaciones de la sexualidad en las obras de los autores analizados en esta investigación, se relacionan con los principios de desplazamiento, intensificación, reorientación y modificación que sobre el tratamiento de la temática sexual a través del discurso establece Foucault. Estas variaciones en los métodos de escritura sobre la sexualidad y el erotismo promueven un discurso paralelo al oficial en la década del 90 en Cuba, en este caso literario, que enfrenta la norma impuesta por las políticas culturales del gobierno.

Alcanzar estos niveles de disertación sobre la realidad cubana a través de su sexualidad y erotismo contemporáneos es también resultado de las desigualdades que propone Bataille entre el animal y el hombre. Solo una diferenciación tan radical explica lo que recrea en sus extensos estudios:

Sólo el animal es, en el mundo presente, reducible a la cosa. Un hombre puede hacer con él lo que quiera sin limitaciones, no tiene que dar cuenta de ello a nadie. Puede saber, en el fondo, que el animal que abate no difiere tanto de él. Pero, aun cuando admite formalmente la similitud, este furtivo reconocimiento se ve enseguida puesto en entredicho por una fundamental y silenciosa negación. (2010: 156)

Sobre la base de revertir de esta silenciosa negación que establece el hombre alrededor del sentido animal en su existencia, se erige el discurso del sujeto literario de la década del 90 en Cuba para transgredir los esquemas de escrituras anteriores. Así el raciocinio

humano, mayor punto de diferencia con el animal, también funciona no solo para marcar estas distancias a la hora de asumir el sexo, sino para proponer poéticas deladoras de la crisis del sistema social imperante.

## CAPÍTULO VI

### ABYECCIONES Y OTRAS FORMAS DE LA REPUGNANCIA

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable.

Kristeva. *Poderes de la perversión*

#### VI.1. Cuestionar desde lo abyecto

Si entendemos la abyección a partir de esta aproximación de Julia Kristeva, es posible considerar que en la representación de lo abyecto en la literatura cubana de la década del 90 existe una insubordinación contra la norma. Indistintamente, estas formas de insurrección se enfrentan a acciones, sentimientos, escenarios, realidades adversas, que habitan tanto dentro como fuera del individuo cubano. Sin embargo, es importante destacar que el hecho que convierte la rebeldía contra lo establecido por el poder en relevante en esta investigación, no es la presencia de lo abyecto en la literatura cubana, porque históricamente ha existido. Lo notable emerge en la medida que la escritura sobre la abyección, vigente en la época, se convierte en forma de transgresión de los modelos preestablecidos por las políticas culturales. Y al mismo tiempo, funciona como testimonio de las condiciones infrahumanas que rigen la vida del país en su mayor crisis política, económica y social desde enero de 1959.

Desde la perspectiva de las teorías de Kristeva, lo abyecto desafía el orden de la aparente vida normal del ser humano, determinado por el sistema social, el contexto, sus referentes personales, la memoria y sus aspiraciones. La abyección se manifiesta en cada acto, sentimiento o sensación que provoque un extrañamiento o repulsión con este sistema particular que rige la vida de los individuos. En palabras de Kristeva, lo abyecto es:

Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura. (2013: 8)

Examinado de este modo, las representaciones de la abyección en la literatura cubana de los 90, específicamente en los autores centrales de esta investigación, contienen un carácter transgresor innato por partida doble. Si aun en condiciones de vida normal funcionan como profanadoras de las reglas que conforman la vida del hombre, el estado excepcional de la sociedad cubana intensifica la característica. La escritura de estos años devela continuamente el peso de ese no-sentido significativo que logra aplastar al cubano en medio de una realidad aniquiladora.

Para un mejor entendimiento de los elementos de la abyección presentes en la literatura de esta etapa a la hora de precisar su existencia, funcionan tres categorías determinadas por Kristeva que concretan lo abyecto en la cotidianidad de la vida humana. Primero aparece el significante, marcado por las características que provocan la repugnancia; segundo, el síntoma, entendido como el asco que emana de las evidencias

del significante y que conlleva a la tercera, el signo, que no es más que la innegable presencia de la abyección.

Las páginas siguientes estarán dedicadas a rastrear los momentos más relevantes de la conjugación de estas tres categorías en las obras de Antonio José Ponte, Reina María Rodríguez y Pedro Juan Gutiérrez. Los atributos de las abyecciones por develar no se circunscribirán a condiciones específicas como lo corporal, lo moral o lo natural. Al ser imposible de limitar sus márgenes, por sus extensas variaciones, se buscarán las representaciones que confirmen la definición de Kristeva cuando asegura: “Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (2013: 11). Las abyecciones más trascendentes para esta investigación serán aquellas que suscitan la repugnancia y la indignación que terminan por sumergir al cubano aún más en el contexto de crisis que habita. Estos escenarios funcionan como elementos valiosos para el sujeto literario emergente en la época, quien no desestima la extrañeza imaginaria ni la amenaza real de la abyección en medio de las condiciones sociales e históricas que vive el país, enfrentado al nuevo orden económico mundial.

## **VI.2. Abyecciones del habanero y el ajiaco histórico**

La ensayística de AJP en esta etapa incluye el reconocimiento y representación de lo abyecto en la realidad inmediata cubana. Con destreza crítica propone equitativamente una Habana experta en provocar extrañezas o una revisión de la presencia de lo abyecto en la historia nacional desde siglos atrás. En ambos casos, una

lectura de sus textos desde esta perspectiva es asimilada como un desafío, un reto que al decir de Kristeva requiere una descarga, una convulsión o un grito, en este caso del lector. Anteriormente, ya el autor ha vivido sensaciones similares en los significantes que le hicieron percibir la repugnancia primero, luego experimentar el asco y finalmente a establecer lo abyecto como suceso.

El ensayo “Ojos en La Habana” cierra las páginas de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. El orden no es casual: tanto autor como editores persiguieron y lograron con este texto al final del libro dejar un sabor extraño en la lectura, una imagen contrapuesta a la postal habanera tradicional perseguida por la oficialidad, La Habana cual paraíso en El Caribe. Mientras el sistema dibuja para los turistas una ciudad que no existe, en el texto de AJP se lee:

La perenne lluvia que cae entre la pared y el ojo que la mira hace entrar a las calles en lo pasado. Una fotografía de ciudad proyectada sobre un lienzo que el aire ondeara es mucho más corpórea que La Habana que se levanta hoy con sus olores y sus ruidos. Que no nos engañen olores y ruidos, atendamos a lo que puede testimoniar el ojo: la ciudad de hoy apenas existe. Más que de hoy, es una ciudad del pasado. Es por eso que habitándola uno llega a sentir nostalgia por La Habana. Hay algo escamoteado en estas calles que nos hace añorar, algo que echamos de menos. Detrás de cualquier gesto de la vida habanera puede encontrarse ese añorar. Hay un vacío en cada gesto y, y sin embargo, hay una persistencia: todos los días el habanero se hace creer que vive en La Habana. (2001: 41)

Desde la ausencia de la ciudad que un día fue, La Habana incita a un extrañamiento.

Conlleva a un sentimiento de desolación que el autor transcribe como añoranza, aparejada con la persistencia en el *modus vivendi* del habanero al creer que aún habita una ciudad próspera y no su fantasma. El reflejo de la ciudad ondeando en el aire sobre un lienzo es una de las imágenes más elocuentes del ensayo para confirmar lo que

muchos vienen sospechando desde hace años: la ciudad actual apenas es una refracción de lo que fue.

Sin embargo, la obstinación del habanero en pretender que aún vive la ciudad histórica y legendaria puede ser entendida como una aberración repugnante. El autor no encuentra respuestas a esa indiferencia hacia el entorno y opta por delatarla como evidencia de un testimonio de la abyección circundante: “Pero lo ojos se detienen poco en las paredes, en el color de rata de los muros, en edificios de agua, de texturas parecidas a la de viejas carpas circenses.” (2001: 41) La suciedad y el hedor de una vieja carpa de circo y el color cenizo de las ratas, son metáforas efectivas para denunciar no solo el estado deplorable de la ciudad, sino el desfallecimiento en que viven sus transeúntes. Después de tres décadas de implementación del régimen socialista, en los años 90, los significantes de la abyección se han convertido en su contexto para el habitante de las ruinas actuales de La Habana. Según Kristeva, este suceso implica la imposición de la abyección al extremo de lograr un desplome de los sentidos del hombre:

Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. Un cierto yo que se ha fundido con su amo, un súper-yo, lo ha desalojado resueltamente. Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer. (2013: 8)

A través de un complejo y largo proceso de deterioro de la autoestima y del desarrollo de un sentimiento de sacrificio por ‘el progreso del país’, el cubano se homologa incesantemente con estas características que promueven la repugnancia. Ni siquiera



recae en el escenario de sus días, los derrumbes de edificios, la putrefacción y la basura acumulada en las calles o las paredes deslavadas que encuentra el caminante con solo deslizar la vista por la ciudad.

AJP descubre que detrás de estas tolerancias insólitas del habanero con su entorno existe un proceso de auto-reconocimiento. El autor equilibra la depreciación urbana con el deterioro social y las características que ha fundado el socialismo cubano en el hombre que insistentemente ha modelado por años. Solo lo anterior le permite decir a manera de conclusión que:

La Habana es los habaneros.

En una ciudad donde parece estar lloviendo siempre en las paredes, el tiempo echa su aliento demasiado pegado a los muros. Tumba vigas, desprende balcones, y en tanto el habanero (permiso para imponer este arquetipo) opone al tiempo su único lujo, el lujo de vivir. Todos los días se hace creer que vive y cada uno de sus gestos, de sus hábitos y de sus sorpresas, suman La Habana. Parece decir: yo soy el único hijo de esta ciudad más miserable cada día. (2001: 41)

Si La Habana de los años 90 son los habaneros, es posible inferir que la abyección que produce un paseo por sus calles proviene de sus habitantes, quienes la propician y la consienten por hastío como respuesta al sistema social en que viven. Kristeva considera que este tipo de sujeto emerge cuando en él habitan solamente faltas, ausencias, carencias, como es el caso del cubano: “Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto.” (2013: 12) Bajo los preceptos de Kristeva, AJP encuentra lo imposible, la abyección, en el propio cuerpo del cubano. Esta denuncia se

convierte en uno de sus aportes a la historia de la literatura cubana que guarda en sus anales otras Habanas posibles, florecientes, en las que residían con seguridad, otro tipo de habanero fundando diariamente una ciudad a su imagen y semejanza.

En *Las comidas profundas* el autor extiende la condición descrita anteriormente a la formación de la historia y la idiosincrasia del país. El texto “Seis” comienza con la parábola entre el embarazo de una mujer y la tradición del oriente del país de fabricar, durante nueve meses, una bebida nombrada *aliñado* a base de frutas y alcohol para celebrar el nacimiento: “Poco a poco, entre el espíritu de la botella, figuración de *Las Mil y Unas noches*, y el espíritu del niño esperado empieza a establecerse una relación muy estrecha. Todo lo dulce a la redonda, toda carne de fruta entra a la matriz de vidrio para componer un doble, un niño de tierra. La barriga de la madre y la del botellón se vuelven fermentaciones gemelas.” (2001: 75) A partir de la deconstrucción de esta práctica, incorpora otras también ligadas a la cocina y la alimentación que incluyen la fermentación como principio en su proceso. Tal es el caso de la elaboración del prú, bebida refrescante hecha de raíces y hojas de árboles, también de la zona oriental, que siempre lleva en su base el residuo de un prú concebido anteriormente, conocido como “madre”: “La madre del prú enseña que no existe principio. Por remoto que sea el brebaje, nunca será el primero porque adentro lleva restos de un prú anterior. Adán o como se llamara el primer hombre, no venía de madre, estaba sin ombligo en el principio. A diferencia suya, el prú tuvo ombligo siempre, recipiente, manejos, una madre.” (2001: 77) La existencia de un precedente, de una comida o bebida del presente

con sus orígenes en el pasado, es la coartada perfecta para que AJP introduzca el tema de la historia como forma abyecta, a través de su representación en la comida.

Específicamente, el autor se refiere al ajiaco, plato que se cocina lentamente en una gran cazuela donde se añaden al agua hirviendo pedazos de carnes, especias y viandas, sin discriminación de sabores, formas o texturas. El ajiaco<sup>26</sup> es la metáfora propuesta por Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco* para definir la identidad cubana con todas sus etnias y culturas cociéndose en un mismo recipiente. Sin embargo, AJP introduce en el ajiaco el dato de la impureza, de la contaminación y la putrefacción:

Tuvo que ser un plato lento, una gran olla que pudriera a los ingredientes más heterogéneos desde el principio de los tiempos. Una comida pozo que arrojara, lo mismo que una excavación, huesos de jicotea, hierros, la papilla neblinosa donde el bosque se deshace, el fango apetitoso al fondo de la olla, ralladura de coral en que acaba la tierra y comienzan las gárgaras de las mareas y la olla isla, Gran Nganga, se transforma al pie de la Caridad del Cobre en la barca de los Juanes. (2001: 78)

AJP introduce en este ajiaco particular de la historia cubana, elementos de las más variadas naturalezas, desde huesos de jicotea y fango hasta hierros. Todo puede formar parte de esta comida pozo, que para su elaboración ha necesitado una excavación previa, búsqueda no solo en los elementos vivos, sino en los que yacen enterrados en el pasado,

---

<sup>26</sup> El etnólogo Fernando Ortiz propone el término el ajiaco para identificar la formación de la identidad cubana a propósito de las complejas mezclas raciales que tienen en la cultura del país: “En todos los pueblos la evolución histórica significa siempre un tránsito vital de culturas a un ritmo más o menos reposado o veloz, pero en Cuba han sido tantas y tan diversas en posiciones de espacio y categorías estructurales las culturas que han influido en la formación de su pueblo, que ese inmenso amestizamiento de razas y culturas sobrepuja en trascendencia a todo otro fenómeno histórico” (255).

como la madre del prú. Y al igual que el aliñado, necesitará que el tiempo transcurra para quedar listo y admitir degustarse.

La presencia de un pseudo-objeto, un objeto anterior, también es delator de la abyección. Si estas comidas se nutren de otras preliminares y son representadas como imagen y semejanza de la historia e identidad cubanas, en las últimas preexiste entonces lo abyecto. En este caso, Kristeva define lo abyecto como “aquel pseudo-objeto que se constituye antes, pero que recién aparece en las brechas de la represión secundaria. Por lo tanto lo abyecto sería el ‘objeto’ de la represión primaria.” Desde esta perspectiva, es factible inducir que los procesos abyectos han existido en la historia cubana desde sus orígenes, y que la situación de la década del 90 no es más que una muestra de su continuidad. En palabras de Kristeva la represión primaria consiste en: “La capacidad del ser hablante, siempre ya habitado por el Otro, de dividir, rechazar, repetir. Sin que estén constituidos una división, una separación, un sujeto/objeto (no todavía, o ya no).” (2013: 21) En esencia, este es el principio del ajiaco: todo se cocina a la misma temperatura, indistintamente de sus diversos niveles de cocción.

En conexión directa con la historia cubana, AJP repite la fórmula de Fernando Ortiz sobre este plato inclusivo. Y bajo los preceptos de Kristeva, podemos inferir que su producto final también manifiesta una pérdida de los límites entre sujeto/objeto, entiéndase objeto como lo abyecto:

Fernando Ortiz entendió en el ajiaco el bullir de dos entrecruzamientos instantáneos, una atomística para la promiscuidad. Entendió la podredumbre y la amalgama de cenizas que haremos hasta en la muerte unos con otros en el corazón abisal de la isla imaginada. Si Cuba es un ajiaco, en ella nos embebemos de caldo que nos cuece, chocamos con

otros, intercambiamos jugos, nos fragmentamos hasta terminar desleídos.  
(2001: 78)

Pasado y presente, victorias y derrotas, el bien y el mal ... todo cabe en esta propuesta del autor donde el cubano es un sujeto resultante del intercambio de sustancias de un ajiaco que incluye tanto las represiones primarias de su historia como sus más recientes fracasos.

### **VI.3. Cuando el arrojado persigue el lenguaje**

La mutación evidente de la poética de Reina María Rodríguez en la década del 90 hacia novedosos discursos líricos, apartados de las normativas literarias impuestas por las políticas culturales, incluye también representaciones de lo abyecto desde el pulso del sujeto literario emergente en esos años. Ya no se trata más de rondar ciertas abyecciones asumidas desde el cuerpo, sus partes o funciones a la hora de la sexualidad o de adjudicarse los complejos roles femeninos madre-mujer y salir victoriosa ante el lector. En esta época la autora asiste a una profundización general. Si antes escribía con sus manos, ahora llega al verso desde las vísceras carentes de alimentos, conectadas con la incontinencia de la palabra.

Su primer poemario de esta década (*En la arena de Padua*, 1992) se puede leer como un inventario de ausencias en todos los órdenes que rigen la vida humana, desde carencias materiales hasta espirituales. En el poema “Paraíso. Tiendecita. Monte” se lee:

las aspas  
están cansadas de levantar el polvo sobre  
objetos muertos  
objetos en desuso. exhalan. desasosiego  
en una calle sinuosa una tienda perdida  
es junio y se llama paraíso.  
recostada al vidrio mastico las yerbas

no veo nada particular definible: nada es  
caro.  
no morir no ver es la intención. (1992: 33)

La autora intenta ubicarse espacialmente a partir de objetos muertos inútiles agrupados en una tienda perdida de la calle Monte, en La Habana. Este poema es un reflejo del libro con el que RMR intenta más que nada tratar de descubrir un lugar que no avizora. Se siente exiliada en su propia realidad: de ahí la excesiva cantidad de ausencias, de espacios vacíos que no acierta cómo rellenar.

Más adelante vendrán años en que lo más importante será saber quién soy, pero por ahora la orientación se convierte en obsesión. Ella, como el país, se sabe extraviada, fuera de lugar a cada paso, y esa extrañeza también guarda elementos de la abyección. Se considera una exiliada en su propia tierra; no reconoce los espacios e intenta ubicarse con los escasos puntos de referencia que le quedan. Para Kristeva, esta condición del exiliado, incluso en espacio propio, busca todo el tiempo la respuesta a la pregunta “¿dónde?”:

En lugar de interrogarse sobre su “ser”, se interroga sobre su lugar: “¿Dónde estoy?”, más bien que “¿Quién soy?”. Ya que el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es uno, ni homogéneo, ni totalizable, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico. Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el arrojado no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos –estando constituidos por un no-objeto, lo abyecto– cuestionan constantemente su solidez y lo inducen a empezar de nuevo. (2013: 16)

El cuestionamiento persistente de su solidez y la necesidad de reinvencción perenne de RMR en sus propuestas de la década del 90, para tratar de encontrar el centro que tantas veces menciona en las definiciones de sus obra, tienen sus orígenes en esta manifestación de la abyección.

*En la arena ...* muestra, además del no lugar en que habita la poeta, la profundidad del dolor por la desorientación. Se percibe el halo de la angustia y la desesperanza en varios de sus textos como se manifiesta en “Como un extraño pájaro que viene del Sur”: “has errado toda la noche/ olfateando los árboles/ buscando alguien que te acaricie/ con tu traje de lobo para engañar a los hombres./ tu angustia me hiela los pies/ pero en el alero hay un abismo para nosotros” (1992: 23). A pesar de que en estos poemas exista un alter ego, la autora camina sola, escribe sola, se desdobra en excesos sola en medio de la crisis del país. Le fue impuesto el papel del constructor infatigable, término empleado por Kristeva para ubicar al arrojado como un extraviado que no cesa de trazarse coordenadas posibles: “Un viajero en una noche de huidizo fin. Tiene el sentido del peligro, de la pérdida que representa el pseudo-objeto que lo atrae, pero no puede dejar de arriesgarse en el mismo momento en que toma distancia de aquél. Y cuanto más se extravía, más se salva” (2013: 16). Los extravíos de RMR son a través de la escritura. *En la arena ...* ofrece precisamente la imagen de un peregrinar sin punto de salida ni meta de llegada. La angustia es traducida en falta de contención poética, como quien desanda largas avenidas sin rumbo fijo. Es en este momento cuando en su obra aparece el verso en prosa en textos como “La rue de Malherbe”, “Platagenet”, “Espejos”, “Poliedros” y “La detención del tiempo”, como anuncio de los nuevos caminos a los que se expondrá en el futuro.

La plenitud de los excesos en el lenguaje que tuvieron su origen en *En la arena ...* se alcanza en *Páramos*. La prosa poética se convierte en único medio de expresión, como sucediera antes con otros escritores de la Isla que poco a poco sintieron el

murmullo creciente de la incontinencia en la palabra. Entre los más notables resaltan, Dulce María Loynaz, Fina García Marruz, José Manuel Poveda, Eliseo Diego y José Lezama Lima, por sólo mencionar algunos. Particularmente, en la escritura incontinente de RMR se aprecia una alta tensión cognoscitiva, como asegura Jorge Luis Arcos:

No son prosas impresionistas, ornamentales, esteticistas, sino que encarnan un discurso de alta tensión cognoscitiva dentro de un intenso *phatos* espiritual: son en el fondo severos ejercicios espirituales, se acercan. en este sentido, a una semejante función metapoética de algunos textos en prosa de Lezama. Acaso sólo otra poeta cubana, Juana Borrero, había desplegado, en la centelleante y atormentada prosa de su epistolario, una pasión semejante. (370)

Existe en *Páramos* una imperiosa necesidad de oponer el exceso del lenguaje a miedos y carencias que llegan a ser repulsivas, a toda la inseguridad que proviene del sistema social y a la creciente pobreza material y espiritual de los años 90 en Cuba. De ahí que la poeta proponga un libro a partir de severos ejercicios espirituales y, como asegura Arcos, no le interesa ser impresionista ni proponer un estilo adornado y hermoso.

Al mismo tiempo, la proliferación del lenguaje le permite alcanzar también en este libro representaciones sofisticadas. Por ejemplo, la incontinencia funciona cual recurso para hablar de otras abundancias como los sangramientos femeninos de la endometriosis menopáusica. Kristeva considera que de los objetos que salen del cuerpo por sus orificios, solamente dos tipos son contaminantes, lo excrementicio y lo menstrual. Y este último lo ubica directamente como representación del peligro proveniente de la identidad social o sexual. En el poema “Imaginary Lancasted I: ella sobre el algodón, desnuda...” RMR se sirve de la verbalización para lograr una imagen del desgarramiento que tiene lugar en su cuerpo: “por qué la presencia de ese coágulo en



mí, lo mío, lo que se vacía de mí, la obsesión que me lo quita y desfigura, envejece al centro de la visión: ese ojo por donde nazco, nazco, me adentro, me devoro, tan perfecto en mi devoción? has tocado el coágulo que acaba de desprenderse, también vivo, vivo, caliente, palpitante? Lo cogerías en tu mano para acariciarlo? Lo besarías? Podrías comértelo así vivo?” (1995: 31) A imagen y semejanza del ritmo con que su útero se deteriora, es escrito el poema mientras su psiquis también va quedando hecha pedazos como los coágulos que salen de su cuerpo.

Kristeva encuentra en el exceso de lenguaje una forma de abyección emparentada con las fobias. Desde esta perspectiva, podemos inferir que en RMR se incrementa la verbalización en la medida que más despojada, temerosa e insegura se siente en los años duros del periodo especial. Sobre estas respuestas del lenguaje a los miedos, Kristeva considera que:

Toda actividad de verbalización, nombre o no a un objeto fóbico relacionado con la oralidad, es un intento de introyección de los incorporados. En este sentido, la verbalización se encuentra desde siempre confrontada a ese ‘ab-yecto’ que es el objeto fóbico. El aprendizaje del lenguaje se hace como un intento de hacer propio un objeto oral que se oculta, y cuya alucinación forzosamente deformada nos amenaza desde afuera. (2013: 58)

RMR se defiende de lo que la atemoriza con el arma que mejor conoce, la palabra.

Repite sus mecanismos de defensa incesantemente al contraponer a la abyección producida por el miedo y las penurias, resultantes de la realidad deleznable del país, su extrema verbalización.

En un fragmento del poema “la artista”, incluido en *Páramos*, se consigue marcar el rastro del desarrollo de la verbalización de la autora. A manera de confidencia, ofrece

pistas de por qué el lenguaje y sus excesos la pueden salvar, proteger en diversas circunstancias de la vida:

( ...cuando niña hacía garabatos en las libretas, todos hacíamos lo mismo. cuando alguien decía lo que yo había inventado, me quedaba perpleja y a la vez muy triste. porque todo se sabía; todo se sabía. al crecer, los garabatos –antes delirios de líneas y palabras sin descifrar– fueron conformando formas precisas, dibujos, sistemas, se había logrado la madurez, eso es, la representación, su construcción. ahora quiero romper el dibujo consciente, su línea oscura que me ha hecho salir de una abstracción a otra, y quiero deshacerme en aquellos garabatos del origen –no igual– porque ya aprendí el juego de hacerlos y destruirlos hasta el poder... los deseos dibujados son de otra especie, cuesta mucho, cuando hemos aprendido los artificiales deseos de cualquier poder, o posesión, lograr los otros... ) (1995: 38)

Desde pequeña ha desarrollado el hábito de la escritura con el sentido de la protección, a imagen y semejanza de un escudo. Con los años, en medio de fracasos, desea regresar a sus orígenes, cuando todo era un balbuceo, un desorden de palabras que desobedecía la norma y solo prestaba atención a los impulsos primarios de la infancia. Sin embargo, reconoce que tal vuelta no será posible fácilmente; ya ha incorporado los artificiales deseos de poderes que le son ajenos. Desde las teorías de Kristeva, esta encrucijada en la que se encuentra la poeta produce verbalizaciones complejas y ambiguas, muchas veces herméticas: “Entonces la alucinación fóbica se sitúa a medio camino entre la confesión del deseo y la construcción contrafóbica. No se trata aún de un discurso defensivo sobrecodificado que conoce de sobra sus objetos y los manipula a la perfección.” (2013: 59) Se trata, en el caso de RMR, de una búsqueda constante que no termina, una carrera de fondo que se nutre de la verbalización para llegar a una meta de idéntica naturaleza, más y más lenguaje.

Si en *En la arena* ... contiene los primeros síntomas de la creciente verbalización en su poética en la década del 90, y *Páramos* permite ubicarla y definirla como mecanismo de protección contra las repulsiones que la circunscriben, ... *te daré de comer a los pájaros* ... confirma su afianzamiento. Este libro no propone una línea discursiva a través de exceso del lenguaje, sino dos; es decir, verbalización multiplicada. La propia RMR lo ha expresado al hablar de la doble condición que persiste en sus páginas:

Es el cuaderno de una niña que grita, por eso tal vez es más femenino y recurre al sentimiento, al desamparo. Nunca me han importado las palabras en sí, me gusta el lenguaje, la recuperación a través del uso de muchas zonas de las que me apropio al final; no importa de qué orden provengan porque “todas las cosas son la misma cosa”, como alguien dijo, y se convierten en una sustancia. (Figueroa, Rodríguez, 2005)

En este caso la sustancia es bifurcada y sostiene desde dos perspectivas un amuleto contra las fobias de la autora. El talismán protector es elaborado a partir de la poesía, que en ... *te daré* ... se asume como dualidad. Sin embargo, en la propia esencia protectora de la verbalización se esconde su insuficiencia. Cada vez es necesario un poco más de lenguaje, de palabra, como un proceso sin final posible que ha llevado a la autora a trenzar dos formas de representación –entiéndase verbalización– en un mismo libro. Mientras más escribe, más necesita escribir.

Kristeva justifica lo anterior como una devoración del lenguaje para enfrentar la fobia en la medida que no se disipa su presencia, como es el caso de la situación de la crisis política, económica y social de Cuba en la década del 90. Esta necesidad constante del incremento de la verbalización sucede, según Kristeva, porque: “El lenguaje se ha convertido en un objeto contrafóbico, que ya no desempeña el papel de elemento de una

introyección fallida que puede hacer aparecer, en la fobia, la angustia de la falta originaria. El análisis de estas estructuras debe escurrirse inevitablemente en las fallas de lo no-dicho para tocar el sentido de un discurso tan trabado” (2013: 59). Relacionado con la poética del exceso y la búsqueda constante de RMR en los años estudiados, la poesía y su variedad de discursos son el objeto contrafóbico que debe encontrar a cada paso nuevos recursos para continuar oponiéndose a la misma fobia que lo generó anteriormente. Esta práctica concibe devorar el lenguaje y así perseguir lo no-dicho con insistencia, con la esperanza de que esa sea la protección contra la fobia. La propia autora ha descrito esta incapacidad que la lleva, como un círculo vicioso, a continuar consumiendo lenguaje desesperadamente:

La poesía no es mensajera de nada. No tiene un sentido y como la vida, solo sucede: es. ¿A quién le importa cómo hace su trabajo día tras día, y cómo vive un poeta que sigue siendo un loco, un maniático y hasta un haragán? ¿Cómo colocarlo socialmente para que la confianza entre él y el resto sea recíproca? Habría que comprender el “heroísmo de su debilidad”, su llegada a un mundo colmado de lenguajes que tienen ya usos definidos, esa lucha por “inexpresar lo expresable” como quería Barthes. (2014)

Con esta declaración es posible inferir, primero, que la relación entre RMR y la verbalización creciente es muestra del “heroísmo de su debilidad”, en el contexto de un medio hostil, plagado de discursos políticos que provocan fobias y repulsiones. Segundo, que la persecución y devoración del lenguaje son infinitas para la poeta, ya que su fin consiste en la contradicción de inexpresar lo expresable, una acción escurridiza por naturaleza propia.

#### VI.4. Tránsito del cuerpo abyecto de sí al cadáver

Las dos propuestas de PJG en la década del 90 en Cuba incluyen múltiples y variadas representaciones de la abyección. Tanto *Trilogía sucia de La Habana*, 1998, como *El Rey de La Habana*, 1999, comparten la escritura de esa extrañeza que desarrolla el hombre en la psiquis y que termina por convertirse en una amenaza real que lo sumerge. Una vez más, resulta oportuno regresar a la definición que sobre el proceso de la abyección estableciera Kristeva cuando acertó: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba de una entidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar...” (2013: 11). La tesis anterior se ajusta punto por punto, ejemplo por ejemplo, a la escritura sobre lo abyecto en los dos libros de PJG de esta etapa. Ambos consiguen mostrar el irrespeto por todos los límites establecidos, la complicidad, la ambigüedad y el carácter mixto de los actos de abyección que se analizarán seguidamente.

Si partimos de la persona en la que se basa la narración de *Trilogía ...*, es posible convenir que la más relevante de todas las abyecciones presentes en el libro sea la abyección de sí mismo. Las historias, narradas en su gran mayoría en primera persona por el alter ego Pedro Juan, autor-narrador-protagonista, incitan a una lectura de lo que Kristeva ha definido como el momento en que el sujeto tiene conciencia de que no puede existir sin ser abyecto. En ese intervalo denigrante, lo abyecto no es parte del escenario que rodea al hombre, ni siquiera su circunstancia; es el hombre mismo. Uno de los

pasajes donde mejor se aprecia esta condición degradante en *Trilogía* ... es cuando el autor escoge el significante por excelencia, las heces fecales humanas, para provocar el síntoma del asco sobre su propia persona:

Ése es mi oficio: revolcador de mierda. A nadie le gusta. ¿No se tapan la nariz cuando pasa el camión colector de basura? ¿No esconden al fondo las cubetas de los desperdicios? ¿No ignoran a los barrenderos en las calles, a los sepultureros, a los limpiadores de fosas? ¿No se asquean cuando escuchan la palabra carroña? Por eso tampoco me sonríen y miran a otro lado cuando me ven. Soy un revolcador de mierda. Y no es que busque algo entre la mierda. Generalmente no encuentro nada. No puedo decirles: 'Oh, miren, encontré un brillante entre la mierda, o encontré algo hermoso'. No es así. Nada busco y nada encuentro. Por tanto no puedo demostrar que soy un tipo pragmático y socialmente útil. Solo hago como los niños: cagan y después juegan con su propia mierda, la huelen, se la comen, y se divierten hasta que llega mamá, los saca de la mierda, los baña, los perfuma, y les advierte que eso no se puede hacer. (1998: 104-105)

En el hedor involuntario que provoca la lectura del fragmento, hay dos momentos relevantes que no logran soslayar ni siquiera el asco por la reiterada acción de revolcar heces fecales y no encontrar en ellas ninguna fortuna. Primero, la certeza de Pedro Juan de que no es un sujeto pragmático ni socialmente útil. Segundo, la comparación que establece con la inconciencia del niño, quien a edad temprana no puede instituir los valores negativos de sus deshechos como símbolos en la vida humana.

En ambos momentos resalta lo que trastorna al personaje en su sistema y su orden, al extremo de convertirlo no solo en elemento perturbado, sino perturbador. Si no es un hombre socialmente útil, es entonces una aberración de la sociedad doblemente victimaria al ser la máxima responsable de las anomalías presentes en su existencia, no solo por provocarlas, sino también por no ofrecer mecanismos para corregirlas. Por otra parte, el símil entre la conducta del bebé y un hombre en edad adulta niega el desarrollo

del individuo a lo largo de su existencia. Apunta directamente a la castración en el auto-crecimiento de una persona que se formó dentro del proceso revolucionario cubano.

Si asumimos que lo abyecto en cualquiera de sus representaciones minimiza al sujeto, estamos entonces en la *abyección de sí*, como la define Kristeva, frente a “la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos solo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser.” (Kristeva, 2013: 12) Visto en el contexto cubano de la década del 90, los seres que pueblan *Trilogía* ... exhiben la falta de sentido, lenguaje y deseo, elementos que para Kristeva funcionan a la hora de reconocer, enfrentar y superar la abyección. La manifestación masiva de estas circunstancias, en casi la totalidad de los personajes creados por PJG, tiene un responsable directo: la ineficacia del régimen. El gobierno socialista cubano se afanó negativamente durante tres décadas para llegar a la situación de crisis de esta etapa y tener a sus individuos desprovistos de alternativas, enfrentados a la pérdida fundante de su propio ser. Al mismo tiempo que nunca ha reconocido su gran responsabilidad en el fracaso evidente de la implementación de sus estrategias rectoras en la economía, la sociedad y la política, ni se ha abierto a opciones del mercado internacional para atenuar la situación extrema del país.

PJG no tiene reparos en mostrar la realidad cruenta del cubano durante el periodo especial. Escribe sobre el hambre, desde el hambre misma que sufría en una azotea habanera. Cuenta de las comidas magras, de las comidas sustitutas, a las que alude Antonio José Ponte en *Las comidas profundas*, e incluye en su relato el sentido abyecto

que aparece en esa no-alimentación. Muestra la desesperación ante la necesidad animal de saciar la miseria:

Llegué a la casa de un guajiro y el tipo tenía un caballo muerto tirado en el patio. Ya con la panza medio hinchada. Apenas lograba contener a los negros: un enjambre de negros con machetes, cuchillos y sacos. Era una jauría. Los conté: ocho negros, flacos, hambrientos, sucios, con los ojos desorbitados, vestidos con harapos. El guajiro les explicaba que el animal murió enfermo y se pudría rápidamente. Ellos no le discutían. Sólo le pedían sacarle un pedazo y ellos mismos enterrarían la cabeza, los cascos, lo que quedara de aquel animal sarnoso y esquelético, cubierto de moscas verdes. (1998: 137)

Ninguno de estos hombres exasperados por la hambruna percibió la abyección en el hecho de despedazar el caballo putrefacto, porque ya habitaba en ellos, abyectos de sí. La fuerza de la imagen descrita por el autor no logró provocar el síntoma del asco que según Kristeva está asociado a la comida de manera natural: “Asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundado. Ignominia de lo acomodaticio, de la complicidad, de la traición. Sobresalto fascinado que hacia allí me conduce y de allí me separa.” (2013: 9) Tanto en las historias de *Trilogía* ... como en las de *El Rey* ... los personajes están constantemente expuestos a situaciones potenciales para experimentar el síntoma del asco. Sin embargo, estos hombres alrededor del caballo muerto por enfermedad o Reynaldo buscando desechos de comida en la basura, en *El Rey* ..., no llegan a percibirlo porque ellos mismos ya son el objeto abyecto, o al menos, es la condición en la que los coloca el sistema social.

En ambos libros también resalta lo abyecto desde el cuerpo físico del hombre en la medida que es objeto continuo de una sexualidad animal, según las diferencias entre



sexualidad y erotismo establecidas por Bataille, y de la muerte. La Habana aparece como una ciudad maldita, comparable con Sodoma, Gomorra o Babilonia en la historia de la literatura universal. En sus calles, en las cuarterías donde viven los personajes de PJG, el pecado es el rey y no existen límites entre lo probable e improbable en materia de placer. Ni siquiera el tríptico religioso cubano –catolicismo, religión africana y espiritismo– puede detener los cuerpos sedientos de sexo y profanación.

Los bajos niveles de miseria promueven el comportamiento de la selva infrahumana, vivir entre sus propios desechos y alimentarse de carroñas para llegar al día siguiente. Nada más cercano a la debacle bíblica en algunas ciudades donde el pecado regía el sentido de sus hombres: “La miseria destruía todo y destruía a todos, por dentro y por fuera. 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” (1998: 173). No solo el cuerpo, sino también los valores y principios éticos de los individuos son objetos de la abyección. Pedro Juan ha asimilado la ley de la jungla y repite en varias ocasiones en el libro “sálvese quien pueda”.

De manera similar sucede en *El Rey ...*, donde su protagonista está todo el tiempo en lucha por la supervivencia, porque no ha conocido otra forma de vida. Desde su nacimiento tuvo que defenderse hasta de su propia madre, quien lo golpeaba con todos los objetos a su alcance. La abyección de sí ha sido su estigma y a pesar de todas las posibles fugas que aparecen en su camino, regresa siempre al punto más bajo de la existencia humana. Con solo 13 años cumple prisión en un correccional por la muerte de su hermano, madre y abuela en una trifulca familiar. Luego se fuga y en su peregrinar

por los barrios periféricos de La Habana, encuentra a Magda, mujer con la que se obsesiona. Ella es su pareja ideal, no solo por la atracción física y las compatibilidades necesarias del amor, sino porque es también abyecta de sí en grado extremo:

Magda se la agarró por encima del pantalón. Se la apretó. La soltó apenas un instante para abrir el candado. Entraron. Y de nuevo se la apretó y se la masajeó sobre las perlas. Magda estaba flaca de pasar tanta hambre, se bañaba muy poco por la falta de agua y jabón, no se rasuraba las axilas porque no tenía cuchilla, la ropa sucia, los dientes manchados. Cuando tenía unos pesos los gastaba en ron y cigarros. En fin, un desastre. La cochambre. Los dos eran cochambrosos. No venían del polvo y al polvo regresarían. No. Venían de la mierda. Y en la mierda seguirían. (1999: 195)

PJG establece que estos personajes cubanos, habitantes de las ruinas habaneras en los años del periodo especial, no cumplen con la condición cristiana de nacer y terminar en el polvo. Ellos vienen de los desechos humanos y hacia idéntico final se encaminan. Nacen, crecen y mueren en lo abyecto. Para Kristeva, la muerte y su representación son la cima de la abyección: “Estos humores, esa impureza, esta mierda, son aquellos que la vida soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver*” (2013:10). Y exactamente el final de estos seres termina con la muerte. En *Trilogía* ... los cadáveres aparecen en circunstancias horribles, ya sea por suicidio o asesinato. La búsqueda de la felicidad y la ilusión en estas páginas puede ser desoladora, plagada al extremo de realidad repulsiva.

Pero ninguna de las muertes que incluye *Trilogía* ... supera en horror a la descrita en el final de *El Rey* ... Luego de días de intensas lluvias, el edificio ruinoso

donde vivían Magda y algunas veces pernoctaba Reynaldo se derrumba. A manera de Armagedón, para ambos se anuncia el fin del mundo y salen camino al cementerio de carros donde Rey se escondió al huir de la cárcel. En aquel espacio sobreviene una discusión entre ellos:

Rey enloqueció totalmente. Agarró el cuchillito y de un solo tajo le rajó la mejilla izquierda, desde la oreja hasta la barbilla. Una herida tan profunda que se le veían los huesos, los tendones, los dientes. Le gustó verla así, desfigurada, con el rostro rajado y la sangre corriendo por el cuello abajo....

Rey, ya sin control le asestó otro tajazo en el cuello. Le cortó la carótida. Un chorro de sangre saltó y empapó a ambos. Otro chorro de sangre a presión. Los bombazos del corazón. Otro más, mucho más débil. Magda se desvaneció. Cayó al piso. Manó mucha sangre por aquella herida. Y murió en unos segundos. (1999: 213)

La muerte y su representación se convierten en este fragmento en el grado más elevado de lo abyecto que ha vivido el personaje de Reynaldo, quien acto seguido al asesinato de Magda, profanó su cadáver sexualmente.

En las definiciones de Kristeva, el tránsito del cuerpo vivo a la muerte es el colmo de la abyección: “Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos.” (Kristeva, 2013: 11) Estas aproximaciones teóricas permiten entender el hecho siniestro de que Reynaldo diera muerte a Magda de la manera más abyecta posible, desfigurándola, convirtiéndola en un monstruo. También explican la violación subsiguiente, al dejar explícito el hecho de que la extrañeza imaginaria de la muerte y su amenaza consiguen un acercamiento excesivo al cadáver.

PJG es coherente con al abyección de principio a fin en esta novela. Tanto es así que termina con el protagonista devorado por las ratas mientras trataba de esconder el cadáver de Magda en un basurero: “Tiró la basura sobre el cadáver y las ratas. Lo cubrió todo como pudo. Algunas ratas siguieron arriba, atacándolo sin cesar (...) Su agonía duró seis días con sus noches. Hasta que perdió el conocimiento. Al fin murió. Su cuerpo ya se podría por las ulceraciones producidas por las ratas... Cuanto más se podría más le gustaba aquella carroña. Y nadie supo nada jamás” (1999: 218). El autor mezcla en este final dos grandes emblemas de la abyección, la basura y el cadáver, que conjugados producen otro cadáver, el de Reynaldo.

Para Kristeva, ambos objetos de lo abyecto contienen significantes extremos y provocan el síntoma del asco de manera profunda: “Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no so yo quien expulsa, ‘yo’ es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite? (...) Por lo tanto, despojado del mundo, me *desvanezco*” (2013: 10-11). Reynaldo y Magda, estaban despojados del mundo. Poco a poco a lo largo del libro fueron dejando pedazos de dignidad y se colocaban cada día en un escalón más bajo de la presumida evolución humana. Tanto fue su descenso que, finalmente, lo poco que de humanidad quedaba en sus cuerpos se desvaneció y terminaron en los mismos desechos que siempre le fueron familiares.

\*\*\*\*\*

Las representaciones de la abyección en las obras de la década del 90 de los autores estudiados guardan diferencias entre sí a la hora de manifestarse a través del sujeto literario que emerge en esta etapa. En RMR se percibe lo abyecto en la concepción de su poética, que logra escrituras desde la condición de arrojada, exiliada en su propia tierra. También se observa en la necesidad creciente de la verbalización como recurso ante los miedos y la inseguridad que transmite el sistema social. AJP también comparte la escritura de lo denominado por Kristeva *bumerang indomable* –polo de atracción y repulsión al mismo tiempo– desde una línea figurativa similar a la de RMR. En su caso, lo logra a partir de la refracción de lo abyecto del habanero en su ciudad y al develar la preexistencia del significante de la abyección en la conformación de la historia y la identidad cubanas, a través de la metáfora culinaria de Fernando Ortiz con el plato del ajiaco.

Por su parte, PJG se aleja de estos contornos metafóricas y asume lo abyecto en sus obras desde el cuerpo mismo, incluso desde su propia persona que en varios momentos de *Trilogía* ... es protagonista, narrador y autor. Expone el cuerpo humano –entiéndase el cuerpo de los cubanos en medio del periodo especial– abyecto de sí. Escribe sobre hechos repugnantes por excelencia, según los principios de Kristeva, relacionados con la muerte, la percepción del cadáver y todo los sentimientos de aproximación y evitación que genera.

Las diferenciaciones en el discurso de la abyección en la etapa de esta investigación, consiguen una fusión de lecturas en las que el sujeto literario emergente apunta con el dedo índice a la responsabilidad del sistema social. No se trata

sencillamente de resaltar lo que Kristeva ha definido como ese objeto que se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos, porque la literatura cubana está plagada de ejemplos de este tipo desde sus inicios. El carácter trasgresor de la representación de la abyección en los años 90 en la Isla, es relevante en tanto increpa la imagen nacional perseguida por el régimen socialista desde su ascenso al poder.

## CAPÍTULO VII

### VIDA DESNUDA EN LOS MÁRGENES POLÍTICOS

El totalitarismo moderno puede ser definido, en este sentido, como la instauración, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político.

Agamben, *Estado de excepción. Homo Sacer, II, I*

#### VII.1. Vivir en la excepción

De todas las características que definen el sujeto literario emergente en la década del 90 en Cuba, quizás sea la concerniente a la política la más particular por las condiciones excepcionales del país, único sobreviviente del socialismo, en América Latina.<sup>27</sup> En medio de los efectos del la caída del Muro de Berlín, el consiguiente final del socialismo en Europa del Este y el nuevo orden económico mundial, Cuba seguía definiéndose como un estado Marxista-Leninista. Por consecuencia, solo reconocía –y continúa reconociendo– el Partido Comunista de Cuba como único partido político

---

<sup>27</sup> Aunque años después comenzaran a gestarse gobiernos con perfiles socialistas en América Latina, en el momento de la caída del Muro de Berlín, sólo Cuba mantenía un Estado socialista en el continente. El crítico cubano Iván de la Nuez coincide en la condición única que portaba el país en ese etapa: “Hay que echar un vistazo a las dos revoluciones que reciben el año 1989 desde el poder: la Cuba socialista y la Nicaragua sandinista. Pues bien, fue esta última –que no estaba regida por el modelo soviético– la que se vino abajo, elecciones y guerra civil mediante, tres meses después del estallido en Berlín. Mientras, la Cuba integrada estructuralmente en aquella galaxia que se desplomaba consiguió sobrevivir como Estado comunista, junto a China, Vietnam y Corea del Norte.” (2014)

legitimado por todos los poderes del Estado. En sus estatutos, esta organización admite que “como fuerza dirigente superior de la sociedad asume el mandato del pueblo de orientar y coordinar los esfuerzos comunes de toda la nación en la construcción del socialismo, sobre la base de los principios revolucionarios y con un sentido cabal de lo auténticamente cubano.” (PCC, 1998) Desde su posición de partido único, no propone alternativas para la pluralidad de pensamientos, ya que solo los seguidores Marxistas-Leninistas podrían aspirar a su membresía.

En los inicios de este partido, Fidel Castro dejó claras las bases de elegibilidad para ser parte de sus filas: “Tiene que ser un trabajador ejemplar, pero, además, tiene que aceptar la Revolución Socialista, tiene que aceptar la ideología de la Revolución, tiene que desear –desde luego– pertenecer a este núcleo revolucionario, aceptar las responsabilidades que impone ser del núcleo revolucionario, pero es necesario, además, una vida limpia” (1962). De los requisitos imprescindibles, quizás sea el más polémico el de poseer “una vida limpia”. Todos los demás están vinculados con la ideología que debe profesar una persona de tendencia socialista, pero el último concierne a la vida personal, al espacio donde se supone no deben llegar controles reguladores de ningún partido ni del Estado.

El derecho ilegítimo que se ha adjudicado históricamente el gobierno cubano para intervenir en las parcelas privadas de sus ciudadanos, con la justificación de la imperiosa necesidad de proteger y hacer avanzar el proceso revolucionario, guarda similitudes con algunas características del *estado de excepción*. Este término, creado por el filósofo jurista Carl Schmitt, responde a la potestad del soberano para, a través de su



poder, decretar sus enemigos públicos, dentro y fuera de su territorio, en una situación de crisis extrema del Estado. Las acciones del soberano afectan un terreno impreciso entre el derecho público y el suceso político, y entre el orden jurídico legítimo y la vida de los ciudadanos.

El filósofo italiano Giorgio Agamben ha dedicado largos estudios a rastrear la existencia del estado de excepción en la vida contemporánea. A partir del concepto primario de Schmitt, Agamben propone una visión más amplia:

Si las medidas excepcionales son el fruto de los períodos de crisis política y, en tanto tales, están comprendidas en el terreno político y no en el terreno jurídico-constitucional, ellas se encuentran en la paradójica situación de ser medidas jurídicas que no pueden ser comprendidas en el plano del derecho, y el estado de excepción se presenta como la forma legal de aquello que no puede tener forma legal. Por otra parte, si la excepción es el dispositivo original a través del cual el derecho se refiere a la vida y la incluye dentro de sí por medio de la propia suspensión, entonces una teoría del estado de excepción es condición preliminar para definir la relación que liga y al mismo tiempo abandona lo viviente en manos del derecho. (2005: 24)

Desde sus inicios, el gobierno que asumió el poder en Cuba en 1959 se autodefinió en continuas situaciones de emergencia, por conflictos internos y externos, especialmente con los Estados Unidos. Según las posiciones del poder, tradicionalmente ha sido un estado amenazado que se ha visto obligado a la ejecución de medidas drásticas, tanto en la política internacional como en la interna. Para mantenerse a flote, el gobierno cubano ha creado sus propias leyes con la intención de imponer formas nomotéticas a actos que no son contemplados en la justicia legítima ciudadana.

El cumplimiento de las políticas culturales en la literatura cubana, responde a este principio de ruptura entre el derecho público, el suceso político, el orden jurídico

legítimo y sus ciudadanos, en este caso escritores. Sin embargo, la fisura en la obediencia hacia dichas regulaciones, que logra manifestar el sujeto literario emergente en la etapa central de esta investigación, apunta hacia una crisis del estado de excepción de la Isla. Curiosamente, estos síntomas surgen en el momento de mayor penuria. Con el final del socialismo en Europa del Este, Cuba se descubrió en una situación de emergencia económica que llevó al gobierno a decretar el periodo especial en tiempo de paz, estatus preconcebido para una situación de guerra.

Las siguientes páginas tratarán sobre las diversas representaciones con que Antonio José Ponte, Pedro Juan Gutiérrez y Reina María Rodríguez, logran transgredir las imposiciones del estado de excepción, en sus principales obras de esta etapa.

## **VII.2. Sin contemplaciones con el poder**

De los tres escritores centrales de esta investigación, AJP es el que más consecuencias políticas negativas ha sufrido. Sus incompatibilidades con el gobierno cubano lo obligaron a abandonar la Isla después que en el 2003 fue expulsado de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Las diferencias con el régimen comenzaron desde sus primeras publicaciones a finales de la década del 80 y se fueron intensificando en la medida que transcurrían los 90.

*El libro perdido de los originistas*, publicado en el 2002, pero con ensayos de años previos, es una denuncia directa contra las técnicas del estado cubano en la década del 60 y 70, cuando fueron silenciadas figuras únicas de la literatura nacional. AJP no se pierde en rodeos y desde el mismo prólogo anuncia el sentido de las páginas por venir:

“Éste podría considerarse un libro político. Una ordenación cronológica de sus piezas alcanzará a mostrar cómo el autor fue desembarazándose del temor a escribir ciertas cosas, perdió cautelas y precauciones, se hizo más libre. Porque resulta provechoso que quien se ocupe de la censura historie también la autocensura, variante hipocondriaca de aquella” (2002: 12). En la medida que logra hacerse más libre, abandonar la precaución, AJP increpa el poder, cuestiona la obsesión gubernamental de no reconocer la ley del estado de derecho e imponer sus propias regulaciones.

Las reprimendas del autor a tan particular modo de gobierno, pueden ser consideradas más auténticas en la medida que se descubre la verdadera naturaleza del poder imperante en Cuba. Desde las teorías de Agamben es posible conocer que este tipo de administración refrenda sus métodos en el estado de sitio y en la no aplicación de la constitución: “Si bien por un lado (en el estado de sitio) el paradigma es la extensión en el ámbito civil de los poderes que competen a la autoridad militar en tiempo de guerra y, por el otro, una suspensión de la constitución (o de aquellas normas constitucionales que protegen las libertades individuales), los dos modelos terminan con el tiempo confluyendo en un único fenómeno jurídico, que llamamos estado de excepción” (2005: 30). En el caso cubano, ha sido una norma vivir en estado de sitio. Después de los sucesos de la crisis de los misiles en octubre de 1962, clímax del conflicto generado entre los Estados Unidos, Cuba y la Unión Soviética, la paranoia de un ataque militar nunca abandonó a la dirección del país. Y la constitución fue reformada en pos de los intereses del estado, dejando cada vez más al ciudadano común despojado de sus derechos.

A la luz de estas definiciones de Agamben, es justo mencionar que el desafío de AJP es incluso mayor en la medida que no se reduce a invocar simplemente a autores y sucesos de la literatura cubana otrora censurados y desvirtuados, respectivamente, por el poder. *El libro ...* también delata los métodos utilizados para lograr semejantes propósitos. Retoma, por ejemplo, una anécdota contada por Heberto Padilla en sus memorias sobre las visitas de la policía política a la casa de José Lezama para amedrentarlo con grabaciones en su voz cuestionando la implementación de las políticas culturales. Igualmente, provoca a Cintio Vitier, historiador y crítico literario cubano miembro de Orígenes que se plegó a los intereses del sistema socialista. En el ensayo “La lengua de Virgilio” discrepa del lugar en que Vitier colocó a Piñera en su libro *Lo cubano en la poesía*: “Para Vitier, Virgilio Piñera da la nota disonante con “La isla en peso”. Ahí no valen ya comparaciones porque tal poema, en la óptica de Vitier, no puede parecerse a nada nuestro ni siquiera por contraposición. Contraponerlo a otro poema de cubanos sería tenderle puentes.” (2002: 48) En apariencias solo existe aquí una confrontación literaria, Ponte vs. Vitier. Pero en realidad, subyace el enfrentamiento político ante las distintas formas de leer la obra de Piñera y así ubicarla en su justo lugar en la literatura cubana.

Entre tantos ejemplos elocuentes de desafío al sistema que contienen los ensayos de *El libro ...*, resalta “El abrigo de aire” donde AJP deconstruye la figura arquetipo del cubano revolucionario, tipificado en José Martí. Definido como el héroe nacional, por la revolución cubana, los valores auténticos de Martí no decrecen en el ensayo, pero queda

ubicado en una posición humana, lejos del pedestal en que ha sido encumbrado por el sistema:

“Martí tenía el pie tan fino”, cuenta Blanche Zacharie de Baralt, “y los dedos eran tan delgados, que daba la impresión de que el zapato estaba casi vacío”. El abrigo enorme, arrastrado, de mangas vacías, abandonado, los zapatos casi vacíos: la figura de José Martí en Nueva York parece ser en la memoria de aquellos que lo vieron más vacío que lleno, una figura de aire. (2002: 109)

Este perfil de Martí se contrapone al retrato del héroe utilizado por el estado para respaldar su discurso. No muestra un hombre fuerte, robusto con una imagen en semejanza con sus ideas. El hombre delineado por AJP no se corresponde con la figura que el gobierno revolucionario ha colocado en los estatutos de su partido, definidos a partir del Partido Revolucionario Cubano creado por Martí en 1892.

Otra forma de emplazamiento de este autor a los métodos del estado de excepción existente en Cuba aparece en *Las comidas profundas* (2001). Este libro nace en medio de la hambruna sufrida durante los años 90. En su primer párrafo se lee: “Sentarme a la mesa vacía y tapar con la hoja en blanco los dibujos de comidas y escribir de comidas en la hoja.” (2001: 47) Desde el inicio funciona como delación contra el sistema social. La mesa solo tiene dibujos de comidas; la representación figurativa de los alimentos no suple su ausencia real. El texto muestra el efecto del periodo especial impuesto por el estado después de la falta de abastecimientos del campo socialista europeo.

Si el autor se regodea en la condición del hambre, escribe de comidas imaginarias o sustitutas en el fragor de la miseria, reprende, de alguna forma, una decisión tomada por la dirección del gobierno en el uso de sus poderes plenos. Su libro

se puede leer cual ataque directo a lo que Agamben ha definido como una de las características del estado de excepción, *pleins pouvoirs*, y que según sus definiciones se refiere a:

La expansión de los poderes gubernamentales y, en particular, al hecho de que se le confiere al poder ejecutivo el poder de emanar decretos que tienen fuerza-de-ley. Esto deriva de la noción de *plenitudo potestatis*, elaborada en aquel verdadero y propio laboratorio de la terminología del derecho público moderno que ha sido el derecho canónico. El presupuesto aquí es que el estado de excepción implica un retorno a un estado original pleromático en el cual la distinción entre los diversos poderes (legislativo, ejecutivo, etcétera) no se ha producido todavía. Como veremos, el estado de excepción constituye antes bien un estado kenomático, un vacío de derecho. (2005: 30)

En el caso cubano, el Estado dispuso, en su capacidad plenipotenciaria, establecer un periodo de restricciones a la población que limitaban desde la alimentación primaria hasta la capacidad de diversión y entretenimiento. Por todas las vías posibles, con esta solución se negaba, primero, a alternativas de cambios políticos y, segundo, al mercado internacional. El poder operaba directamente en la vida de la población y decidía por ella, incluso su no-comida y la correspondiente pobreza.

En sus estudios sobre biopolítica, Michel Foucault introduce el concepto de población como un término contemporáneo que sustituye el antiguo individuo/cuerpo, sobre el que decidía el poder del soberano en siglos anteriores. Sin embargo, en la sociedad contemporánea, las nuevas formas de poder permeadas por la tecnología no tienen por principio negociar directamente con el individuo/cuerpo. La evolución de estas relaciones con los ciudadanos se establecen a través del concepto de *población*, una forma novedosa del antiguo cuerpo con que lidiaba el soberano. Al respecto Foucault ha dicho: “Se trata de un nuevo cuerpo: cuerpo múltiple, cuerpo de muchas cabezas, si no

infinito, al menos necesariamente innumerable. Es la idea de *población*. La biopolítica tiene que ver con la población, y esta como problema político, como problema a la vez científico y político, como problema ideológico y problema de poder, creo que aparece en ese momento.” (2014: 222) La población, debió ser, según esta definición, el principal foco de atención del gobierno cubano en los finales de la década del 80, cuando decretó el periodo especial en lugar de encontrar alternativas viables para la reestructuración económica y social del país. Sin embargo, el Estado empleó sus poderes plenos, reforzó la propaganda política a favor del socialismo y redujo la cotidianidad del cubano a la simple consigna de resistir y vencer.

Por su parte, en la vida real de la población, AJP cerraba *Las comidas ...* con el ensayo “Siete”, el más breve del libro, tan frugal y expresivo como una cena cubana llena de elocuentes ausencias: “Una mesa en La Habana...” (2001: 81) Solo cuatro palabras y puntos suspensivos para definir el sentido de una mesa destinada a servir comida, repleta de alimentos que no existen, que han sido suprimidos del paladar y la cotidianidad de la población cubana. La abundancia la reservaba el Estado al discurso político, al adoctrinamiento para soportar las necesidades extremas que enfrentaba, con la promesa de que un día la crisis quedaría atrás. Como asegura AJP en una entrevista, esta arenga tenía el fin de hipnotizar:

Cabe la posibilidad de que quien más hacía esas promesas, Fidel Castro, se las prometiera también a sí mismo. Al hipnotizar a las masas, se autohipnotizaba. La propaganda, dado lo endeble de la situación, aspiraba a convertirse en un hilo continuo. Los discursos extensísimos resultaban todavía demasiado breves. Para que esa ensoñación no se rompiera aparecían por todos lados frases del líder. Y los noticieros televisivos ofrecían imágenes de una riqueza que, fuera de esas imágenes, resultaba improbable. (Rodríguez, 2002)

Mientras, el país se hundía cada día más y dejaba al descubierto sus ruinas, habitadas por una población depauperada. El gobierno cubano optó por mantener una postura inflexible en cuanto a cambios políticos y solo permitió, para obtener beneficios económicos, la despenalización del dólar estadounidense y el incremento del turismo extranjero. Ambas medidas de emergencias reconfiguraron el orden social en Cuba, colocando grandes distancias entre sus habitantes.

Desde las teorías de Agamben es posible inferir que en el momento de tomar decisiones ante la crisis inminente del final del socialismo en Europa del Este, el Estado cubano marcó distancias entre las categorías de lo político y lo humano. Agamben considera que:

La separación entre lo humano y lo político que estamos viviendo en la actualidad es la fase extrema de la escisión entre los derechos del hombre y los derechos del ciudadano (...) Lo humanitario separado de lo político no puede hacer otra cosa que reproducir el aislamiento de la vida sagrada sobre el que se funda la soberanía, y el campo de concentración, es decir el espacio puro de la excepción, es el paradigma biopolítico que no consigue superar. (2006: 169-170)

Una posición de ruptura entre lo humano y lo político justifica el descalabro de haber sometido a la población cubana a un periodo especial extremo, que conllevó a lo que Agamben define como aislamiento de la vida sagrada. Tanto *Las comidas ...* como *El libro ...*, pueden ser considerados en las representaciones literarias de esta etapa una embestida al espacio puro de la excepción, generado por la separación entre lo humano y lo político.



### VII.3. Diseccionar la realidad

Si las obras *Trilogía sucia de La Habana* y *El Rey de La Habana* son testimoniales del periodo especial en Cuba, es posible considerar que funcionen también como representaciones literarias de una etapa en que la vida humana no guarda relación con el derecho. Desde la perspectiva de Agamben en sus teorías en *Estado de Excepción. Homo Sacer II, I*, las acciones humanas en esos años, se desarrollan sin vínculos con el derecho. Todo el tiempo se trata de un escenario donde la población vive enfrentada a normas que no guardan relación con la vida.

Las narraciones de PJG se leen como radiografías de los años 90. Sus dos libros correspondientes de esta época ofrecen continuos cortes transversales de realidad, como si su gran interés fuera diseccionar. En el caso de *Trilogía ...* todas las imágenes que ofrece funcionan cual collage que a un lector no-cubano puede parecer ensordecedor.

Las altas dosis de realidad de sus páginas no permiten decodificaciones sin estridencias:

La crisis era violenta y se metía hasta en el rinconcito más pequeño del alma de cada uno. El alma y la miseria son como un iceberg: la parte más importante no se ve a simple vista. “Pero hay que ir pausadamente, compañero, sin perder el control. Poco a poco nos insertaremos en este mundo complejo y la economía de mercado, pero sin abandonar los principios, etcétera.” ¡Ah, cojones! ¡Los inolvidables 90! (1998: 118)

La parte escondida del iceberg es la que muestra PJG, de ahí la cantidad de detalles grotescos y punzantes que saca a la luz y justifican los rostros iracundos de los moradores de los solares habaneros. Curiosamente, no representa directamente la posición del poder en la etapa de crisis. Si hace alusión a su presencia es a través del sistema de propaganda con que llama a la población a resistir, como la arenga anterior que no requiere nombre preciso porque se trata del gobierno. En ocasiones también,

exhibe el adoctrinamiento y sus efectos negativos en algunos personajes descritos desde su posición de voyeur en la azotea:

A través de la ventana yo veía en el edificio de al lado a la mujer vieja, canosa, quizás un poco abandonada y sucia. Sentada en un balance se mecía furiosamente y cantaba sin pausas y mezclando estrofas de La Internacional, el Himno Nacional, la Marcha del 26 de Julio, el Himno de los Alfabetizadores, el de las Milicias, de nuevo La Internacional y lo repetía todo. A veces se callaba un poco, como para tomar aire, y preguntaba: “¿Quién es el último? ¿No hay último en esta cola? ¿Quién es el último para el pan? (...) Compañeros, ¿quién es el último? No habrá César, ni burgués, ni Dios.” (1998: 106)

Sin dudas, el autor se refiere a una persona que fue parte del proceso formador de la revolución cubana, alguien que veneró el sistema y se alimentó de su propaganda política por años. Los adjetivos *abandonada* y *sucia* delatan desde el principio del fragmento lo que ha reservado el poder para sus fieles cuando ya no son útiles: el olvido y la otredad.

La moraleja del ejemplo anterior es recurrente en las historias de PJG, personajes que en su etapa de vida productiva pusieron su empeño y sacrificio en fundar el nuevo sistema social después de 1959, y a la altura de los años 90 ya no contaban con la capacidad y fortaleza de antaño. Para Foucault, estas técnicas del socialismo funcionan como mecanismos de segregación y racismo, aunque en este caso no tenga el último término estrecha relación con la raza a la que pertenezca la persona:

El socialismo retomó sin cambio alguno la idea de que la sociedad o el Estado, o lo que debe sustituirlo, tienen la función esencial de hacerse cargo de la vida, de ordenarla, compensarla, multiplicar sus riesgos, recorrer o delimitar sus oportunidades y posibilidades biológicas. Con las consecuencias que ello tiene cuando estamos en un Estado socialista que debe ejercer el derecho de matar o eliminar, o el de descalificar. Y de este modo vamos a comprobar, naturalmente, que el racismo –no el propiamente étnico–, sino el de tipo evolucionista, el racismo biológico–

funciona a pleno en los Estados socialistas, con respecto a los enfermos mentales, los criminales, los adversarios políticos, etcétera. (2014: 236)

El carácter discriminatorio del gobierno cubano ha trascendido desde su propia instauración. Los parámetros para establecer el aislamiento varían en obediencia de los intereses de la autoridad. La regla es aplicada a todos por igual, independientemente de su trayectoria o no al lado de la revolución.

A pesar de estas impugnaciones al poder, con las radiografías que propone en su narrativa en la década del 90, PJG no admite que escribe una literatura política, cuyo fin sería increpar al gobierno. Después del triunfo de *Trilogía ...* en el mercado internacional y la publicación de *El Rey ...*, varias veces ha sido entrevistado sobre sus intenciones de resaltar el tópico político en sus obras, y la respuesta es invariable: “Pero no de manera directa, no me interesa. Lo que pasa es que un escritor es siempre un rebelde, está en contra del poder establecido, lo mismo en Cuba y en Estados Unidos. Cualquier escritor es un crítico en potencia, no queda otro remedio. Sin embargo, regreso siempre a Cuba. Amo mucho a mi país y sigo viviendo tranquilamente” (Gómez, 2002). Su posición puede resultar contradictoria, pero las páginas de sus libros no. Con solo escribir lo que ve a través de su ventana en una azotea de Centro Habana, lo que ha padecido en primera persona o narrar la vida aciaga de Reynaldo, se convierte en hostigador del sistema social cubano. Y aunque no lo admita directamente, a él también el poder le ha aplicado sus reglas discriminatorias luego de la publicación de *Trilogía ...*:

Fui despedido del periódico donde trabajaba a raíz de editar ese libro y también me expulsaron de la Unión de Periodistas Cubanos, pero afortunadamente conté con el apoyo moral de la Unión de Escritores

Cubanos. He llevado ejemplares de mis libros editados en España a la Biblioteca Nacional, aunque no han sido admitidos en el catálogo. A pesar de todo, en ningún momento he pensando en dejar Cuba, es una cosa que no entra en mi pensamiento porque no podría vivir en ningún otro país. (EFE, 2002)

A diferencia de una gran mayoría de cubanos, PJG ha decidido permanecer en el país, entrar en el juego silencioso de no atacar el poder con acusaciones directas, como las de AJP por ejemplo. Sus personajes viven a su imagen y semejanza, empeñados en respirar y alcanzar el día siguiente.

Ni el autor ni sus personajes encuentran en disentir abiertamente del sistema una forma de la subsistencia. Para ellos lo necesario es sobrevivir. Casi al final de *Trilogía* ..., una de las descripciones de un solar o cuartería habanera confirma que el sentido de vivir entre las ruinas es resistir y vencer, justo lo que propone el decadente sistema cubano:

Cuarterías con miles de personas hacinadas como cucarachas. Personas delgadas, mal alimentadas, sucias, sin empleo, tomando ron a todas horas, fumando mariguana, tocando tambor, reproduciéndose como conejos. Gente sin perspectiva, con un horizonte demasiado corto. Y riéndose de todo. ¿De qué se ríen? De todo. Nadie anda triste o quiere el suicidio o se aterra porque piense que los escombros pueden precipitarse abajo y enterrarlos en vida. No. Todo lo contrario. En medio de la debacle la gente ríe, sobrevive, intenta pasarlo lo mejor posible y aguza sus sentidos y su olfato... Ya que nacieron en las ruinas, se trata entonces de jamás abandonar o permitir que los golpeen tanto que al fin tengan que tirar la toalla y levantar los brazos. Todo es posible, todo es válido, menos la derrota. (1998: 138)

La escena descrita concuerda con la visión “apolítica” que justifica PJG en sus entrevistas. Todos sus personajes están muy ocupados en un momento anterior al desarrollo de mecanismos de enfrentamiento al poder. Simplemente, se dedican de

acciones primarias, inherentes a la especie animal: comer, beber, tener sexo y sobrevivir un día tras otro en la selva que les ha tocado.

La falta de reacción ante el poder que ha impuesto una situación extrema de vida es también uno de los fines perseguidos por el estado de excepción. La población se encuentra en una fase de agotamiento y desinterés por sus condiciones, ya que esas circunstancias especiales son las que corresponden en los momentos actuales de la historia. Detrás de la desidia reflejada por el autor en *Trilogía ...* y la falta de opciones que encuentra el joven Reynaldo en *El Rey ...*, están las cuerdas del estado de excepción. Durante décadas ha creado dispositivos propagandísticos y un aparato de dominación, sobre la base del terror, que le permite incluso operar en la capacidad de reacción de la población, provocando el desfallecimiento, como explica Agamben: “El estado de excepción ha alcanzado hoy su máximo despliegue planetario. El aspecto normativo del derecho puede ser así impunemente obliterado y contradicho por una violencia gubernamental que, ignorando externamente el derecho internacional y produciendo internamente un estado de excepción permanente, pretende sin embargo estar aplicando el derecho” (2005: 145). Desde esta perspectiva, la violencia gubernamental es entendida como una de las emergencias que debe instaurar el derecho y por lo tanto, internamente, no existen en apariencias violaciones. La población está desarmada de recursos jurídicos para enfrentar el estado de excepción y por eso viven como los personajes de PJG. La disección a la realidad propuesta por el autor permite inferir no solo la miseria imperante, sino los mecanismos que la sostienen, tanto desde la posición del victimario como las víctimas.

#### VII.4. Mutaciones irreverentes

Si las representaciones de AJP acusan al poder que rige la vida en Cuba en la década del 90 desde la historia y la literatura, y las de PJG muestran imágenes de la realidad inmediata, las de Reina María Rodríguez se ubican en un discurso que se sirve de la multiplicidad de lenguajes para imputarlo. Desde la mutación de su poética, ella también descubre y cuestiona el tipo de estado que Agamben ha definido como “ese momento del derecho en el que se suspende el derecho precisamente para garantizar su continuidad, e inclusive su existencia” (2005: 5) En su caso, las increpaciones a la suspensión del derecho legítimo están ligadas al desdoblamiento de la metáfora y la incontención de la palabra.

*En la arena de Padua* (1992) ha quedado establecido como el momento en que RMR comienza a expandir su escritura hacia el exceso del enunciado. El hecho no es casual, y entre sus tantas respuestas incluye la necesidad de la autora de oponer alguna riqueza, en su caso el lenguaje, a las privaciones impuestas por el sistema durante los años del periodo especial. Casi funciona como un mecanismo de reacción de defensa natural: a todo lo que me falta, opongo lo que poseo. Esta nueva retórica le permite cuestionar la postura del poder y tratar de encontrar un lugar al cual pertenecer en medio de la crisis. El poema “Poliedros”, que forma parte de *En la arena ...*, es un ejemplo de esta elocuencia:

Tal vez querer saber qué cosa es principio, inicio de la posesión y la certidumbre, partir de lo que tiene forma y que la des. Yo vago hacia atrás, retrotraigo la imagen, la pongo de nuevo sobre la primerísima vez, para conseguirla, para conquistarla. Es una corrección absoluta de la metáfora inicial, para perfeccionarla, para que salga cómo fue que la vi, que la pensé, para hacerla volviendo. (1992: 98-9)

Su discurso pretende encontrar algo, regresar al inicio, buscar certidumbres, explicarse de alguna forma cómo ha llegado a la metáfora actual. Al mismo tiempo persigue una perfección radicalmente opuesta al caos en que habitan la autora y el país.

En medio de la crisis, manifiesta un sentido incompleto que comienza a hacerse habitual en su poética, como asegura el crítico Arturo Arango: “Tanto con la avidez de sus lecturas como con una actitud que siempre supone no haber comprendido, atrapado eso que llamamos realidad. Reina vuelve una y otra vez sobre el mismo asunto, y cada mirada suya se ha desplazado, ha buscado otros ángulos, percepciones distintas para entender, tratar de entender de otra manera aquello que nunca deja de desconcertarla.” (Arango, 2013) Insistentemente busca una forma de entendimiento de la realidad para la que toda técnica es válida. Los ángulos de tales explicaciones de su escenario varían de un libro a otro, como prueban, por ejemplo, el tránsito de *En la arena* a *Páramos*, donde intensifica aún más el discurso amplio como técnica protectora contra el contexto inmediato.

El incremento del exceso se convierte en una necesidad generada por otra necesidad, la que lleva al Estado cubano a reafirmarse como espacio de excepción.

Según Agamben, solo una carencia imperiosa funciona como justificación del poder para transgredir el derecho:

Una opinión recurrente ubica en el fundamento del estado de excepción el concepto de necesidad. Un adagio latino tenazmente repetido *necessitas legem non habet*, ‘la necesidad no tiene ley’, suele ser entendido en sus dos sentidos opuestos: ‘la necesidad no reconoce ley alguna’ y ‘la necesidad crea su propia ley’ (*nécessité fait loi*). En ambos casos, la teoría del estado de excepción se disuelve integralmente en la teoría del *status necessitatis*, de modo que el juicio sobre la subsistencia de éste agota el problema de la legitimidad de aquél. (2005: 60)

A los sentidos opuestos generados por el concepto de necesidad que alude Agamben, no reconocer ley alguna y crear su propia ley, en el caso cubano es posible añadir también la generación de nuevas necesidades. Desde esta perspectiva se puede razonar la reinención de RMR hacia la explosión del lenguaje y la constante mutación que atraviesa en la década del 90.

Además de la verbalización, la poeta sintió la necesidad de la imagen. El verso solo no fue suficiente y comenzaron a nacer libros variopintos, como ella misma los define. Fotos y dibujos completaron el discurso de *Travelling (Relato novelado)*, llegaron para saciar otra carencia y al mismo tiempo crear un nuevo lector que aprendió a descubrir poesía también en la alocución gráfica y en su simbiosis con la escritura. Mientras todo se reducía, RMR ofrecía la imagen de la multiplicación. Sin embargo, como todos a su alrededor, sentía la fatiga de la lucha por sobrevivir:

¿reencarnación? no, nada de eso: desdoblamiento. yo, en mí, con mi memoria, estoy agotada, como cualquiera. necesito salir de esa cáscara corrompida, de la experiencia limitada por un solo cauce y tomar otro alcance. no es sino nacer de una imagen. ya no soporto más esta trituradora de sentimientos, de sensaciones y de carne donde me muelo cotidianamente, sin haber existido, sólo pre-existido. (1995: 23)

Además de la multiplicidad del verbo, *Travelling* ... contenía el germen de otra necesidad que afloraría en la autora y que desembocaría en un nuevo libro (*La foto del invernadero*, 1998). La incapacidad para vivir, directamente, de frente a la realidad desarrolla en ella la falta de una refracción, de una existencia paralela, como cuando dice: “no es sino nacer de una imagen”. Solo negando el sentido cotidiano de la existencia y habitando en su reflejo –“ya no soporto más esta trituradora de sentimientos,



de sensaciones y de carne donde me muelo cotidianamente”– podría sobrellevar los años 90 en Cuba.

De esta manera, RMR ofrece una variación más a las formas de resistencia que provoca al estado de excepción. Su necesidad es mutante, como los breves alivios que encuentra el enfermo al padecimiento crónico. Con *La foto ...* regresa al poema vertical, verso sobre verso, e intenta no asomarse claramente en sus páginas. No es ella, sino su reflejo el que guía el ritmo, propone metáforas y asume la realidad como una circunstancia evadible:

la palabra con la que uno camina se adelanta  
a lo que uno camina. y uno ya es esa palabra  
con una braza por delante a lo que viene detrás  
que es el cuerpo... un volumen, un ademán,  
aislado de su palabra que le abre paso sin que pierda el sentido  
de ocupar el lugar de una palabra. una fortificación. (1998: 58)

Las diversas maneras de ocultarse tras la palabra como si en ese sitio estuviera en una fortificación, son formas también de esconderse del ojo del poder y su largo alcance. Ella, como otros tantos miembros de la población, no se siente segura bajo la aparente salvaguardia de un estado que no respeta el derecho legítimo e impone su propia versión de la ley.

Sin embargo, la obra que revela abiertamente el desamparo que siente la autora es *...te daré de comer como a los pájaros...* (2000). Uno de los dos discursos que define este libro consiste en una especie de diario de la penuria en los años 90. La autora se desgarró a través de la única metáfora que le queda por ensayar: la realidad. Si antes se diluyó en la extensión del lenguaje y luego intentó eclipsarse en su reflejo, con *... te daré ...* no posee alternativas. Su escenario es tan doloroso que la aplasta:

fui con Basilia y Marilyn a comprar en las tiendas destinadas para los extranjeros. compré: una batidora de muchas velocidades (frappé, batidos, puré); compré pulóveres para los niños, medias, zapatos, calzoncillos... Llegué a la casa muy tarde y mareada. todos están contentos, la casa mejora, pero yo siento horror ante la incertidumbre del porvenir. no puedo soportar el mecanismo que me provoca comprender, que no puedo entrar con mi dinero –honestamente ganado– y comprar. la norma es lo negativo (el jinetero)<sup>28</sup>. mi dinero no vale, es ilegal, es sucio. no soporto esa discriminación que amparada en cuestiones económicas, en esencia es ética (contradicción entre la ética y la necesidad) por supuesto la necesidad no tiene ética, ni estética... (2000: 33-4)

Las contradicciones a las que se enfrenta RMR son ahora representadas directamente. Se ubica en el conflicto provocado por el gobierno al disminuir su valor ciudadano. Por ejemplo, solo consigue comprar insumos en tiendas a las que no puede entrar por su condición de cubana. Su anulación como sujeto social es una prueba de las atribuciones extremas del poder. El fragmento anterior es seguido de una entrada breve de este diario donde se lee: “(batidora sin algo para batir, no hay demostración de su eficiencia –como yo...)” (2000: 34). Su nuevo discurso deviene delación constante de la incompetencia del estado de excepción, que no solo proporciona miseria material, sino también espiritual.

Las evidencias de invalidación reconocidas por la autora hablan sobre los límites que impone el poder a la vida útil y eficiente de sus ciudadanos. Aunque la muerte no sea el fin del estado moderno, en el caso cubano emergen estas otras formas de no-vida inducidas desde el poder. Foucault considera que el estado contemporáneo, a diferencia

---

<sup>28</sup> *Jinetero(a)* es un término que surgió en la década del 90 en Cuba para definir a la persona que intercambia servicios sexuales por dinero. Su aparición en la norma del lenguaje cubano viene aparejada con la implementación de dos medidas gubernamentales que incentivaron la prostitución en el país: la despenalización del dólar estadounidense y la apertura al turismo extranjero.

de siglos anteriores, con sus métodos biopolíticos ha logrado establecer como centro el derecho de vivir:

Cuando el poder es cada vez menos el derecho de hacer morir y cada vez más el derecho de intervenir para hacer vivir, sobre la manera de vivir y sobre el *cómo* de la vida, a partir del momento, entonces, en que el poder interviene en ese nivel sobre todo para realzar la vida, controlar sus accidentes, sus riesgos, sus deficiencias, entonces la muerte, como final de la vida, es evidentemente el término, el límite, el extremo del poder. (2014: 224)

Aplicado al ámbito cubano, los mecanismos de control sobre la vida en los años del periodo especial llegaron a extremos peligrosos para la subsistencia. En varias ocasiones la población sintió la inhabilitación de sus derechos y el límite impuesto por el gobierno como término para dividir: en este punto termina el derecho legítimo del ciudadano y comienzan las arbitrariedades del estado de excepción.

El discurso poético de RMR durante la década del 90 en la Isla que funciona para reprimir los mecanismos gubernamentales de intervención en la vida ciudadana, circula por varias clasificaciones del lenguaje, desde la figuración hasta la evidencia. Y aunque el tránsito es notable, su mayor trascendencia no se encuentra propiamente en la mutación, sino en la capacidad sostenida para discrepar desde cualquiera de sus etapas.

\*\*\*\*\*

De todas las transgresiones que logra el sujeto literario que caracteriza la literatura cubana en los años 90, la referente al acápito político puede ser una de las más específicas. La condición de país socialista en América Latina en los inicios de la década refuerza aún más la posición geográfica de isla, entiéndase la imposibilidad de contar con fronteras terrestres, puntos de contacto con otras naciones. El tipo de gobierno

imperante encuentra en esta circunstancia la coartada perfecta para fundar una necesidad mayor y así justificar la creación de sus propias leyes de emergencia.

Es oportuno señalar que la misma circunstancia que convierte al punto político en excepcional, lo ubica como *leitmotiv* de todas las transgresiones analizadas en capítulos anteriores. De no preexistir el estado de excepción bajo el sistema socialista, la literatura cubana de estos años habría sido un punto más en el mapa latinoamericano, en condiciones similares a las de otros países de la región. Independientemente de sus valores literarios, las obras estudiadas en esta investigación no habrían infringido políticas culturales de años anteriores ni habrían abierto una nueva época en los caminos de la escritura en la Isla.

Sin embargo, la realidad vivida en esta etapa se puede indagar en la representación de un auténtico discurso narrativo, poético y ensayístico que sí da muestras de su reprensión a las condiciones políticas excepcionales de Cuba. Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez, logran a través de sus obras, que forman parte de esta investigación, una transgresión en el orden político que les permite cuestionar un tipo de estado difícil de clasificar, incluso para los mismos teóricos. El propio Agamben, quien parte en sus estudios sobre el estado de excepción de las teorías de Schmitt, reconoce que: “La situación creada por la excepción tiene, por tanto, la particularidad de que no puede ser definida ni con una situación de hecho ni con una situación de derecho, sino que introduce entre ambas un paradójico umbral de indiferencia” (2006: 31). El cuestionamiento a ese paradójico umbral emerge en las

obras de estos tres escritores, independientemente de sus estilos particulares y las temáticas que interesan a cada uno.

Las diferencias entre sus discursos increpadores varían en el modo directo propuesto por AJP, el contemplativo y autorreferencial de PJG, y el mutante de RMR. Pero curiosamente, desde diversas perspectivas, todos apuntan hacia las estrategias de dominio del Estado cubano, que asume dentro de la política elementos de la vida natural del hombre a través de los mecanismos de biopoder que ha desarrollado durante años. Es en esa dirección que aparecen las representaciones del sujeto literario de la década del 90 en Cuba, en revelar la medida en que la política se torna en biopolítica en un contexto de excepción.

## CAPÍTULO VIII

### CONCLUSIONES

#### EPÍLOGO O MANUAL PARA FLOTAR EN LO VISCOSO

Si la viscosidad<sup>29</sup> es el reverso de la fluidez y define la capacidad de resistencia que posee un líquido para fluir, es factible relacionar –a manera de metáfora– que la situación social, económica y política en que discurría la vida en Cuba en la década del 90, era por excelencia viscosa. Las grandes dificultades de la población para satisfacer sus necesidades básicas, como alimentación, salubridad, vivienda, empleos, transporte... pueden entenderse como el rozamiento que sucede entre las distintas capas de un fluido. Cuando este roce aumenta, se incrementa la viscosidad y el movimiento del líquido se torna más lento. De manera análoga, en la medida que se agudiza la crisis de esta etapa, se problematiza la vida en Cuba y por consiguiente el progreso social se torna viscoso.

El acrecentamiento de la viscosidad como inconveniente del desarrollo del país es responsabilidad del gobierno instaurado en 1959. Desde su llegada al poder, la administración de Fidel Castro comenzó paulatinamente a traicionar las promesas de justicia y prosperidad que antes había hecho a sus ciudadanos. La revolución que tantas veces repitió que había nacido de los humildes, por los humildes y para los humildes<sup>30</sup>, y

---

<sup>29</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española, viscosidad significa: Cualidad de viscoso./ Materia viscosa./ Propiedad de los fluidos que caracteriza su resistencia a fluir, debida al rozamiento entre sus moléculas.

<sup>30</sup> La definición de un gobierno que había surgido desde la clase social pobre y hacia ella encaminaba todo su empeño, fue hecha por Fidel Castro durante el discurso pronunciado el 16 de abril de 1961: “Compañeros obreros y campesinos, esta es la Revolución socialista y democrática de los humildes, con

que se convirtió en hecho trascendental para los cubanos y gran parte del mundo, descompuso la imagen sublime que glorificó en su primeros años en el poder. Como asegura Duanel Díaz en *La Revolución congelada. Dialécticas del castrismo*:

En el caso cubano, es evidente que la diferencia entre la democracia representativa “burguesa” y la democracia “directa” equivalía no solo al contraste entre lo formal y lo real, sino también a aquel otro entre lo ordinario y lo sublime. De lo que se trata es de la imposibilidad de representar ese momento primigenio de la soberanía popular, el poder magnífico y terrible de unas masas que se miran en el espejo del líder, reconociéndose. En mi opinión, la sublimidad del Evento está relacionada con el hecho de que su grandiosidad pone en cuestión ese marco de la representación que equivale en última instancia a la diferencia entre el lugar del arte y el mundo de la vida. (2014: 35-6)

Sin dudas, la grandeza del hecho y el convencimiento del gobierno de esta cualidad, se convirtieron desde el inicio en uno de los principales puntos que creó fricciones en el flujo normal del desarrollo social. Así aparecen las primeras señales de la viscosidad que se incrementaría con los años.

Como prueba la primera parte de esta investigación, el poder no permitió la representación literaria independiente de sus intereses y normas. Siempre cuestionó la escritura que no enalteciera lo que Díaz nombra ‘momento primigenio de la soberanía popular’. Todo acto de creación debía cumplir con el concepto manipulado de arte revolucionario, cada vez más delimitado por la sentencia del discurso de Fidel Castro en Junio de 1961, “Palabras a los intelectuales”: *Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada*. El propio Díaz coincide en que en el pensamiento utópico de las masas

---

los humildes y para los humildes. Y por esta Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes, estamos dispuestos a dar la vida. Obreros y campesinos, hombres y mujeres humildes de la patria ¿juran defender hasta la última gota de sangre esta Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes? (Exclamaciones de: ¡Sí!)” (1961)

en estos años, “el lugar de lo estético se ha extendido hacia la guerra y el trabajo, esas dos praxis que constituyen, en última instancia, la revolución misma.” (2014: 37) Por lo tanto, fuera de este supremo sentido del sacrificio, cualquier entrega resultaba nociva. Sirvan para muestra de estas escisiones con el poder y sus reglas, los ejemplos analizados en la primera parte de esta disertación, la publicación de *Paradiso*, de José Lezama Lima; los silencios forzados de Virgilio Piñera, las consecuencias del premio UNEAC de poesía a *Fuera del juego*, de Heberto Padilla; la destrucción de todos los ejemplares del libro de Delfín Prats, *Lenguaje de mudos*; el parametraje de varios escritores cubanos durante el decenio gris; o el éxodo continuo de intelectuales.

Cada uno de estos sucesos literarios, junto a otros tantos, entorpecieron el ejercicio normal de la literatura cubana y actuaron como el rozamiento pronunciado entre las capas adyacentes del líquido que provoca una circulación lenta. La fricción entre el poder y los intelectuales, en este caso los escritores, es un hecho constante que ha pasado por varias etapas a lo largo del régimen socialista. A partir de los ejemplos estudiados en la presente investigación, las correspondientes a la década del 60 pueden entenderse como la batalla del régimen contra los sobrevivientes que quedaron en la Isla de la democracia representativa de los años de la República. En los 70, resaltan las generadas por la imposición del modelo cultural socialista, heredado de la Unión Soviética, y la literatura que propone al hombre nuevo como el sujeto revolucionario ontológico. En los años 80, iniciados con el histórico éxodo de cubanos por el puerto del Mariel, comienza el quiebre del patrón soviético importado. A todas luces, su reproducción en el país



resultaba contraproducente, como explica Rafael Rojas en su ensayo “Cultura y poder en Cuba”:

Los primeros indicios de una ruptura frontal con el patrón ideológico marxista-leninista no se produjeron hasta mediados de los 80. La frontalidad de dicha ruptura estuvo relacionada con el agotamiento simbólico de Cuba dentro del campo socialista: una localización geopolítica que, infructuosamente, había intentado desplazar, desde finales de los 60, el rol cubano como alternativa paradigmática de una izquierda heterodoxa en América Latina. La neovanguardia cubana de los 80, al sustituir estrategias ‘marxista-leninistas’ con estrategias ‘postmodernas’ de producción cultural, contribuyó a una relocalización de la cultura en su entorno cubano, latinoamericano y caribeño. (2004)

Es en esta etapa, cuando emerge la neovanguardia cubana de los 80, donde comienzan a perfilarse las rupturas evidentes que logra la literatura cubana de la década del 90 con pautas anteriores. No obstante, es justo señalar que en la etapa comprendida entre la caída del Muro de Berlín, en 1989, hasta la desintegración total de la Unión Soviética, en 1992, el gobierno logró contener la explosión cultural que había regido buena parte de la década. Temeroso de las dimensiones de los sucesos ocurridos en Europa del Este y la nueva configuración del orden global, el poder tomó medidas drásticas contra acciones cuestionadoras del papel del estado en la sociabilidad intelectual, como fue el caso del cerco al proyecto PAIDEIA.

El tránsito cubano hacia el postcomunismo mundial es asumido dentro de la Isla con dos grandes acontecimientos de repercusión social. En primer lugar, resalta la declaración del periodo especial en tiempo de paz y todas las privaciones que su instauración acarrea en la población. Segundo, la modificación a la constitución de la República de Cuba en 1992, que mantiene al PCC como fuerza rectora del Estado, pero que lo define como la vanguardia organizada de la nación cubana y no como vanguardia

marxista-leninista de la clase obrera. A la par de la economía depauperada, el poder insistía en mantener una extraña dignidad ideológica que ya no podría sostenerse en sus aliados del campo socialista de Europa del Este. El propio Rojas conviene en aseverar que en esa etapa: “Lo prioritario era reafirmar la ideología nacionalista del régimen cubano en un escenario en que, sin la protección del campo socialista, la isla debía soportar el reforzamiento del embargo comercial de Estados Unidos, introducido por la Ley Torricelli en 1992” (2006: 433). Con la llegada de esta época llena de contratiempos para el gobierno cubano, la viscosidad presente en el campo de las relaciones del intelectual con el poder se agudiza. Si en décadas anteriores era posible advertirla en el resultado de las censuras, distorsiones y silencios a los que eran sometidos los escritores, en los años 90 emerge un sujeto literario que transgrede las normas del poder y logra con sus representaciones desafiarlo. De esta manera, el elemento que desata la fricción entre ambas capas, escritura y poder, es equivalente; y solo la oposición generada desde la literatura a los mecanismos de dominación del régimen socialista en Cuba permite al sujeto literario flotar en la viscosidad.

Un elemento trascendente de esta forma de sobresalir en la densidad de la crisis es cómo estas representaciones consiguieron, desde una sociedad cerrada, un paralelismo con los modelos literarios vigentes en América Latina y el mundo, que respondían a patrones posmodernos. Las características especiales de Cuba –único país socialista de América en los inicios de la década del 90 en la época postcomunista, un gobierno cegado al cambio en políticas exteriores e internas, y la situación geográfica de isla–

parecían negar la entrada al país de los esquemas de producción literaria que definían a sociedades capitalistas con un modo de vida posmoderno.

Sin embargo, todas las barreras previstas por el estado para que estas tendencias no penetraran resultaron inservibles. El discurso de Fidel Castro por los treinta y cinco años del gobierno revolucionario el primero de enero de 1994, se lee como un inventario de logros estadísticos que en la práctica se traducen en una vida de desencantos:

Hablamos de 35 años de Revolución. ¿Qué han significado estos 35 años? Treinta y cinco años de lucha y de trabajo fervoroso por el pueblo; 35 años construyendo aulas, graduando maestros y profesores hasta llegar a ser el país con más alto número de maestros y profesores per cápita del mundo... Treinta y cinco años trabajando por la educación, la cultura y la salud, una educación que multiplicó por decenas de veces el número de universidades y por cientos de veces el número de escuelas técnicas y de oficios que había en el país, graduando cientos de miles de profesionales universitarios, alcanzando índices en educación como muy pocos pueblos tienen en el mundo, alcanzando índices de salud como pocos tienen igualmente en el mundo.

La enumeración de beneficios obtenidos por la revolución omitía entre sus listas las estadísticas de los niveles de insatisfacción, inseguridad e incertidumbre en que vivían los cubanos. Si todas las cifras expuestas por Castro hubiesen sido efectivas para el bienestar de la población, no se habría generado, por ejemplo, la crisis de los balseiros en el verano de 1994, uno de los años más duros del periodo especial y coincidentemente fecha de este discurso. Este suceso dejó el saldo de 35 mil cubanos que se lanzaron al mar sobre gomas (llantas, *tires*) de autos en balsas improvisadas, primero hacia Estados Unidos y luego, tras los acuerdos de la administración de Bill Clinton, hacia la Base Naval de Guantánamo.

De esta etapa resaltan dos hechos delatores de la insatisfacción e inseguridad y de la imposición del poder en la sociedad cubana. Primero, el hundimiento del remolcador “13 de marzo” en el mes de julio cuando 71 personas trataron de huir del país y fueron interceptadas por otros dos remolcadores del gobierno. Del suceso solo sobrevivieron 30 personas y entre los fallecidos se encontraban 12 niños que saldrían del país con sus padres. El gobierno cubano guardó silencio de este acto inhumano, a pesar de las presiones internacionales, y solamente lo reconoció como un accidente.

En segundo lugar se encuentra El maleconazo o El Habanazo, como también se conoce, ocurrido el 5 de agosto cuando frente al malecón habanero se reunieron miles de cubanos tras el rumor de que un barco estadounidense sacaría del país a todo aquel que deseaba emigrar. Ante la ola creciente de personas intervino la fuerza policía y tuvo lugar una trifulca callejera con gritos de “Libertad” y “Abajo Fidel”. El gobierno necesitó movilizar sus tropas especiales disfrazadas de constructores para controlar la gran masa de personas a través de la violencia. Este hecho ha pasado a la historia como la mayor protesta civil contra la revolución dentro del país. Como resultado, el 11 de agosto se abrieron las fronteras marítimas y así comenzó la huida de 35 mil cubanos hacia Estados Unidos.

Evidentemente, la insatisfacción ciudadana alcanzaba records nunca antes registrados en la historia después de 1959. Discurso oficial aparte, el sostenimiento de la vida en Cuba llegaba a niveles de penuria que no coincidían con los continuos proyectos y planes del estado. Desde un sistema social opuesto a las bases del capitalismo, la revolución cubana había conseguido en su población los mismos efectos de inseguridad

en el individuo que establecen los teóricos en sus definiciones sobre la posmodernidad. Por ejemplo, Zygmunt Bauman en el acápite dedicado a “Los vínculos humanos en un mundo fluido” en su libro *Modernidad líquida*, considera que:

Los teóricos franceses hablan de *précarité*, los alemanes de *Unsicherheit* y *Risikogesellschaft*, los italianos, de *incertezza*, y los ingleses, de *insecurity* –pero todos ellos están considerando el mismo aspecto de la actual encrucijada humana, que se vive de diferentes maneras y que toma diferentes nombres en todo el planeta, pero de modo especialmente desconcertante y deprimente en las regiones más desarrolladas y ricas del globo, justamente por tratarse de algo nuevo, sin precedentes. El fenómeno que todos estos conceptos intentan aprender y articular es la experiencia combinada de la *inseguridad* (de nuestra posición, de nuestros derechos y medios de subsistencia), de *incertidumbre* (de nuestra continuidad y futura estabilidad) y de *desprotección* (del propio cuerpo, del propio ser y de sus extensiones: posesiones, vecindario, comunidad). (171)

Justamente, estas tres categorías establecidas por Bauman, inseguridad, incertidumbre y desprotección, subyacen en las representaciones literarias de la década del 90 en Cuba estudiadas en esta investigación. En la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez, la poesía de Reina María Rodríguez y en la ensayística de Antonio José Ponte, se transpiran los efectos de estas tres cualidades que rigen la subsistencia del cubano.

Si bien es cierto que históricamente el estado en Cuba después de 1959, ha marcado su relación particular con el ciudadano en dependencia de la simpatía o no de éste con su régimen, en la década del 90 las condiciones de desprotección, inseguridad e incertidumbre se extendieron a toda la población por igual. Estas tres categorías son evidentes en el resultado final de las obras de PJG, RMR y AJP analizadas en capítulos anteriores. Por consiguiente, también se transpiran en sus diversas propuestas

transgresoras, logradas por el sujeto literario emergente, en el soporte de la escritura híbrida y en la representación de las ruinas, la sexualidad, la abyección y la política.

De igual modo, la prueba constante de su presencia en la realidad cotidiana de la población influye en el aumento de la viscosidad en los procesos sociales, en la medida que funcionan como elementos entorpecedores del flujo normal de la vida. Desde la perspectiva de Bauman, lo que peligra es “nuestra posición, nuestros derechos y medios de subsistencia”; “nuestra continuidad y futura estabilidad”; y “el propio cuerpo y sus extensiones, entiéndase posesiones, vecindario, comunidad”.

Manifestar la prevalencia de la desprotección, la inseguridad y la incertidumbre a través de la escritura en esta etapa es la norma en los modelos de producción literaria de América Latina y el mundo. Atrás han quedado otros patrones de representación. La literatura de los años 90 ya no responde a los principios de las creaciones de las décadas del 60 y 70. Como define Josefina Ludmer en su ensayo “Literaturas postautónomas”, los principios de las literaturas del presente son regidos por circunstancias sociales muy específicas:

En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria (y que llamamos postautónomas) puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la “literatura pura” o la “literatura social” o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad (histórica) y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian. (2006)

A través de estos nuevos márgenes es que se producen y deben leerse las obras analizadas en esta disertación, enfrentadas a una pérdida de la autonomía de la literatura. Vistas bajo los preceptos de Ludmer, las creaciones de PJG, RMR y AJP pasarían por representaciones normales de la etapa. Sin embargo, las circunstancias en que son escritas, en el único país socialista de América Latina en los inicios de la era postcomunista, y en la medida que utilizan la postautonomía para transgredir las normas del mismo sistema social donde son generadas, les conceden un valor significativo.

Y es precisamente esta singularidad –añadida por la relevancia del contexto y aprovechada por el sujeto literario emergente en el periodo– la que confiere a las obras analizadas la capacidad de flotar en medio de la viscosidad de los años 90 en Cuba. La situación especial que vive el país actúa de manera doble en el contexto denso por donde fluye torpemente la vida cubana. Si por una parte intensifica las dificultades y penurias de la población y logra que su desarrollo sea cada vez más lento, por otra consigue estas representaciones literarias generadas desde la inmovilización y prácticamente anulación de la vida en el país, que al mismo tiempo cuestionan la fuerza que las provoca.

La idea de flotación propone una imagen de movimiento irregular. Flotar en este caso significa, indistintamente, mantenerse en la superficie de un líquido o sostenerse en él en suspensión. Ambas definiciones aplican para las obras analizadas de esta época, ya que su circulación en lo viscoso no conlleva a un cambio de densidad inmediato. El valor de esta circulación recae fundamentalmente en la inauguración de nuevas etapas literarias en Cuba en el siglo XXI. Los mecanismos de regulación del gobierno en la década del 90 no permitieron que la función de la literatura fuera más allá de emerger a

través de cuestionamientos, que si bien no tenían oídos sordos, no lograron dinamitar las posturas estatales. Rafael Rojas analiza los derivaciones de estos años en los primeros de la década del 2000:

En los años setenta y noventa fue el poder quien tomó la iniciativa, afianzando un estricto código de lealtad al régimen dentro de la comunidad artística y literaria. Ya a mediados de esta nueva década, la del 2000, el circuito de la adhesión acrítica al sistema, enfrascado en otro oxímoron –el de la “batalla de ideas”–, se traza fuera del campo intelectual, mientras que la instrumentación política de la cultura no va más allá de cierto exhibicionismo de apertura, de cierta gestualidad demostrativa, dirigida, sobre todo, a la comunidad internacional, y que insiste en afirmar un clima contradictorio de permisividad y pluralismo, de cohesión y neutralidad. (2004)

Enfocado desde esta perspectiva, se puede entender que en la literatura cubana de la década del 90 preexiste un carácter gestacional que no verá sus frutos hasta la llegada de una etapa futura.

Por la razón anterior, también es posible imaginar estas maneras de flotar en la viscosidad como el símbolo de la gravidez. Una etapa embrionaria donde se gestan lentamente los destinos de una literatura que un día no tendrá el fantasma de un gobierno que la acosa, la limita, la examina y la reformula según sus intereses, constantemente. A imagen y semejanza del útero, en este periodo literario todo flota de forma sinuosa, y su desarrollo lento tendrá un día el premio de la auténtica escritura en libertad.



## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo Sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. Impreso
- . *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Impreso
- . *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001. Impreso
- Almendros, Néstor. “¿Qué es pasado meridiano?”, citado en *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución cubana*. Madrid: Verbum, 2008. Impreso
- Álvarez-Tabío Albo, Emma. *Invencción de La Habana*. Barcelona: Editorial Casiopea, 2000. Impreso
- Angenot, Marc. “Las ideologías no son sistemas.” *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010. Impreso
- Arango, Arturo. “En otro lugar la poesía”. *La Gaceta de Cuba*, noviembre-diciembre. 1993: 38-41. Impreso
- . “Evidencias para celebrar con Reina María”. *La Jiribilla*, No. 659, 21 al 27 de diciembre, 2013. <http://www.lajiribilla.cu/articulo/6570/evidencias-para-celebrar-con-reina-maria-rodriguez>. Web
- Arcos, Jorge Luis. “¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana”. *Temas*, No. 3. 1995: 125. Impreso

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca. Memorias*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.

Impreso

---. “La Isla en peso con todas sus cucarachas”. *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*.

Molinero, Rita, ed. San Juan,: Editorial Plaza Mayor, 2002. Impreso

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial (Ciencia Política), 2010.

Impreso

Aristóteles. *Poética*. Docencia.

[http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles\\_Poetica.pdf](http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf) Web

Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Ediciones Unión, 1994.

Impreso

---. “‘Mi antagonista’, de Antón Arrufat”, Carlos Olivares Baró.

*Revista Cubaencuentro*, 29 de mayo. 2013.

<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/mi-antagonista-de-anton-arrufat-284416> Web

---. “Un poco de Piñera”. *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Molinero, Rita, ed.

San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 2002. Impreso

Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987. Impreso

---. *La aventura semiológica*.

<http://www.scribd.com/doc/25358505/La-Aventura-Semiologica-Roland-Barthes>. Web

Bataille, Georges. “El erotismo o el cuestionamiento del ser”. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni.

Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2001. Impreso

---. *El erotismo*. Barcelona: Colección Fábula, Tusquets, 2010. Impreso

---. *Historia del ojo*. México DF.: Editorial Fontamara, 2008. Impreso

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso

Beaupied, Aída. *Libertad en cadenas. Sacrificio, aporías y perdón en las letras cubanas*. New York: Peter Lang, 2010. Impreso

Benjamin, Walter. “Crónica de Berlín”. *Escritos Autobiográficos*. Madrid: Alianza, 1996. Impreso

---. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, 2011. Impreso

---. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Traducción de Bolívar Echeverría). México DF.: Itaca-UACM, 2008. Impreso

---. *Iluminaciones/2 (Baudelaire)*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972. Impreso

Bolaño, Roberto. “El Bukowski de La Habana”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2004. Impreso

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder. Campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Madrid: Editorial, 2002. Impreso

Cabrera Infante, Guillermo. *Vidas para leerlas*. México DF.: Alfaguara, 1998. Impreso

---. *Mea Cuba*. México DF.: Alfaguara, 1999. Impreso

---. “La marcha de los hombres”, Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo. Ob. Cit.*

Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona: Debolsillo, 2009. Impreso

Casal, Lourdes. *El caso Padilla. Literatura y Revolución*. Miami: Ediciones Universal, sin fecha. Impreso

Casamayor, Odette. “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?: Respuestas disímiles desde la Isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela.” *Caribbean Studies*, julio-diciembre, 2004, año/vol. 32, número 002.

Universidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.

[http://www.pedrojuanguierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Odette%20Casamayor%20\(ruinas\).htm](http://www.pedrojuanguierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor%20(ruinas).htm). Web

---. “Soñando, cayendo, flotando: Itinerarios ontológicos a través de la narrativa cubana post-soviética” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, Núm. 232-233, Julio-Diciembre 2010: 643-670.

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6746/6920> Web

Castro, Fidel. Discurso ante la Sociedad Norteamericana de Editores de Periódicos de Washington D.C. Estados Unidos, 18 de Abril de 1959.

<http://www.cupus.org/washington-1959-castro-afirmo-que-no-era-comunista/> Web

---. *Discurso Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y cultura*.

Teatro de la CTC, 30 de abril de 1971. *Departamento de versiones taquigráficas del gobierno revolucionario*.

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html> Web

---. “Discurso pronunciado el día 16 de abril de 1961”. *Discursos e intervenciones de Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba.*

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f160461e.html> Web

---. “Palabras a los intelectuales”, en *Discursos e intervenciones de Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba.*

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> Web

---. Discurso pronunciado el 1ro. de Enero de 1994. *Discursos e intervenciones de Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba.*

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1994/esp/f010194e.html> Web

---. *Discurso pronunciado el 28 de enero de 1990.* Visto en

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280190e.html> Web

---. Discurso pronunciado el 13 de marzo de 1963. En, *Discursos e intervenciones de Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba.* Visto en

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f130363e.html> Web

---. Discurso pronunciado el 13 de marzo de 1966. En, *Discursos e intervenciones de Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba.*

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1966/esp/f130366e.html> Web

Camus, Albert. *El hombre rebelde.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1998. Impreso

Carpentier, Alejo. *El amor a la ciudad.* Barcelona: Alfaguara, 1996. Impreso

Clark, Stephen J. “El Rey de Centro Habana: Conversación con Pedro Juan Gutiérrez”.

*Delaware Review of Latin American Studies*, Vol. 2 No. 1, Diciembre 15 de 2000.

[http://www.pedrojuanguierrez.com/Entrevista\\_ES\\_Librusa.htm](http://www.pedrojuanguierrez.com/Entrevista_ES_Librusa.htm). Web

De la Nuez, Iván (Ed.). *Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Barcelona: Mondadori, 2001. Impreso

---. *El mapa de sal. Un poscomunista en el paisaje global*. Barcelona: Mondadori, 2001. Impreso

---. *La balsa perpetua*. Madrid: Ediciones Casiopea, 1998. Impreso

---. “El martillazo pendiente”. *El país*, 5 de Noviembre, 2014.  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/30/babelia/1414682875\\_179651.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/30/babelia/1414682875_179651.html) Web

Deleuze, Guattari. *Rizoma*. Fontamara, México D.F., 2009. Impreso

Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Madrid: Editorial Verbum, 2014. Impreso

---. “Isla violeta en entero verde (otra ocasión para leer a Reina María Rodríguez)”  
*Cubista Magazine*. <http://cubistamagazine.com/a3/030404.html> Web

Dykstra, Kristin. “Un deseo de querer eso que no es”: *Revista Actual*.  
<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2898/2819> Web

EFE, Agencia. “Pedro Juan Gutiérrez: ‘La literatura es un espacio de libertad’”. *El Mundo*, Miércoles, 03 de Abril de 2002.  
[http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista\\_ES\\_El%20Mundo%20\(Insaciable\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_El%20Mundo%20(Insaciable).htm)  
Web

Escobar, Ángel. *Poesía completa*. Ciudad Habana: Ediciones Unión, 2006. Impreso

Espinoza, Norge. “Vestido de novia”. *De transparencia en transparencia. Antología de poesía joven cubana*. Comp. Nidia Fajardo. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993. Impreso

- Estévez, Abilio. *Tuyo es el reino*. Barcelona: Tusquets, 1997. Impreso
- Fernández Retamar, Roberto. "Calibán". *Biblioteca Virtual*.  
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/caliban/caliban1.pdf> Web
- Figueroa, Rodríguez. "En la casa de la poesía: encuentro con la escritora cubana Reina María Rodríguez" *Ciberletras*.  
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/figueroarodriguez.html> Web
- Foucault, Michel. *Obrar mal, decir la verdad. Función de la confesión en la justicia. Curso de Lovaina, 1981*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014. Impreso
- . *Defender la sociedad*. México DF.: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso
- . "Prefacio a la transgresión". *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999. Impreso
- . *El orden del discurso*. México DF.: Colección Fábula, Tusquets, 2014. Impreso
- . *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México DF.: Siglo XXI Editores, 1998. Impreso
- . "¿Qué es un autor?." *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*.  
 Barcelona: Editorial Paidós, 1999. Impreso.
- . *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2011. Impreso
- . *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1983. Impreso
- Fowler, Víctor. *Historias del cuerpo*. La Habana: Letras Cubanas, 2001. Impreso.
- . *La maldición. Una historia del placer como conquista*. La Habana: Editorial Letras, 1998. Impreso

Fudacz, Jaime. "Tratar de decir lo que la gente no quiere oír". *Mester*, No. 41(1), 2012.

<http://escholarship.org/uc/item/0sk160b9> Web

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF.: Grijalbo, 1990. Impreso

Ginsberg, Allen. *Collected Poems. 1947-1980*. New York: Harper and Row Publishers, 1974. Impreso

---. *Journals. Early Sixties. Early Fifties*. New York: Grove Press, 1977. Impreso

Gilbert, Abel. "Entrevista: Antonio José Ponte. La Habana y el mercado negro de las emociones." *Otra parte Revista de Artes y Letras*. No. 23, Otoño. 2011.

<http://www.revistaotraparte.com/nº-23-otoño-2011/antonio-josé-ponte-la-habana-y-el-mercado-negro-de-las-emociones> Web

Gómez Bravo, Andrés. "Pedro Juan Gutiérrez: Mi escritura es un strip-tease." *Revista La Tercera*, Santiago de Chile. Abril, 16, 2002.

[http://www.pedrojuanguitierrez.com/Entrevista\\_ES\\_Tercera.htm](http://www.pedrojuanguitierrez.com/Entrevista_ES_Tercera.htm). Web

Gramatges, Harold. "Nuestro tiempo. Diez años imprescindible de nuestra cultura.

Entrevista con Harold Gramatges". *La Jiribilla*, Año IV. Semana 2-8 de Julio, 2005.

[http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n217\\_07/217\\_04.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n217_07/217_04.html) Web

Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-textos, 2008. Impreso

Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba." *El socialismo y el hombre nuevo*. Madrid: Siglo XXI, 1979. Impreso

Guillén, Nicolás. En *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la*

*Revolución Cubana*, Duanel Díaz. Editorial Colibrí. Madrid, España, 2009: 124. Impreso



Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía Sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998.

Impreso

---. *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso

---. *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso

Hassan, Ihab. “El pluralismo en una perspectiva postmoderna”. *Revista Criterios*, No.

29, junio. 1991: 267-288. Impreso

Hernández Novás, Raúl. “Quién seré sino en tonto...” *Amnios*, La Habana: Ediciones Ateneo, 1998. Impreso.

Izarra, Hugo. “Pedro Juan Gutiérrez: Factótum a su pesar.” *Ruinas incompletas*. Junio,

29, 2011. <http://hugoizarra.blogspot.com/2011/06/pedro-juan-gutierrez-factotum-su->

[pesar.html](http://hugoizarra.blogspot.com/2011/06/pedro-juan-gutierrez-factotum-su-pesar.html). Web

Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 1996. Impreso

---. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso

Kallendorf, Hilaire. *Sins of the Father. Moral Economies in Early Modern Spain*.

Toronto: University of Toronto Press, 2013. Impreso

Kierkegaard, Sören. *El concepto de la angustia*.

<http://www.scribd.com/doc/55924002/El-concepto-de-la-angustia-kierkegaard> Web

Kristeva, Julia. *Poderes del Horror*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 1988. Impreso

---. “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético.” *El lenguaje, ese desconocido:*

*Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988. Impreso

Lacan, Jacques. *Seminario 26. La topología y el tiempo*.

<http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/17247/Seminario-26-La-topologia-y-el-tiempo.htm>. Web

Lezama Lima, José. *Confluencias*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988. Impreso

---. *Paradiso*. La Habana: Letras Cubanas, 1991. Impreso

---. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1994. Impreso

---. *Cartas (1939-1976)*. Madrid: Editorial Orígenes, 1979. Impreso

Ludmer, Josefina. “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política”. *Cuba: Un siglo de literatura (1902 - 2002)*. Anke Birkenmaier y Roberto

González Echevarría (Coordinadores). Madrid: Editorial Colibrí, 2004. Impreso

---. Literaturas postautónomas. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

Web

Lyotard, Jean-François. *La Condición Postmoderna*. Traducción de M. Antolín Rato.

Madrid: Ediciones Cátedra, 1987. Impreso

Mejides, Miguel. *Perversiones del Prado*. La Habana: Ediciones Unión, 1999. Impreso

Merton, Seymour. *La narrativa de la Revolución cubana*. Madrid: Editorial Plaza Mayor, 1978. Impreso

Moreiras, Alberto. *Línea de sombra. El no sujeto de lo político*. Santiago de Chile:

Palinodia, 2006. Impreso

Muñoz, Gerardo. “La política de los gestos: La actualidad de PM.” *Diario de Cuba*,

Madrid, 3 de junio, 2011. [http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-politica-](http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-politica-de-los-gestos-la-actualidad-de-pm-263679)

[de-los-gestos-la-actualidad-de-pm-263679](http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-politica-de-los-gestos-la-actualidad-de-pm-263679) Web

- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002. Impreso
- Padilla, Heberto. “Dicen los viejos bardos” en: *Legacies. Select Poems. Heberto Padilla*. New York: Farrar Straus Goiroux. Bilingual Edition. 1982. Impreso
- . “Respuesta a Guillermo Cabrera Infante” en *Índice*, No. 238. Diciembre, 1968: 9. Impreso
- . “Documento No. 14.” En *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*. Miami: Ediciones Universal, (sin fecha). Impreso
- . *La mala memoria*. Madrid: Plaza & Janes Editores, 2008. Impreso
- Partido Comunista de Cuba. *Estatutos del Partido Comunista de Cuba con las modificaciones aprobadas en el V Congreso*. La Habana: Editora Política, 1998.  
<http://www.pcc.cu/pdf/documentos/estatutos/estatutos.pdf> Web
- Piñera, Virgilio. “La vida entera”. *Lunes de Revolución* N°100, 27 de marzo. 1961. Impreso
- . *Cuentos completos*. (Pról. Antón Arrufat). La Habana: Ediciones Ateneo, 2002. Impreso
- . “El arte hecho Revolución, la Revolución hecha arte”. *Periódico Revolución* 5 de noviembre, 1959: 2. Impreso
- . *La isla en peso*. La Habana: Ediciones Unión, 1998. Impreso
- . “La inundación”, en Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo* (Ob. Cit.)

---. “El arte hecho Revolución, la Revolución hecha arte”, en Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo* (Ob. Cit.)

---. “Balance cultural de seis meses”, en Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo* (Ob. Cit.)

Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. México DF.: Editorial Aldus, 2002. Impreso

---. *Un seguidor de Montaigne mira La Habana. Las comidas profundas*. Madrid: Editorial Verbum., 2001. Impreso

---. “‘Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la revolución’: una conversación con Antonio José Ponte”. *La Habana Elegante*, Winter, 2009.

[http://www.habanaelegante.com/Fall\\_Winter\\_2009/Entrevista\\_Rodriguez\\_Ponte.html](http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html)

Web

---. “La fiesta vigilada”. En *Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Ob. Cit.

---. “El abrigo de aire”. *La Habana Elegante*, Spring, 2003.

<http://www.habanaelegante.com/Spring2003/Barco.html> Web

Porbén, Pedro P. *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba*. Madrid: Editorial Verbum, 2014. Impreso

Prats, Delfin. *Lenguaje de mudos*. La Habana: Ediciones Unión, 1969. Impreso

Prieto, José Manuel. “Nunca antes habías visto el rojo”. *Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Ob. Cit.

“¿Qué es el proyecto PAIDEA? (Editorial)”, *Cubista Magazine*, Verano 2006.

<http://cubistamagazine.com/050005.html> Web

Rodríguez, Reina María. *En la arena de Padua*. La Habana: Ediciones Unión, 1992.

Impreso

---. *Páramos*. La Habana: Ediciones Unión, 1995. Impreso

---. *Travelling. Relato novelado*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995. Impreso

---. *La foto del invernadero*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 1998.

Impreso

---. *...te daré de comer como a los pájaros...* La Habana: Editorial Letras, 2001. Impreso

---. *La gente de mi barrio*. La Habana: Universidad de La Habana, Departamento de Actividades Culturales, 1975. Impreso

---. *Cuando una mujer no duerme*. Ciudad Habana: Ediciones Unión, 1982. Impreso

---. *Para un cordero blanco*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 1984.

Impreso

---. *Otras mitologías*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2012. Impreso

---. *Tulip de liebre, Tulip de oveja*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2013. Impreso

Rodríguez Núñez, Víctor. *Cuba: en su lugar la poesía*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1982. Impreso

Rodríguez, Néstor E. "Un arte de hacer ruinas. Entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 198, Enero-Marzo, 2002: 179-186. Visto en <http://revista->

[iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5754/5900](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5754/5900) Web

Rojas, Rafael. "Política de Lezama". *Diario de Cuba*, 20 de diciembre, 2010.

[http://www.diariodecuba.com/cultura/1292807100\\_2077.html](http://www.diariodecuba.com/cultura/1292807100_2077.html) Web

---. "Roberto Fernández Retamar: Las letras por las armas". *Cubista Magazine*, Abril 1, del 2003. Visto en <http://cubistamagazine.com/a4/040103.html> Web

---. "Memorias de PAIDEA." *Cubista Magazine*, Verano, 2006.

<http://cubistamagazine.com/050113.html> Web

---. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano.*

Barcelona: Editorial Anagrama, 2006. Impreso

---. "Cultura y poder en Cuba." *Nexos en línea*. Junio, 1ro., 2004.

<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102177> Web

---. "El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana de fin de siglo."

*Revista Hispano Cubana*. Volumen 13, 2002: 43. Impreso.

---. "La venganza del paisaje. Diáspora y memoria del intelectual cubano". En *Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Barcelona:

Mondadori, 2001. Impreso

---. "Un arte de hacer ruinas, de Antonio José Ponte". *Letras Libres*, 26 de

abril, 2006. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/un-arte-de-hacer-ruinas-de-antonio-jose-ponte> Web

---. "El intelectual y la revolución. Contrapunteo cubano del nihilismo y el civismo".

*Revista Encuentro de la Cultura Cubana*: Madrid, No. 16-17, 2004: 80-88. Impreso

Said, Edward W. *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Editorial Debate, 2005. Impreso

Sánchez Mejías, Rolando. "El arte de graznar". *Últimas palabras*: 3 marzo, 2010.

[http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/ens\\_mejias.html](http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/ens_mejias.html) Web.

Schwarzbürger, Sussanne. “La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad.” *Revista de Filología Románica*, Anejo III, 2002: 203-20. Impreso

---. *Bertillón 166*. La Habana: Casa de Las Américas, 1960. Impreso

Tahbaz, Joseph. “Demystifying las UMAP: The Politics of Sugar, Gender, and Religion in 1960s Cuba.” *Delaware Review of Latin American Studies*. Vol. 14 No. 2 December 31, 2013. <http://www.udel.edu/LAS/Vol14-2Tahbaz.html> Web

Tarizzo, Davide. “What’s a political subject?” *Política Común*, Vol 1, No 1, 2011.

<http://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0001.001/--what-is-a-political-subject?rgn=main;view=fulltext> Web

Urías, Roberto. “¿Por qué llora Leslie Caron?” *Revista Letras Cubanas*, No. IX, 1988. Impreso

Vargas Llosa, Mario. *Sables y utopías*. Madrid: Santillana, 2009. Impreso

Valladares-Ruíz, Patricia. *Sexualidades disidentes en la narrativa contemporánea cubana*. New York: Tamesis, Woodbridge, 2012. Impreso

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998. Impreso

---. “Nota filológica preliminar”. *Paradiso*, edición crítica. Madrid: Colección Archivos, 1988.

[http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/filologica/filologic\\_3.pdf](http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/filologica/filologic_3.pdf) Web

Zayas, Jiménez Leal. “Mapa de la homofobia.” *Cubaencuentro*, 20 de enero, 2006.

Visto en <http://www.cubaencuentro.com/cuba/articulos/mapa-de-la-homofobia-10736>

Web

---. *El caso PM. Cine, poder y censura*. Madrid: Colibrí, 2012. Impreso

Zizek, Slavoj. *Acontecimiento*. Traducción de Raquel Vicedo. Madrid: Editorial Sexto

Piso, 2014. Impreso