

**Sueños y desencantos en novelas y películas
cubanas del Período especial**

tesis presentada

por

Diana L. Sarabia Acosta

al

Department of Modern Languages and Literatures

Como requerimiento para

la obtención del título de

Doctora en Filosofía del Español

University of Ottawa

Ottawa, Ontario

Diciembre de 2007



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-49396-0
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-49396-0

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Diana Lucia Sarabia Acosta
AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (Spanish)
GRADE / DEGREE

Department of Modern Languages and Literatures
FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Suenos y desencantos en novelas y películas cubanas del Período especial

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Fernando De Diego
DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Catherine Vallejo

Gaston Lillo

José Ruano De La Haza

Rodney Williamson

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

Resumen

En esta tesis se analizan tres novelas y dos películas cubanas publicadas durante el Período especial teniendo en cuenta los abordajes en relación a los preceptos articulados en la narrativa institucional de la Revolución y el diálogo que sostienen con el canon literario y filmico cubano que les precede. El corpus incluye las novelas *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez; *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela; *Los palacios distantes* (2002) de Abilio Estévez, y las películas *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez y *Miel para Oshún* (2001) de Humberto Solás.

En la indagación se exploran tres tópicos fundamentales: las nuevas respuestas al paradigma de Hombre nuevo, la representación de las subjetividades lésbicas / homosexuales, y las recientes propuestas de nación. Para el estudio de *Trilogía sucia de La Habana*, en el capítulo dos, se retoma el debate en torno a la posmodernidad, en concreto el planteamiento de Jean-Francois Lyotard sobre el debilitamiento de las metanarrativas y la emergencia de las “pequeñas historias”. En el marco de los desafíos a los paradigmas de la modernidad el estudio de todas las obras presta atención al cuestionamiento de las llamadas “identidades perdurables” y de las categorías identitarias de género y raza en el contexto de los ideales revolucionarios en Cuba. El trabajo se nutre de los desafíos planteados por académicas como Judith Butler a los esencialismos identitarios que categorizan los comportamientos y creencias ligados a la sexualidad bajo parámetros que van de lo natural a lo perverso. Estas reflexiones contribuyen en el

capítulo tres al estudio de la representación de las subjetividades homosexual y lésbica en las novelas de Abilio Estévez y Ena Lucía Portela.

En el capítulo cuatro se examinan dos formas de imaginar la nación propuestas en las películas *Miel para Oshún* y *Suite Habana*. El nacionalismo se estudia, como lo sugiere Benedict Anderson, como un “artefacto cultural”, es decir como el conjunto de creencias compartidas, en constante proceso de creación e imaginación, que transmiten una idea de unidad.

Agradecimientos

Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la contribución del profesor Fernando de Diego Pérez. Sus consejos, siempre constructivos y estimulantes, me ayudaron a establecer un diálogo con las diferentes propuestas literarias y fílmicas; articular las ideas en el contexto de los enfoques y temáticas abordados y desarrollar y expresar mis propias ideas. Agradezco su amable disponibilidad para discutir los temas de las diferentes secciones reuniéndose conmigo ya fuera en Ottawa o en Montreal, en donde resido. Gracias a su interés en mi proyecto y a su confianza en mis capacidades de investigadora pude llevar a feliz término este proyecto que se convirtió en una aventura intelectual interesante

Debo expresar también mi gratitud al profesor Rodney Williamson, director de la memoria *La negación en la telenovela mexicana "El amor de mi vida"* con la cual obtuve la Maestría en español por la Universidad de Ottawa y a quien debo mi incorporación al programa doctoral en enero de 2003. Su insistencia y confianza es mi potencial como investigadora fueron decisivos para ingresar al programa y ser premiada con una beca doctoral por parte de la Facultad de Estudios Graduados y Posdoctorales de la Universidad de Ottawa. Agradezco igualmente a esta institución por haber mantenido durante cuatro años consecutivos esta beca, entre enero 2003 y diciembre 2006, sin la cual hubiera sido imposible este trabajo académico.

Finalmente quiero agradecer a mi compañero de viaje, Eric Dupuis, por su paciencia y comprensión inagotables durante estos cuatro años y seis meses de lecturas, estudio y escritura en los cuales tuve que limitar mi participación en las obligaciones de la vida familiar. Fue gratificante contar no sólo con su apoyo, sino con su interés en el proyecto lo cual muchas veces facilitó un diálogo en el cual salían a relucir puntos de vista y observaciones que me ofrecieron posibilidades para tratar aspectos de las obras del corpus.

**Sueños y desencantos en novelas y películas
cubanas del Período especial**

Índice

Capítulo uno:

Aspectos socio-políticos y culturales del Período especial y marco teórico de la indagación	1
<u>“Período especial en tiempos de paz”</u>	1
<u>Crisis de las metanarrativas y emergencia de las “pequeñas historias”</u>	13
<u>Período especial: ¿arte desconectado de preocupaciones sociales?</u>	28
<u>Las categorías tradicionales de género</u>	37
<u>Nuevas propuestas para imaginar a la nación</u>	41
<u>Producción cultural</u>	48

Capítulo dos:

<i>Trilogía sucia de La Habana:</i>	
el discurso provocador de las “pequeñas historias”	50
Metarrelatos y “Pequeñas historias”: El paradigma del Hombre nuevo	53
<u>Los valores del Hombre nuevo</u>	54
<u>El narrador</u>	58
<u>Altruismo y sacrificio</u>	63
<u>Trayectoria</u>	68
<u>Del periodismo a la literatura: desafío a la pragmática mediática</u>	71
Reafirmación y transgresión de identidades de género	85
El sincretismo yoruba-cristiano	107
Realismo sucio	137

Capítulo tres:

Identidad homosexual y lésbica	139
<i>Los palacios distantes</i> : El arte como resistencia ante la crisis del metarrelato de la Revolución	145
<u>El teatro, enclave del arte no comprometido</u>	156
<u>El deseo homosexual</u>	174
<u>La crisis: deterioro del núcleo familiar</u>	179
<u>Diálogos con las estéticas de Lezama y Carpentier</u>	180
<u>La cubanidad</u>	182
<i>Cien botellas</i> en una pared: La emancipación del sujeto lésbico	188
<u>Cubanidad</u>	194
<u>Saliendo del closet</u>	204

Capítulo cuatro:

Dos propuestas de nación en el Período especial	214
<i>Miel para Oshún</i> : La reconciliación, un evento traumático y feliz	215
<i>Suite Habana</i> : la dignidad no se ha perdido	242

Conclusión
Obras citadas

260
273

Capítulo uno:

Aspectos socio-políticos y culturales del Período especial y marco teórico de la indagación

Como el título de esta tesis lo sugiere, nuestra intención ha sido indagar los discursos presentes en algunas obras literarias y filmicas producidas durante el Período especial identificando las diversas preocupaciones y propuestas priorizadas en la tematización de esta época crítica en la historia de la Revolución cubana. Antes de explicar las perspectivas teóricas de nuestro abordaje es importante explicar aspectos socio-políticos y culturales del llamado Período especial, espacio temporal que delimita tanto el momento de producción como el objeto de ficcionalización de las textualidades y proyecciones analizadas en nuestro trabajo.

“Período especial en tiempos de paz”

La Revolución cubana en 1959 fue aplaudida con entusiasmo por obreros, estudiantes, intelectuales y artistas, tanto cubanos como extranjeros, que a mediados del siglo XX no contemplaban otra salida ante la miseria e ignorancia en la que se hundían las grandes masas en América Latina. Este ambiente de escepticismo y a la vez de esperanza, había sido alimentado por el contundente fracaso del proyecto republicano nacionalista del siglo XIX que presentó la independencia del poder colonial como el requisito *sine qua non* para unir las razas, y entregar el poder a los latinoamericanos. Desafortunadamente las batallas de independencia no promovieron una repartición más equitativa de las tierras y riquezas, ni facilitaron un proceso de integración de indígenas y negros a la

organización política y económica de las naciones. En el siglo XIX, a lo largo del continente latinoamericano con la excepción de Cuba, el poder se traslada de españoles a una elite criolla y en el siglo XX las nuevas naciones comienzan a sentir la amenaza, anunciada a finales del siglo XIX por José Martí: el imperialismo económico y cultural de Estados Unidos.¹ La victoria de Fidel Castro y la posterior consolidación del gobierno socialista en la isla fue alabada asimismo en sucesivas décadas del siglo XX por quienes asisten a la represión, censura, tortura, asesinato y exilio forzado de civiles fomentado por las políticas de Estados Unidos en la región (golpes de estado en Guatemala 1954 y República Dominicana, 1962; dictaduras en Paraguay 1954-1989, Brasil 1964-1985, Chile 1973-1990, Uruguay 1973-1985 y Argentina, 1976-1983).² Si bien la ideología marxista surge en Europa, el potencial liberador y emancipador de su propuesta de justicia social es acogido por sectores latinoamericanos, especialmente por los “intelectuales” (Franco 84). Los altos niveles de pobreza evidentes en América Latina, el abismo que separa extensas masas de pobres de una pequeña elite adinerada, pero fundamentalmente la firme oposición del nuevo gobierno cubano contra la política intervencionista estadounidense en el continente, explican el gran respaldo popular y de los intelectuales en América Latina a la Revolución cubana y a su propuesta de promover formas de gobierno más benévolas con las masas.

¹ Tras las revueltas del movimiento independentista, España pierde control sobre la isla en 1898. Estos años fueron seguidos por un gobierno militar estadounidense (1899-1902) y la intervención de Estados Unidos (1906-1909). Entre 1902 y 1906, la Enmienda Platt impuso limitaciones a la soberanía y libre determinación del pueblo cubano, el cual fue autónomo sólo a partir de 1909.

² En Guatemala, el golpe de estado respaldado por la Agencia de Inteligencia Americana (CIA) para deponer al presidente democráticamente electo, Jacobo Arbenz, genera el caos en el país y una guerra civil que se prolonga hasta 1996.

Las sucesivas políticas de Estados Unidos en Cuba a lo largo de la primera parte del siglo XX, en detrimento de los intereses nacionales cubanos, hacían descartar las posibilidades de “un desarrollo capitalista nacional y una democracia estable representativa” en este país (Pérez-Stable 34). Debido a la economía basada en el monocultivo del azúcar, dependencia fomentada por Estados Unidos, Cuba enfrentaba niveles de desempleo y pobreza que alcanzaban porcentajes críticos en las zonas rurales.³ Según el censo de población de 1953, una tercera parte de la población carecía de empleo de tiempo completo, se registraban altos niveles de analfabetismo -41,7% en el campo, 11,6% en la ciudad-, los servicios de salud eran insuficientes en el campo y las condiciones de vida eran precarias a nivel nacional -43% de las viviendas carecían de servicio de agua, 40% de electricidad y 23% de sanitarios (Pérez-Stable 27-29). Algunas de las prioridades del gobierno revolucionario fueron la distribución más equitativa de la riqueza, la defensa de los intereses nacionales y el fomento de la honestidad administrativa.

La Revolución emprende campañas públicas de educación y salud sin precedentes en la historia de América Latina materializando así el sueño de miles de latinoamericanos que luchaban contra el analfabetismo y las graves deficiencias de los servicios de salud públicos que contrastaban con la eficiencia y tecnología de los servicios de salud privados. Fredric Jameson, luego de un viaje a Cuba señala que en cuanto a campañas de alfabetización y universalización de la erudición y la educación este país “sigue siendo el ejemplo más asombroso y exitoso en la historia reciente” (“Third-World” 76). La llegada

³ Estados Unidos estimula el monocultivo a fin de asegurar la dependencia de Cuba de productos estadounidenses. Mediante la Ley del Azúcar de 1956, Estados Unidos exige a Cuba el compromiso de importar arroz estadounidense como condición para mantener el trato preferencial del azúcar producida en Cuba. La decisión unilateral, que limita la diversificación agrícola en la isla, garantizó la compra por parte de Cuba del 75% de la exportación de arroz estadounidense (Pérez-Stable 26).

de la Revolución inaugura una nueva etapa en la que Cuba a través de numerosas instituciones como Casa de las Américas (1959), el Centro de Estudios Folclóricos (1963), el Centro de Estudios Africanos (1964), entre otros, se interesa en participar en el debate en torno a problemas comunes de los países del Caribe y Latinoamérica.⁴ En el campo de la cinematografía se funda en 1959 el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) que asume la promoción y el impulso del proyecto continental del Nuevo Cine Latinoamericano, comprometido en sensibilizar a la población en torno a las injusticias sociales y denunciar todas las formas de imperialismo y colonialismo. En el área literaria, La Habana se convierte junto a Buenos Aires, Ciudad de México y Barcelona, en gran centro editorial de publicaciones en español. Cuba fue el epicentro de encuentros, publicaciones, exhibiciones y debates en el que participaron artistas e intelectuales de todo el hemisferio (Schroeder 5).

Sin embargo, la Revolución no resuelve todas las preocupaciones que hostigan al país antes de 1959 y en algunos casos el sistema genera nuevos desafíos. La vivienda familiar ha sido una fuente constante de frustración popular (Kapcia 227), y un reto constante para la administración pública (Dalton 55). Para paliar esta necesidad se desarrollaron iniciativas como la creación de Brigadas y Contingentes especiales que son un ejemplo de eficiencia laboral (Dalton 55-59).⁵ A nivel de empleo, si bien el gobierno garantiza el derecho al trabajo, los primeros intentos por poner en práctica la política de incentivos morales, unidos a deficiencias en el manejo y planeación de la economía contribuyen al

⁴ En 1968 Cuba es sede del Tercer Coloquio de Elementos de la cultura africana en América Latina y el Caribe.

⁵ En los años 60 se elimina el pago de la renta, se entregan títulos y se transforman propiedades abandonadas de la clase media (Kapcia 230).

incremento del ausentismo y a la utilización de prácticas ilegales por parte de los administradores para mantener control sobre la mano de obra (Dalton 48-51).⁶

En el área de la cultura hubo fricciones entre la vanguardia política y cultural.⁷ La propuesta de construir una sociedad más justa se asienta en un nacionalismo que fomenta la radicalización de posturas militares y económicas e institucionaliza políticas dogmáticas contra toda manifestación que, en opinión de los líderes políticos, represente los valores burgueses que se desean erradicar. Esta radicalización política trae consigo una percepción muy concreta del intelectual, al que se le exige compromiso y militancia, y de su producción cultural, la cual debe someterse a “la política cultural vigente” (Menton 925). Fueron los años del encarcelamiento del poeta Heberto Padilla (1968 – 71), evento que genera una movilización de intelectuales latinoamericanos y europeos que exige del gobierno su liberación. El proceso termina vergonzosamente con la forzada admisión pública del escritor de sus actividades anti-revolucionarias. El dogmatismo en la visión del arte conduce también al exilio a numerosos artistas como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas, Antonio Benítez Rojo y Zoe Valdés, entre otros, quienes salen sucesivamente, en el transcurso de varias décadas.

Treinta años después de la llegada de Fidel Castro a La Habana, en 1989, la estabilidad socio-económica que había predominado en Cuba, no obstante los desafíos en materia de vivienda y desempeño laboral, comienza a cambiar drásticamente. La caída del muro de

⁶ Algunas de las “tácticas ilegales” consistieron en extender el tiempo autorizado de vacaciones, reducir la cantidad de horas laborales, otorgar mejores viviendas, prometer seguridad laboral y ascenso, falsificar informes de trabajo y exagerar niveles de producción (Dalton 48).

⁷ Para un análisis de estas fricciones ver Franco, Jean. “Territorios liberados” en *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (119-158).

Berlín (1989), la apertura democrática de la URSS (1991) y la disolución de CAME - Consejo de Ayuda Mutua Económica- (1991), marcan la pérdida del apoyo económico y político de los países socialistas. La desaparición de este poder, que había garantizado un equilibrio durante la guerra fría, afecta de manera contundente a la economía del país y la vida diaria de los cubanos. Estados Unidos, en un evidente esfuerzo por forzar la caída del gobierno de la isla, aprovechando el momento de debilidad, aprueba dos leyes que limitan las posibles salidas a la crisis. La primera es la Ley Torricelli o “Cuban Democracy Act”, firmada en octubre 1992, a través de la cual Estados Unidos prohíbe a las compañías subsidiarias estadounidenses en otros países realizar transacciones con Cuba, impide el atraque en puertos estadounidenses de embarcaciones que entren a Cuba (durante 180 días después del atraque en la isla) y otorga poderes al presidente de la república para sancionar a países que mantuvieran relaciones económicas con Cuba (Cuban Democracy Act). Posteriormente en 1996 se aprueba la ley Helms-Burton o “Cuban Liberty and Democratic Solidarity Act” la cual reafirma las prohibiciones de la Ley Torricelli y exige al presidente la aplicación inmediata de sanciones a países que sostuvieran intercambio comercial con la isla.⁸

Esta confluencia de eventos ha generado lo que el gobierno cubano llama el “Período especial en tiempos de paz”, quizás la etapa más crítica en la historia de la revolución cubana, la cual comienza en 1990 y continúa todavía hoy (junio de 2007), caracterizada

⁸ Es conveniente recordar que ambas leyes agudizan el embargo económico que Estados Unidos decide imponer a Cuba en 1962 luego del alineamiento político del gobierno cubano a la Unión Soviética. Las nuevas disposiciones del gobierno estadounidense, especialmente la ley Helms-Burton, generan repudio internacional y son percibidas como una violación de la soberanía nacional. En una reacción contra ésta, la Unión Europea a través de la Acción común (96/668/PESC) del 22 de noviembre de 1996 considera que la “aplicación extraterritorial de estas leyes, reglamentaciones y otros instrumentos legislativos vulnera el Derecho internacional” y decide que los Estados miembros “tomarán las medidas que juzguen necesarias para proteger los intereses de las personas... a las que afecte la aplicación extraterritorial de las leyes.”

por medidas de austeridad extremas que han afectado la calidad de vida de la mayoría de los cubanos, comprometido los logros sociales de la Revolución y deteriorado la confianza colectiva que predominó en los primeros años de gobierno. Luisa Campuzano en 1995 afirma que la emergencia económica “ha producido un grave deterioro en todas las instancias de la vida, llegando a evidenciarse un franco retroceso en sectores prioritarios como la alimentación y el empleo, y poniendo en peligro la salud y la educación, consideradas las dos grandes conquistas de la Revolución.” (204-205)

Cerradas para Cuba las posibilidades de un intercambio comercial y cultural con uno de sus vecinos más cercanos (cercanía exclusivamente geográfica) y sometida a un embargo que limita sus relaciones con los demás países de la región -con la excepción reciente de Venezuela- el gobierno cubano lucha por mantener los niveles de servicio. En los dieciséis años que cumple el Período especial los niveles de crisis han variado. El momento de más escepticismo respecto al futuro de la Revolución se alcanza en 1994 con el éxodo de aproximadamente 35.000 balseiros (Kapcia 217). En la actualidad (2007) puede decirse que la situación se ha estabilizado debido a la creación de empresas mixtas administradas por el Estado y empresas extranjeras, al énfasis en la industria turística y los recientes acuerdos económicos con Venezuela. No obstante esta mejoría, un punto común siguen siendo los cortes de energía, el racionamiento de alimentos, la escasez de gasolina, las limitaciones en el transporte público, el hacinamiento y los riesgos causados por el creciente deterioro de las viviendas, que alcanza un nivel crítico en La Habana.

En el orden económico, el Período especial se ha caracterizado por numerosas reformas que buscan insertar a Cuba en la economía global sin sacrificar los principios socialistas.

La dirigencia revolucionaria estimula la participación del estado en empresas colectivas con capital extranjero y legaliza ciertas prácticas de la economía informal. En 1993, a través de una reforma de la Constitución, se permite el acceso de extranjeros a propiedades y trabajo en Cuba (Kapcia 218). Con respecto a la economía informal, si bien en 1993 se autorizan ciertas iniciativas individuales en lo que se llega a llamar “cuenta propia”, en los últimos años se han dado pasos para desactivar y mantener bajo control este sector. El dólar estadounidense, cuyo uso se legaliza en julio de 1993, vuelve a desautorizarse recientemente con la creación en 2004 del Peso Cubano Convertible. En lo político, la decisión de permitir que el pueblo, a partir de 1993, elija directamente a la mitad de los miembros de la Asamblea Nacional, no ha sido un gesto de renovación suficiente, pues la otra mitad de los miembros de esta institución sigue siendo nombrada por recomendaciones de las organizaciones de masas (Kapcia 219). Hasta el 31 de julio de 2006, el máximo nivel de autoridad lo detenta Fidel Castro quien, a raíz de una delicada intervención quirúrgica, delega en su hermano Raúl Castro Ruz sus funciones de Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista, Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y Presidente del Consejo de Estado y del Gobierno.

En el área de la producción cultural, la crítica reconoce que los cambios socio-económicos y políticos han propiciado, al menos en el área de la cultura, una apertura favorable hacia nuevos temas y estrategias narrativas y se han abierto espacios para criticar abiertamente las debilidades de la política oficial. Después de varias décadas de hegemonía masculina en el canon literario cubano, una de las marcas de la nueva

literatura es la “eclosión de libros y cuentos de mujeres” (Campuzano 146).⁹ Estas obras hacen énfasis en lo personal y tratan temas que antes se consideraban tabú como las sexualidades, el erotismo, la prostitución, la violencia doméstica, la pederastia, la drogadicción, la emigración y el éxodo de balseros (Campuzano 151-166). Si bien en la nueva literatura escrita por hombres y mujeres todavía la “masculinidad machista más exacerbada se nos abre como reverso de la conducta homosexual” (Fowler 5), los cambios en la perspectiva oficial han abierto posibilidades al tratamiento del tema desde una perspectiva gay, lesbiana y queer (Bejel, *Gay* 110-112). El escritor Leonardo Padura, al referirse a los relatos enviados por menores de 30 años al concurso de la revista *La Gaceta de Cuba*, señala que la tendencia más visible entre las más de 160 piezas enviadas al concurso fue “el erotismo, el homosexualismo y el onanismo, asuntos al parecer definitivamente establecidos en la narrativa cubana” (Padura 1997).¹⁰ Hoy en día la homosexualidad y el lesbianismo son representados más abiertamente en la literatura y ha surgido una crítica literaria que favorece el respeto a las orientaciones sexuales.¹¹ Un ejemplo de esta tendencia es *Cuentos fríos* (1998) de Pedro de Jesús López, libro formado por una colección de historias cuyo hilo central es la búsqueda de una subjetividad expresada a través de la sexualidad homoerótica y lo que Emilio Bejel llama “travestismo de voces” (Bejel, “Cuentos”). A esta nueva tendencia se suscribe la escritora Ena Lucía Portela, quien inaugura la entrada de la homosexualidad en la narrativa escrita por mujeres, haciendo de la “identidad lésbica uno de los principales objetos de su

⁹ El surgimiento de la narrativa de mujeres se ha reflejado en los premios UNEAC: en 1997 concedido a Ena Lucía Portela (novela) y Anna Lidia Vega (cuento); en 1998 a Adelaida Fernández de Juan (cuento) y Mylene Fernández de Pintado (cuento).

¹⁰ Texto publicado en *La Gaceta de Cuba* número 6 (nov.-dic. 1997): 12. Citado por Victor Fowler en *La maldición. Una historia del placer como conquista* (7-8).

¹¹ Así lo demuestra la publicación de *La maldición. Una historia del placer como conquista* (1998) de Victor Fowler, texto en el que se indaga el tratamiento de la homosexualidad en la literatura cubana.

indagación” (Campuzano 160). También han surgido nuevas posibilidades dentro del género policial. Uno de los representantes de este género es el escritor Leonardo Padura, galardonado dos veces con el Premio Dashiell Hammett, otorgado en España a la mejor novela detectivesca en lengua española.

En cuanto a la cinematografía, las nuevas producciones hacen énfasis en la subjetividad y manifiestan un interés en la interseccionalidad entre raza, género, etnia y nacionalismo. Un ejemplo lo constituye la película *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea, basada en el cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991) de Senel Paz. Por primera vez una película taquillera en Cuba representa la homosexualidad como una forma válida del deseo y no como una aberración social. Otro filme que representa nuevas subjetividades es *Mariposas en el andamio* (1996) de Felipe Bernaza y Margaret Gilpin. Aunque casi desconocida en Cuba, abre un espacio utópico en el que se muestra interés de parte de los residentes del barrio la Guinera en incluir a los travestis en su vida comunitaria.¹²

Si bien se ha registrado un interés fuera y dentro de Cuba en indagar las temáticas y tratamientos estéticos de la producción cultural en el Período especial (Campuzano, 2004; Ludmer, 2004; Bejel, 2001; Davies, 1997, 2000; Redonet, 1999), pocos han sido los estudios que examinan los tópicos abordados y las estrategias narrativas privilegiadas al ficcionalizar esta etapa concreta de la historia de la isla (p.e. Campuzano, 2004; Heffes, 2003). Creemos que esta insuficiencia impide a la academia una mejor comprensión del

¹² Para un análisis de esta película, ver Bejel, Emilio. “Gender Trouble in the Land of the Butterflies” en *Gay Cuban Nation* (2001).

Período especial y de las respuestas de los escritores y directores de cine ante la crisis socio-económica y política de la Revolución. Queriendo llenar este vacío, el propósito de este trabajo ha sido indagar la tematización del Período especial en algunas obras de este momento histórico. Sirva aclarar que no es nuestra intención abordar todo el corpus que constituye las prácticas literarias y fílmicas de este espacio temporal, mucho menos trazar una especie de cartografía de tendencias, sino dar cuenta de diferentes facetas y perspectivas abordadas en relación con la crisis socio-económica, los preceptos articulados en la narrativa institucional de la Revolución y la tradición artística que les precede. Al seleccionar el corpus tuvimos en cuenta aspectos de tipo textual y extra-textual: buscamos relatos que se concretaran al cronotopo de Cuba en el Período especial y,¹³ en lo posible, autores que hubieran sido testigos privilegiados –presenciales– de la realidad extra-textual tematizada.¹⁴ La muestra incluye tres obras literarias y dos fílmicas: las novelas *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez; *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela; *Los palacios distantes* (2002) de Abilio Estévez, y las películas *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez y *Miel para Oshún* (2001) de Humberto Solás. Debido a que la diversidad de los medios (literatura y cine) y la variedad de tópicos (trasgresión del proyecto del Hombre nuevo, subjetividades lésbicas / homosexuales, reconciliación nacional, etc.) impiden la aplicación de un aparato crítico homogéneo, analizamos las obras desde diferentes perspectivas críticas que resaltan, como una especie de visión fragmentaria, las diversas preocupaciones, reflexiones y propuestas frente a la realidad difícil del Período especial.

¹³ Bakhtin define el cronotopo como “la intersección de ejes” espaciales y temporales, como una “categoría formal esencial de la literatura” que determina el género al que pertenece la obra (*The dialogic* 84-85).

¹⁴ El único autor del corpus que no reside actualmente en la isla es Abilio Estévez.

Nuestro estudio tiene en cuenta el debate en torno a la posmodernidad, especialmente el desafío planteado a los discursos totalizadores y abarcadores.¹⁵ La reflexión de Lyotard sobre la pragmática de las metanarrativas y las “pequeñas historias” nos sirve de herramienta en el capítulo dos para proponer una lectura de *Trilogía sucia de La Habana*. Los capítulos tres y cuatro están inspirados, de manera general, en la sospecha que siembra Lyotard a la pretendida superioridad epistemológica de los grandes relatos, y de forma directa en los cuestionamientos a las categorías identitarias tradicionales asociadas al género, la raza y la nación.

Las obras del corpus han sido analizadas como espacio de conflicto y confrontación en el que grupos y fuerzas sociales debaten nociones y prácticas. En otras palabras, no fueron indagadas como textualidades que defienden una idea coherente y estructurada, sino como espacios que permiten exponer paradojas, contradicciones, oposiciones, diferencias, similitudes y acuerdos. En un marco general, nos proponemos identificar cómo estas obras dialogan con la retórica institucional y con el canon literario y filmico cubano que les precede.

Debido a la relevancia que damos a las teorías de la posmodernidad, nos parece pertinente en esta primera parte introducir algunos aspectos del debate que ha influido en las diferentes interpretaciones de los discursos presentes en la literatura y el cine recientes de América Latina. Pensamos que las premisas que han dominado la discusión en la década de los 80 y 90: la “defensa/desconfianza de/en la verdad”, la “crisis de las

¹⁵ Debido a que la crítica latinoamericana no ha acuñado un término único para traducir posmodernismo y posmodernidad, utilizaremos indistintamente ambos términos.

metanarrativas”, la “indiferencia/compromiso del arte” pueden facilitarnos una mayor comprensión de la producción literaria y filmica durante el Período especial en Cuba. Exploraremos inicialmente dos nociones propuestas por Jean-François Lyotard de gran relevancia en nuestra lectura de *Trilogía sucia de la Habana*: disolución de las metanarrativas y emergencia de las “pequeñas historias”. Posteriormente reflexionaremos sobre el debate que estas teorías han suscitado en América Latina y las lecturas que sugieren de la reciente producción literaria y cinematográfica latinoamericanas en cuya corriente creemos se inserta la producción cubana. Luego de establecer este enlace entre textos cubanos y latinoamericanos, expondremos las teorías que partiendo de la perspectiva posmoderna, han desafiado las identidades fijas nacionales y las categorías tradicionales de sexo y género presentes en los metarrelatos de la modernidad. Esta discusión nos permitirá ir comentando las propuestas contenidas en cada capítulo.

Crisis de las metanarrativas y emergencia de las “pequeñas historias”

Para Lyotard el rasgo principal de la posmodernidad es la “incredulidad con respecto a los metarrelatos” y sus ideales de liberación (*La condición* 10). En *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (1979), al analizar la generación del saber en sociedades industrializadas, Lyotard expone cómo el “dispositivo metanarrativo de legitimación” del conocimiento se erosiona en la edad pos-industrial, ocasionando una transformación en la naturaleza del saber contemporáneo (10). Gran parte de la discusión en América Latina, Norteamérica y Europa en torno a la posmodernidad ha oscilado entre el rechazo y la afirmación de esta percepción de la posmodernidad como una ruptura respecto a la modernidad y sus metanarrativas. ¿Qué son las metanarrativas o lo que se

conoce también con el nombre de “grandes relatos”, “grandes narrativas” y “metarrelatos”? Martin Hopenhayn las define como “categorías trascendentales que la modernidad se ha forjado para interpretar y normar la realidad” (*Ni apocalípticos* 159). Las grandes narrativas organizan “el proceso de acumulación de conocimientos, de desarrollo de las fuerzas productivas y de ordenamiento sociopolítico” permitiendo la organización lo que de otra manera nos parecería un mundo caótico, disforme e incomprensible (Hopenhayn, *Ni apocalípticos* 159).

La investigación de Lyotard, que en *La condición posmoderna* se concreta al campo epistemológico, se dirige a la tendencia abarcadora de los metarrelatos y al proceso mediante el cual se auto-proclaman portadores de la verdad, ocultando los intereses de clase. Al explicar las metanarrativas Lyotard introduce, a manera de oposición, el concepto de “saber narrativo”. Si las primeras se auto-legitiman dando muestras de rigor en la argumentación y la comprobación que predomina en la ciencia, el “saber narrativo” sólo requiere de la “acreditación” basada en la “pragmática de transmisión” que predomina en los relatos populares (Lyotard, *La condición* 56). Así las cosas, las metanarrativas disfrutan de una superioridad epistemológica y se constituyen en formas “civilizadas” privilegiadas y autorizadas por las sociedades para justificar y legitimar la producción y el mantenimiento del conocimiento, mientras el “saber narrativo”, en contraste, se considera una forma “salvaje, primitiva, subdesarrollada, atrasada, alienada, formada por opiniones, costumbres, autoridad, prejuicios, ignorancias, ideologías... buenas para las mujeres y los niños” (Lyotard, *La condición* 56). En opinión de Lyotard

la posmodernidad se caracteriza por una crisis en el procedimiento de legitimación de las metanarrativas que les permitía autorizar y desautorizar conocimiento.

Según Lyotard, en Occidente el proceso tradicional de legitimación del conocimiento se rige fundamentalmente por dos relatos: a) uno político, determinado por la conquista de la libertad gracias a la difusión de saberes y el avance de la ciencia y b) otro filosófico (el idealismo alemán) que hace énfasis en la existencia de una verdad y una práctica ética, social y política que guía hacia fines justos (*La condición* 63-71). En este último Lyotard percibe una intención totalizadora que busca “restituir la unidad de los conocimientos dispersos”, enlazando unos con otros “como momentos en el devenir del espíritu” (*La condición* 66).¹⁶ Esta tendencia unificadora se manifiesta en el sentido de direccionalidad y la “glorificación de la idea de progreso” que predomina en la interpretación de los acontecimientos sociales. Se tiene la “convicción de que la historia marcha en una dirección determinada en la que el futuro es, por definición, superación del presente” (Hopenhayn, *Ni apocalípticos* 159-160).¹⁷ Estas categorías (direccionalidad, racionalidad y progreso) tornan la “realidad inteligible, racional y predecible” (Hopenhayn, *Ni apocalípticos* 160).

Para quebrar la dicotomía metarrelato/saber popular Lyotard equipara el relato oral al saber científico. Uno de los propósitos de las metanarrativas sería la regulación social a

¹⁶ Un ejemplo es la enciclopedia de Hegel.

¹⁷ Es importante aclarar que Hopenhayn no comparte la visión de Lyotard sobre la posmodernidad, más bien se sitúa en la corriente de los “modernos críticos”, que reconocen la crisis de la modernidad. En este sentido Hopenhayn interpreta la posmodernidad como una inflexión de la modernidad (no una ruptura) por medio de la cual ésta se piensa a sí misma y explicita “sus propios conflictos irresueltos” (*Ni apocalípticos* 158).

través del “asentimiento público” o consenso en torno a las aspiraciones y los criterios declarados como “pertinentes”. El mecanismo unificador que opera en el relato de la Ilustración que surge en el siglo XVII interviene también en el relato popular. Como un ejemplo Lyotard cita los cuentos orales de los indios Cashinua en América Latina, a través de los cuales se definen los criterios de competencia y se transmite “el grupo de reglas pragmáticas que constituyen el lazo social” (*La condición* 48). Lo que busca Lyotard es situar ambos discursos en un mismo nivel, desafiando así la hegemonía de la que goza el metarrelato, que en nuestro estudio está representado por la narrativa revolucionaria cubana.

Lyotard ve la pérdida de credibilidad en la ciencia y las metanarrativas como un proceso simultáneo, pues los grandes relatos que defienden la superioridad y dignidad epistemológica de la ciencia, pese a su pretendido desinterés, están al servicio de intereses socio-económicos. El Humanismo renacentista con su discurso científico fue un recurso utilizado por la burguesía emergente para obtener legitimidad en Europa (Lyotard, *La condición* 60). Este metarrelato supone que el desarrollo de la ciencia se dirige a “la formación espiritual y moral de la nación” (Lyotard, *La condición* 65).¹⁸ La crisis mundial, que afecta principalmente el saber científico y cuyos signos Lyotard percibe a fines del s. XIX en los países industrializados, revela que el discurso de la ciencia es un juego de lenguaje dotado de sus propias reglas, pero “sin ninguna vocación de reglamentar el juego práctico (ni estético...)” y sin capacidad para alcanzar el ideal de bienestar y progreso humano que promete (*La condición* 76). Una limitación que el

¹⁸ Lyotard cita aquí a Homboldt en «Sur L’organisation interne et externe des établissements scientifiques supérieurs à Berlin» (1810), en *Philosophies de L’Université* (321).

filósofo francés identifica es el criterio de consenso como elemento valorativo de la ciencia. En la realidad la institución científica se comporta como un poder ordinario despreciando o reprimiendo avances en el conocimiento que desestabilizan las reglas del juego sobre las cuales hay consenso, lo que ha hecho que el consenso se convierta en “un valor anticuado y sospechoso” (Lyotard, *La condición* 114 y 118). La importancia del relato de legitimación humanista ha disminuido a medida que el poder se ha convertido en el nuevo objetivo de la sociedad capitalista, cuya dinámica obedece a valores pragmáticos de eficiencia, desligados de la “realización de la vida del espíritu” y la “emancipación de la humanidad” (Lyotard, *La condición* 96).¹⁹ Por esta razón “el «pequeño relato» [el saber popular] se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia” (Lyotard, *La condición* 109).

Un aspecto importante de la teoría de Lyotard es la noción de las “pequeñas historias” / “narraciones locales” / “saber popular”, cuya aparición el filósofo relaciona con el descentramiento y el concepto de heterotopía en el arte. Antes de publicar *La condición posmoderna* (1979), Jean- François Lyotard escribe el ensayo *Instructions païennes* (1977), -traducido al inglés como *Lessons in Paganism*.- menos conocido, en el que explora las categorías “metarrelato” y “saber narrativo” desde el punto de vista de la pragmática. En este estudio Lyotard utiliza el término “pequeñas historias” que más adelante reemplazará por “saber narrativo” e identifica dos grandes metarrelatos: el

¹⁹ Por ejemplo, en la enseñanza Lyotard advierte que la pertinencia de lo verdadero/falso y lo justo/injusto ha sucumbido al criterio de lo eficiente/ineficiente: “La transmisión de los saberes ya no aparece como destinada a formar una élite capaz de guiar a la nación en su emancipación, proporciona al sistema los «jugadores» capaces de asegurar convenientemente su papel en los puestos pragmáticos de los que las instituciones tienen necesidad” (90). Más adelante anota “La pregunta, explícita o no, planteada por el estudiante profesionalista, por el Estado o por la institución de enseñanza superior, ya no es: ¿es eso verdad?, sino ¿para qué sirve?” lo que se traduce en términos mercantilistas en “¿se puede vender?” y en el contexto del poder en “¿es eficaz?” (94-96).

marxista y el capitalista. Al referirse a estos dos sistemas establece diferencias, pero señala que los dos se caracterizan por el monologismo, la idea de consenso y el encubrimiento del carácter narrativo y cambiante a través de un halo de inmutabilidad y estabilidad que los aísla de factores espaciales o temporales: “meta-narrative is forced to forget something; it forgets that it is a narrative” (Lyotard, “Lessons” 145). Al insistir en el carácter narrativo que ocultan las metanarrativas, Lyotard invita a desafiarlas a través de las “pequeñas historias”, relatos estos que, a diferencia de las metanarrativas, no ocultan su condición narrativa y cuya virtud principal consiste en su capacidad para erosionar y desafiar los relatos dominantes. Para Lyotard las pequeñas historias no tienen el sello oficial, provienen de voces no legítimamente autorizadas o reconocidas y se caracterizan por la transitividad en la pragmática, o sea por su habilidad para intercambiar las posiciones de narrador, narración y espectador (“Lessons” 126 y 134).

Más importante aún, las pequeñas historias marcan la presencia de la “pluralidad” y la “diversidad”, garantizan con su presencia “la dialéctica y renovación de los procesos políticos” y esto lo hacen a través de la ruptura de la pragmática (“Lessons” 134).²⁰ A la pregunta ¿qué es la pragmática? Lyotard responde que se trata de “all the complicated relations that exist between a speaker and what he is talking about, between the storyteller and his listener, and between the listener and the story told by the story-teller” (“Lessons” 125). Según Lyotard la pragmática del metarrelato marxista se caracteriza por la imposición de una relación “narrador-narración-lector/oyente” por medio de la cual a cada miembro de la comunidad se le “asignan oficialmente tres posiciones en la narrativa maestra” (“Lessons” 131). A través de esta pragmática, impuesta por medio de las

²⁰ La traducción es nuestra.

“instituciones políticas”, “The Party-state unrelentingly forces its citizens to tell, hear and act out nothing but its own scenario” (“Lessons” 131-132). Según Lyotard, este control sobre las tres posiciones oficiales de la narrativa maestra se ejerce a través de la autoridad que ostenta el partido para otorgar y retirar consentimiento.

Una de las formas que toma el discurso metanarrativo es la “teoría” cuya referencia “permanece muda, o en otras palabras tonta para que valga la pena explicarla y hacerla hablar” (“Lessons” 135). Al tono “pedagógico” de la teoría, Lyotard opone la dialéctica aristotélica, “el arte de la discusión” donde “las opiniones entran en conflicto y los pequeños relatos del común compiten” (“Lessons” 135). La máxima expresión de este diálogo sería la literatura en la medida en que vehicula la expresión de opiniones que difieren del metarrelato. Como veremos, el narrador de *Trilogía*, al apelar a la literatura y oponerse a las políticas oficiales en el manejo de los medios de comunicación, ejemplifica el tipo de “pequeña historia” que Lyotard aconseja para deteriorar el poder del metarrelato socialista.

La intención de aplicar la teoría lyotardiana de la pragmática de los metarrelatos al discurso revolucionario en Cuba, enfrenta ciertas resistencias. ¿Cómo justificamos la utilización de esta teoría para analizar un proyecto que promete luchar contra el imperialismo estadounidense y el colonialismo europeo y ser fiel “a la más exigente tradición popular latinoamericana” (Fernández Retamar, *Calibán* 85)?, ¿Por qué aplicarla a un país cuyo gobierno promueve prácticas culturales - películas y textos literarios- que intentan dejar hablar a ese “lector oyente” estático que se limitaba a ser receptor en la

historia anterior a la Revolución? Recordemos que el gobierno revolucionario se propone fortalecer la soberanía nacional y disminuir las desigualdades económicas que se habían agudizado durante la dictadura de Fulgencio Batista (Pérez-Stable 61).²¹ En el ámbito cultural se privilegia la perspectiva nacional y latinoamericana. Para intelectuales como Roberto Fernández Retamar, con el triunfo de la Revolución “empezamos a vivir y a leer el mundo de otra manera” al margen de los modelos extranjeros (47). La Revolución se propone desarrollar una pragmática que deje hablar a las subjetividades tradicionalmente silenciadas. Ejemplo de ello es la novela *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet en cuyo texto un subalterno, un esclavo, abandona la posición de “lector/oyente” para ser el “narrador” de su propia historia. Este objetivo se materializa igualmente en un cine hecho por cubanos para cubanos y latinoamericanos, que tematiza preocupaciones domésticas y da centralidad a sujetos antes marginados. Como ejemplo sirva mencionar *La última cena* (1976) de Tomás Gutiérrez Alea que expone el abuso de la mano de obra esclava y *Lucía* (1968) de Humberto Solás, en cuya trama se ficcionaliza el importante rol de la mujer a lo largo de la historia cubana. En este filme, en el último de tres episodios, se ambientan los desafíos a la campaña de alfabetización emprendida por el gobierno revolucionario. No obstante este esfuerzo que claramente favorece la expresión de las “pequeñas historias”, en ciertas áreas de la producción cultural y como lo prueba la tensión entre intelectuales y la dirigencia política, se impone una pragmática que no deja espacio para la diversidad de voces. Síntomas de esta restricción se percibe en el género detectivesco, estimulado por el gobierno, el cual produce 21 libros entre 1975 y 1987. El

²¹ Una de las metas de la Revolución fue devolver a los cubanos el poder económico del país que estaba en manos de extranjeros pues el programa económico de Batista se basó en un incremento de la inversión extranjera (Pérez-Stable 63). En 1959 sólo el 22% de la tierra cultivable era utilizada y de este porcentaje, el 75% estaba en manos de productores estadounidenses (Skierka 119).

género buscaba “la prevención de actividades contrarrevolucionarias y delictivas antisociales”.²² En estas novelas los autores de los crímenes son descubiertos “con la colaboración colectiva del aparato policial y legal del estado socialista y la muy eficaz y constante ayuda de los organismos de masa, principalmente los Comités de Defensa de la Revolución” (Portuondo 130).²³ Este género de manera didáctica educa al lector en torno a las nuevas estrategias de vigilancia y seguridad civil y no deja espacio para las críticas a las debilidades del sistema, lo que puede interpretarse como un silenciamiento de las “pequeñas historias.” La novela detectivesca de la Revolución ejemplifica el tono “pedagógico” que Lyotard le atribuye al discurso de los metarrelatos y que el narrador-protagonista de *Trilogía sucia de La Habana* busca desafiar a través de unos relatos que hacen énfasis en Cuba como sociedad en crisis (la marginalidad, el fracaso y las desilusiones), mediados por una prosa sin pulir.

Como parte del nuevo programa nacional el gobierno cubano se propone construir un discurso más representativo de la variedad étnica en la reflexión sobre la condición cubana. Este ideal supone el reconocimiento de la importancia del aporte de los afrodescendientes a la cubanidad. No obstante esta intención, que permite la recuperación de las tradiciones afrocubanas, a la Revolución se le critica la desacralización o transformación de estas prácticas en folclor, condenando o restando importancia a la dimensión religiosa (Leclercq 484; Ayorinde 107). Como resultado surge en las décadas de los 60, 70 y 80 una producción literaria que recurre a la dicotomía civilización/barbarie, situando siempre la religiosidad afrocubana entre las supersticiones

²² *La Gazeta de Cuba* (agosto 1979): 7. Citado por Seymour Menton en “La novela de la Revolución cubana, fase cinco: 1975-1987” (914).

²³ Citado por Pío E. Serrano en “Leonardo Padura o el desencanto”.

populares que deben abandonarse y a la conciencia revolucionaria, en el polo opuesto, como el único medio que garantizará la realización del proyecto de emancipación nacional.²⁴ Aunque según algunos críticos la revolución permite a los cubanos desafiar los modelos hegemónicos europeos y estadounidenses e involucrarse y participar activamente en el debate intelectual de América Latina (Schroeder 5 y Pick 19-24), en el aspecto étnico el metarrelato de la Revolución no abandonó los paradigmas raciales de origen europeo que siguieron orientando las políticas culturales.²⁵

A Lyotard se le critica el haber idealizado a las "pequeñas historias" (de la disidencia soviética, concretamente el libro *Archipiélago Gulag* 1973) como si sólo contaran historias sin obedecer también a un ideal humanístico o metarrelato. No reconoce que Solzchenitsyn apela a una especie de humanismo hegeliano para criticar el metarrelato marxista (Klein 284). A pesar de todo, pensamos que Lyotard dio pasos importantes hacia la formulación de una teoría que sirviera de herramienta para una crítica de los discursos totalizadores y abarcadores. El término "pequeñas historias", ha sido tomado por la escuela subalterna hindú en lo que Ranajit Guha ha llamado "las pequeñas voces de la historia" las cuales se caracterizan por su capacidad de resistencia (Beverley 7). En el contexto latinoamericano, la relevancia que dio Lyotard al potencial erosivo de las "pequeñas historias" es de enorme importancia para comprender la emergencia de

²⁴ Algunas de estas obras son: las novelas *Adire y el tiempo roto* (1967) de Manuel Granados, *El Ruso* (1980) de Manuel Pereira, *Sacchario* (1970) de Miguel Cossío y el cuento "La tierra y el cielo" (1969) de Antonio Benítez Rojo. Para un análisis del cuento de Benítez Rojo, leer Matas, Julio. "Revolución, literatura y Religión afrocubana." *Cuban Studies* 13.1 (1983): 17-23.

²⁵ Autores como Cécile Leclercq han rastreado cómo las diferentes tendencias europeas influyen en la reflexión de los intelectuales cubanos sobre la identidad nacional. Para Leclercq el pensamiento etnológico ilustrado, el darwinismo social, las teorías raciales decimonónicas y el determinismo geográfico desarrollado en Europa ofrecieron los parámetros para definir una cubanidad que se basa en el "pintoresquismo del afrocubano" y la "idealización de la naturaleza cubana" (488-490).

estrategias narrativas favorecidas por Elena Poniatowska, Gioconda Belly y Rigoberta Menchú.

A Lyotard también se le objeta su resistencia a la teoría. Fraser y Nicholson, desde una perspectiva feminista, critican la oposición de Lyotard a la teoría y al necesario marco conceptual que provee de herramientas de análisis crítico a grupos generalmente marginados, como las mujeres y los negros, para cuestionar los procesos de dominación de la sociedad imaginada por el hombre blanco.²⁶ Creemos, sin embargo, que la importancia de la propuesta de Lyotard radica en haber sembrado la sospecha en torno a los discursos totalizadores, provengan de los márgenes o del *statu quo*.

Una aclaración importante. Más que atribuirle a todos los discursos presentes en este corpus la condición de “pequeñas historias”, lo cual sería discutible dadas algunas de las críticas formuladas a la teoría de Lyotard, concretamente a la idealización del “pequeño relato”, lo que nos interesa es identificar el posicionamiento de los discursos presentes en el corpus respecto al metarrelato dominante en Cuba, valorando la propuesta de Lyotard que avanzó hacia una crítica de los discursos totalizadores. En este trabajo simpatizamos con la crítica que formula el posmodernismo a los discursos fundacionales, esencialistas, totalizadores y universales.

²⁶ Nancy Fraser y Linda Nicholson proponen la práctica de un Feminismo posmoderno que abandone la noción de “unidad” de las mujeres en torno a una “identidad” o “interés universalmente compartido” (49) pero que no prescinda de herramientas teóricas al intentar resolver los grandes problemas políticos: “...a phenomenon as pervasive and multifaceted as male dominance simply cannot be adequately grasped with the meager critical resources to which they [the postmodernists] would limit us. On the contrary, effective criticism of this phenomenon requires an array of different methods and genres. It requires, at minimum, large narrative about changes in social organization and ideology, empirical and social-theoretical analyses of macrostructures and institutions, interactionist analyses of the micropolitics of everyday life, critical-hermeneutical and institutional analyses of cultural production” (40).

Los planteamientos de Lyotard, aplicados a las circunstancias de América Latina y Cuba, han movilizado un gran debate en torno a ciertos cuestionamientos: ¿Cómo pensar esta concepción de la posmodernidad en países en desarrollo que están muy lejos de la etapa pos-industrial?, ¿Puede hablarse de posmodernidad en países con un proyecto de la modernidad desigual e inconcluso?, ¿Cómo aplicar esta noción a una América Latina que dista de ser homogénea? La discusión es de gran relevancia en nuestro estudio en la medida en que Cuba, a pesar de la crisis, se suscribe política y económicamente al metarrelato marxista moderno²⁷ que se inspira en una “matriz iluminista” basada en la racionalidad de la historia, la glorificación del progreso y la homogenización (Hopenhayn, *Ni apocalípticos* 160; Lyotard, *La condición* 70).²⁸ Como lo sugiere uno de los cuestionamientos mencionados antes, uno de los principales problemas que enfrenta el teórico latinoamericano al aplicar el pensamiento de Lyotard a la realidad latinoamericana es que la reflexión ha girado en torno a sociedades posindustrializadas. La escritora Ena Lucía Portela, al referirse a los nuevos personajes que desfilan en las narrativa del Período especial en Cuba, señala que “a partir de la década de los noventa lo

²⁷ El filósofo cubano Paul Ravelo Cabrera se pregunta: “¿puede hablarse de posmodernismo en Cuba, país que asume el “marxismo comunista” como única y hegemónica ideología en todos sus frentes?” (“La Posmodernidad”)

²⁸ Lyotard señala: “Sería fácil mostrar que el marxismo ha oscilado entre los dos modos de legitimación narrativa [el relato político sobre la conquista de la libertad y el avance de la ciencia y el relato filosófico (el idealismo alemán) guiado por principios de justicia]... El partido puede ocupar el lugar de la Universidad, el proletariado el del pueblo o la humanidad, el materialismo dialéctico el del idealismo especulativo, etc.; de ello puede resultar el stalinismo y su relación específica con la ciencia, que entonces no son más que la cita del metarrelato de la marcha hacia el socialismo como equivalente a la vida del espíritu. Pero también puede, por el contrario, según la segunda versión, desarrollarse como saber crítico, planteando que el socialismo no es más que la constitución del sujeto autónomo y que toda la justificación de las ciencias consiste en dar al sujeto empírico (el proletariado) los medios para su emancipación con respecto a la alienación y a la representación: esa fue sumariamente la postura de la Escuela de Frankfurt” (*La condición* 70-71).

que se desata es una especie de zafarrancho” (“Con hambre” 2003). Al hacer un inventario menciona:

jinetas y pingüeros, proxenetas, vividores, pícaros, traficantes de todo lo traficable, borrachos, drogadictos, balseros, tipos agresivos y feroces con el cuchillo entre los dientes, veteranos de la guerra en África que perdieron la chaveta [la cabeza], locos arrebatados, ex presidiarios, y también otros que quizás en otras sociedades no serían marginales, o al menos no tanto, como los travestis, las lesbianas, los enfermos de sida y los santeros. (“Con hambre” 2003)

La variada lista que idealiza el mundo industrializado al sugerir que travestis, lesbianas, enfermos de sida y santeros (practicantes de la religión cristiano-yoruba), no son sujetos marginales en las sociedades industrializadas, incluye el perfil de muchos de los personajes representados en las novelas de nuestro corpus *Trilogía sucia de la Habana*, *Los palacios distantes* y *Cien botellas en una pared*. Estos sujetos “‘raros’, otros que se mueven sin rumbo cierto por espacios cerrados y marginales” (Campuzano 152) han llegado a las letras y el cine con la crisis socio-económica del Período especial, el cual obliga al gobierno cubano a replantear su agenda de prioridades sociales y buscar alternativas de supervivencia en un mundo controlado por el poder del capital. Las contradicciones de clase que surgen nuevamente en esta etapa y los nuevos niveles de pobreza, no obstante los esfuerzos del gobierno Revolucionario, son síntomas de lo que Jameson llama “la tercera gran expansión planetaria del capitalismo” (*El posmodernismo* 109).²⁹ Las vidas de estos personajes y sus discursos, que en muchos casos van en contravía de los valores defendidos por la Revolución, constituyen así una negación de

²⁹ Para Luisa Campuzano las “diferencias económicas” han resurgido “con los beneficios que ofrecen (no a todos) las remesas familiares, el turismo y las empresas de capital mixto” (153).

los ideales y de la retórica triunfalista de la Revolución. Estos personajes exhiben un desencanto con el proyecto revolucionario. En este sentido podemos decir que algunas de las prácticas culturales cubanas presentan signos de ruptura respecto a la tradición que les precede pues, como en el resto de América Latina, tematizan “«otros mundos» que no reconocen las formas y divisiones tradicionales” (Ludmer 358).

Es importante recordar que en Cuba, el compromiso de los escritores y los directores de cine con los ideales de justicia y emancipación social se extendió a todas las artes desde 1959. De acuerdo a los parámetros oficiales citados por Menton, la obra literaria (y filmica) debe “ser asequible a un mayor número de lectores cubanos, sacrificando la experimentación artística” y “borrar las barreras entre la cultura elite y la popular” (920-921). La producción artística debe contribuir al proceso de transformación social y concientización del individuo en la nueva sociedad. Por muchos años predominan en la literatura las pautas del realismo socialista que impone la recreación mimética de la realidad en conjunto con temas relevantes para la política oficial. Iraida López señala: “el relato debía ostentar un tono épico, beligerante y aleccionador...” (“Reseña”) Esta posición explica la ebullición, entre 1975 y 1987, del ya mencionado género detectivesco y de la novela histórica – 12 obras – a través de la cual se quiere “resaltar las raíces africanas de la nación cubana” y reescribir la historia cubana en el contexto de la Revolución (Menton 917). La política editorial censura lo que se desvíe de estas normas y presupuestos. Ambrosio Fonet ha bautizado esta época de mucha “pobreza literaria” como el “quinquenio gris” (I. López) aunque Mirta Yáñez lo extiende a diez años (9-10). El realismo socialista, género literario que domina durante las primeras décadas de la

Revolución, coincide con el canon literario moderno latinoamericano que concibe la escritura como “protesta social”, y “fe en verdades e ideales utópicos” (R. Williams 8).³⁰ En contraste, algunas obras de nuestro corpus se distancian del metarrelato marxista cuestionando sus ideales de liberación. El héroe de conducta ejemplar e intachable de los años 60, en *La última mujer y el próximo combate* (1971) de Manuel Cofiño López, obra paradigmática del realismo socialista, es reemplazado a finales del siglo XX por el anti-héroe que en *Trilogía sucia de La Habana* manifiesta incredulidad en los ideales revolucionarios y pérdida de confianza en la sociedad. Sin embargo, no todas las propuestas presentan una relación antagónica con los ideales de justicia social, *Suite Habana* propone un desplazamiento del colectivismo y el heroísmo hacia una perspectiva más sensible con las necesidades individuales y familiares. La obra tematiza el desgaste del entusiasmo revolucionario, pero sugiere que el proyecto existe y continúa vivo como plan liberador y dignificador en un plano personal y familiar.

Antes de continuar nuestra exploración de las características de la posmodernidad en las prácticas culturales de Cuba, es imprescindible llamar la atención hacia la discusión latinoamericana en torno al enfoque posmoderno, lo que nos permitirá, a su turno, exponer nuestra posición.

³⁰ La traducción de todos los fragmentos de *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture, and the Crisis of Truth* de Williams es nuestra.

Período especial: ¿arte desconectado de preocupaciones sociales?

La reflexión de Lyotard se convierte en un hito en la reflexión sobre la posmodernidad al anunciar el eclipse de las grandes narrativas, principalmente la del comunismo.³¹ Para Perry Anderson una de las debilidades de la teoría de Lyotard es haber ignorado el discurso de emancipación que subyace en la “alegoría del desarrollo” del capitalismo (35).³² La desintegración del bloque soviético y la ofensiva ideológica de la derecha demuestra que las metanarrativas están lejos de desaparecer y “parece como si por primera vez en la historia el mundo estuviera cayendo bajo el dominio de la más grandiosa de todas – una historia única y universal de libertad y prosperidad, la victoria global del mercado” (P. Anderson 32). Otro argumento en contra del derrumbe de las metanarrativas es que su discurso parece favorecer a la ideología dominante. En Latinoamérica, Martín Hopenhayn percibe rasgos de “ideologización” en el debate posmoderno en la medida en que beneficia, de manera velada, la ofensiva neoliberal (*Ni apocalípticos* 165). Hopenhayn identifica las siguientes conexiones: a) una “exaltación de la diversidad que redundaría en la exaltación del mercado” y favorece la privatización y la desregulación económica; b) la crítica de las vanguardias que deslegitima la función transformadora de la política y cuestiona la intervención del Estado; c) la ausencia de una “dinámica emancipadora” a partir de la cual medir y polemizar en torno al orden social; d) la crítica al marxismo y a las utopías que proponen mecanismos redistributivos y e) la transformación de los problemas de la “integración modernizadora” en una “sana muestra

³¹ En textos posteriores a *La condición posmoderna*, Lyotard extendería la lista de metanarrativas para incluir la redención cristiana, el progreso de la Ilustración, el espíritu hegeliano, la unidad del Romanticismo, el racismo nazi y el equilibrio keynesiano (P. Anderson 31).

³² Para Perry Anderson el triunfo ideológico del capital ante la desintegración del bloque soviético “parece reivindicar justamente el tipo de narrativa legitimadora cuyo obituario Lyotard había comenzado a escribir” (35). La traducción de los fragmentos de *The Origin of Postmodernity* por P. Anderson es nuestra.

de diversidad” (*Ni apocalípticos* 165-167). Todos estos signos invisibilizan los problemas continentales y al no proponer nuevos mundos, ni promover actitudes críticas, autorizan un estatismo y conformidad beneficiosas para el proyecto neoliberal.

La idea de un movimiento universal nihilista que abandona el proyecto de emancipación encarnado por el comunismo propicia una reacción por parte de la izquierda. La descalificación de las metanarrativas y el orden social utópico que proponen supone entonces que Latinoamérica debe seguir su viaje hacia la globalización y conformarse con sus niveles de pobreza. Por otra parte, intelectuales latinoamericanos inmersos en sociedades con grandes problemas socio-económicos, culturales y políticos sugieren que la renuncia a los proyectos utópicos sociales serviría para justificar la afluencia de un arte desconectado de los compromisos sociales. Para Nelly Richard “*la teoría del exceso y la estética de la indiferencia*” en el discurso posmoderno incomoda a la generación latinoamericana que “suscribió heroicamente la fe tercermundista en la revolución y el hombre nuevo” (16). La “teoría del exceso” y la “estética de indiferencia”, a la que se refiere Nelly Richard son algunos de los síntomas ante la “fractura de los ideales” que situaban, en la modernidad, “sujeto-historia-progreso como absolutos de la razón” (15). El vacío en los referentes se manifestaría a través de una producción estética que favorece una cultura de la “reproducción” que emplea la imitación, la simulación y recursos como la exageración, la parodia, la ironía (el pastiche), el reciclaje degenerativo (el kitsch) para “burlar la sanción colonialista” (Richard 15-19). Follari añade que “en países donde la pobreza, el hambre, la desocupación y el analfabetismo son endémicos hablar de

posmodernidad puede aparecer como un lujo exótico”.³³ A quienes se suscriben al discurso posmoderno Martin Hopenhayn les advierte sobre la necesidad de no tomar con excesivo entusiasmo la crisis de los metarrelatos. Al interrogarse sobre los efectos de la posmodernidad en Latinoamérica observa que la disolución de identidades perdurables (nacionalismos) y la multiplicación de referentes valóricos “no conllevan necesariamente a un desenlace liberador”, pues la pluralidad “cultural” - proliferación de medios de comunicación, contacto entre lo exógenos y lo local - convive con la “irracionalidad en el consumo, [la] miseria evitable, [la] injusticia social, [la] violencia en las ciudades y entre culturas” (Hopenhayn, “Tribu” 35). Las lúcidas advertencias de Hopenhayn están dirigidas al discurso académico que en ocasiones celebra el triunfo de la diversidad ignorando las diferencias económicas que persisten sin resolverse. Lo deseable sería entonces la formulación de una crítica a las identidades perdurables asumiendo que se trata de un espacio problemático, en donde todavía se requieren muchas batallas. Nelly Richard ve con escepticismo el anunciado derrumbamiento del modelo occidental dominante y la implícita re-diagramación del eje centro-periferia que favorecería un mayor protagonismo latinoamericano: “Pero quienes formulan la hipótesis del descentramiento siguen comportándose como dueños de ella, supervisando su manejo desde el escenario de competencia de un yo legitimado por la tradición cultural... haciendo de la crisis otro *meta-relato universal*” (19). En el contexto cubano Lidia Cano y Xiomar García sostienen que el posmodernismo no es revolucionario, sino autosuficiente, pesimista, irracional y desconoce las luchas de clases y las injusticias

³³ En *Modernidad y Post-modernidad: una óptica desde América Latina* (1990) de Roberto Follari. Citado por Nelly Richard (16-17).

sociales.³⁴ Sin embargo, entre los latinoamericanos también han surgido posiciones más moderadas y positivas. Hopenhayn invita a pensar en la crisis como un “desafío a la inventiva” (*Ni apocalípticos* 173) y propone “latinoamericanizar” el debate incorporando la perspectiva posmoderna para “enriquecer o recrear desafíos postergados en el interior de la propia modernidad” (*Ni apocalípticos* 159). El debate posmoderno ofrece posibilidades para revisar la dimensión cultural del desarrollo a través de alternativas como: a) la preferencia de movimientos sociales, al margen de los partidos políticos tradicionales, que representen otras experiencias regionales o sectoriales; b) el énfasis en la democracia y el pluralismo y c) la reorientación de la planificación y de las ciencias sociales (*Ni apocalípticos* 173-176). Inscribiéndose en esta tendencia, el filósofo cubano Paul Ravelo Cabrera defiende la posmodernidad como “un asunto serio de abordar e intersectar, como un campo problemático y tensionado que pudiera servir para repensar y renovar el marxismo como teoría filosófico-política de la contemporaneidad”.

Una obra de nuestro corpus que explora posibilidades y se niega al estatismo y la desilusión es *Los palacios distantes* de Abilio Estévez. El protagonista de la novela perdido en una Habana que se deshace en escombros, encuentra alivio en un viejo teatro donde reina la magia del arte, la comedia y la risa. En el cronotopo de La Habana, a finales del siglo XX, este personaje homosexual halla en un teatro la expresión del arte no comprometido políticamente, regido por un ideal belleza. Victorio, junto a sus amigos, un payaso y una prostituta, se compromete como bufón pertinaz en un proyecto colectivo cuyo objetivo es hacer reír a los habaneros aunque sea “más difícil hacer reír que hacer

³⁴ Citado por Catherine Davies en . “Surviving (on) the Soup of Signs: Postmodernism, Politics, and Culture in Cuba” (16).

llorar” (Estévez 201). En este espacio utópico aparece la alharaca gozosa de la risa que se extiende luego a sitios marginales de la ciudad, como hospitales, cementerios, sanatorios, albergues de damnificados, asilos de ancianos, iglesias y paradas de autobuses (Estévez 201-202). Sin embargo, como lo hemos referenciado, el pragmatismo y el individualismo del anti-héroe de *Trilogía sucia de La Habana* ejemplifica el “ocaso de los afectos” en el Período especial (Jameson, *El posmodernismo* 30). Las dos obras, por su visión opuesta del mundo, reflejan diversas respuestas antes la crisis de los ideales revolucionarios.

Antes de seguir explorando las características del corpus y los enfoques de análisis es bueno recordar cómo el debate sobre las características del arte posmoderno ha incidido en la identificación de sus manifestaciones en la literatura y el cine cubanos. Para Catherine Davies, quien percibe la crisis del metarrelato marxista como uno de los elementos definitorios del fenómeno, la precursora de la posmodernidad literaria en la isla es Dulce María Loynaz con su obra *Jardín, novela lírica* (1951). Sin embargo para Davies Cuba experimenta “dos momentos posmodernos”: el primero alrededor del año 1960 cuando la isla se desplaza de la narrativa capitalista a la marxista y el segundo, luego de 1990, cuando se deteriora el entusiasmo revolucionario (“Surviving” 104). El primer momento posmoderno está representado por la película *Memorias del subdesarrollo* (1967), de Tomás Gutiérrez Alea, basada en la novela del mismo nombre escrita por Edmundo Desnoes (1967) que muestra el “limbo o vacío entre las dos perspectivas del mundo” (Davies, “Surviving” 104).³⁵ El protagonista de la película observa los cambios de la Cuba revolucionaria, sin sentir nostalgia por los privilegios que va perdiendo, pero sintiéndose “fuera de lugar” en el nuevo sistema e incrédulo ante las

³⁵ La traducción es nuestra.

metanarrativas (“Surviving” 104). Las obras artísticas posmodernas del segundo “momento” son aquellas que desafían la “modernidad marxista”, expresando la pérdida de confianza en las “ficciones supremas” cubanas y la fe en la ética revolucionaria (“Surviving” 112). Para Davies, una obra posmoderna en Cuba es aquella que además de desafiar la modernidad marxista pone en ridículo este esfuerzo, parodiando las formas asumidas por las críticas del marxismo (“Surviving” 105). En su inventario incluye la novela *Máscaras* (1997) de Leonardo Padura Fuentes, la película *Alicia en el pueblo de las maravillas* (1991) de Daniel Díaz Torres y la obra de teatro *Los equívocos morales* (1999) de Reinaldo Montero, obras que emplean diferentes niveles de “deconstrucción, ironía, parodia, y pastiche... disuelven la línea que separa el arte y la vida” y son “agudamente conscientes de sus propias presuposiciones” (106). En este contexto de crisis de los ideales marxistas, Davies sin embargo percibe el fortalecimiento de una “ficción suprema”: la de la identidad/diferencia nacional cubana (“Surviving” 117). Esta lectura de Davies ha sido respaldada por otros analistas de la situación cubana como Kapcia quien señala que en 1992 el gobierno modifica la Constitución nacional dando mayor énfasis a “un ethos más nacionalista y menos estridentemente socialista”, con la inserción de referencias a Martí y el reemplazo de la palabra “proletario” por “gente” (220).³⁶

Raymond L. Williams expande también las manifestaciones de la posmodernidad en Cuba más allá de la crisis de la metanarrativa revolucionaria, incluyendo en su inventario el juego del lenguaje, el desafío a las identidades fijas, el cuestionamiento de las categorías tradicionales de género y sexo y la inestabilidad de los parámetros espaciales.

³⁶ La traducción es nuestra.

Debido a la importancia que Lezama Lima otorga al lenguaje en su novela *Paradiso* (1966) Williams lo considera el precursor de la posmodernidad en la ficción latinoamericana. Sin embargo, la obra tiene elementos modernos debido a que gira en torno al universo centrado de José Cemi. Para Williams, Cabrera Infante y Severo Sarduy son los más notables exponentes de la posmodernidad en Cuba. *Tres tristes tigres* (1967) es una obra “fragmentada”, en “constante movimiento y transformación posmoderna”; comunica la idea del “fin de una era”, y el lenguaje en sí mismo es el sujeto de la obra (152). No obstante el aporte de Cabrera Infante, Williams califica la obra de Severo Sarduy como la contribución más significativa al movimiento posmoderno del Caribe. Sarduy está interesado en las funciones del lenguaje y con el protagonismo de un transexual en *Cobra* (1972) “cuestiona la representación del sujeto en la ficción tradicional y moderna” (153).

La idea de un arte “indiferente” – tomando un término de Nelly Richard- a los problemas socio-económicos y políticos del continente es rechazada por críticos como Raymond L. Williams, quien insiste en que la literatura posmoderna en América Latina es “resueltamente histórica” e “inevitablemente política” (17). En su lectura, la literatura posmoderna latinoamericana es fundamentalmente heterogénea y técnicamente innovadora y experimental (100). En escritores como Diamela Eltit, Ricardo Piglia, R. H. Moreno-Durán, Carlos Fuentes y Severo Sarduy el uso y confrontación con el lenguaje no es un simple “juego” frívolo posmoderno (Williams 128). Las “muchas historias” que cuenta y las estrategias que emplea esta literatura dan cuenta de diferentes experiencias:

las dictaduras en Argentina, Chile y Uruguay; la industria de la droga en la región Andina y la influencia de la cultura estadounidense en México y el Caribe (Williams 129).

Creemos que algunas de las nuevas propuestas literarias y fílmicas cubanas se enmarcan dentro del cambio radical que Williams percibe en toda América latina a finales de los 60. Esta diferencia está determinada por la actitud del escritor (la escritora) hacia el “estatus de la verdad” (Williams 5). Tanto en el Boom como en la posmodernidad los escritores cuestionan el discurso de verdad; sin embargo, en las obras posmodernas no hay una lucha por establecer o fijar una verdad sino por abordar “las verdades” y “cuestionar” las condiciones bajo las cuales éstas se establecen (Williams 12).³⁷ Para Williams “la cultura posmoderna, tanto en el norte como en el sur, no respalda las prácticas culturales que conducen al establecimiento de verdades textuales” (19). Las novelas posmodernas latinoamericanas se han desplazado “de la utopía a la heterotopía”, es decir del universo centrado e histórico de novelas como *Cien años de soledad* cuyo centro gira en torno a Macondo y la familia Buendía, al universo descentrado de Severo Sarduy, Diamela Eltit y Ricardo Piglia.³⁸ La heterotopía en la literatura cubana, comienza a expresarse en *Cobra* de Severo Sarduy, a través del “desplazamiento”, el salto inexplicable y a veces irracional de un espacio al otro, entre el Teatro Lírico de las

³⁷ Williams admite que *Cien años de soledad* es “una de las últimas confrontaciones significativas con la verdad en la ficción moderna latinoamericana” (se ridiculizan los reclamos -científicos y religiosos- de la verdad), pero advierte que la obra intenta fijar otra verdad. La obra de García Márquez surge en un ambiente cultural en el que predomina la idea de que “ellos [los novelistas] estaban entre las voces más resonantes [¿o autorizadas?], de los pocos, en estas sociedades cerradas, que podrían hablar de la verdad histórica” (Williams 7).

³⁸ Foucault, emplea la noción de heterotopía para reflexionar sobre la concepción del espacio (24). Tanto el espacio heterotópico como el utópico son sitios de confluencia e interacción que alteran la concepción de las propiedades de los otros sitios; sin embargo, el espacio heterotópico, a diferencia del utópico, no es imaginario y constituye la base de la vida social. Los colegios de internos, carnavales, museos, hospitales psiquiátricos y cementerios son un ejemplo de heterotopía en los que se “yuxtaponen muchos espacios y sitios incompatibles entre sí en un solo lugar real” (Foucault 24-25).

Muñecas, la India, Marruecos y el Tibet (Williams 99-100). Como lo indica Roberto González Echeverría, Sarduy transgrede la presencia autorial típica de las novelas modernas del Boom al reemplazar al autor “débil que intenta controlar la narración” por un “escritor ridículo” (Williams 98). La novela tiene un doble código que desafía las “jerarquías literarias y las prácticas modernas”: el discurso fusiona ficción y teoría; los personajes son reales y artificiales; las historias son contadas y luego negadas; “Cobra es hombre, mujer, travestido, un castrado, e inexplicablemente una raíz cuadrada” (Williams 100). El descentramiento que inaugura Severo Sarduy en el Caribe y el desafío al establecimiento de verdades textuales en las narrativas latinoamericanas posmodernas son dos elementos importantes en la producción artística del Período especial. En *Cien botellas en una pared* se confunden los límites entre “realidad” y versión novelada. El juego narrativo, que legitima y desautoriza versiones, socava las “verdades textuales” muy comunes en la literatura de la modernidad. Portela retoma además el descentramiento inaugurado por Sarduy, desestabilizando el poder autorial. Si bien los diversos relatos que componen la novela son narrados en primera persona por un personaje llamado Zeta, ciertos datos siembran dudas acerca de su poder sobre lo escrito. La insistencia del personaje en sus limitadas capacidades de escritora y en las extraordinarias habilidades literarias de otro personaje – Linda – ponen en tela de juicio su responsabilidad autorial, la cual puede atribuirse a Linda, otra construcción ficcional de Portela.

Nuestra indagación tiene en cuenta los cuestionamientos que, a través de la perspectiva posmoderna, ha formulado la academia a las “identidades perdurables” (Hopenhayn,

“Tribu” 35), no como un debate que minimiza la relevancia de lo económico en el panorama de los estudios sociales y literarios, sino como un aporte que permite descubrir las otras formas que toma la injusticia social. En este trabajo nos situamos junto a Raymond L. Williams, en una posición que valora el potencial transgresor de las manifestaciones artísticas. Nos interesa ver cómo se posicionan las obras del corpus respecto a los paradigmas institucionales dominantes en Cuba durante el Período especial, y el diálogo que establecen, o las rupturas, con las prácticas estéticas y los tópicos del canon que les precede, en particular con las formas que toma el barroco en Carpentier y Lezama y el realismo socialista de Cofiño López.³⁹

Las categorías tradicionales de género

Nuestro esfuerzo se identifica con las teorías que cuestionan la estabilidad y los valores de las categorías identitarias tradicionales, en particular con las propuestas de Judith Butler orientadas a desestabilizar los esencialismos y las construcciones de género a través de la “actuación” (“Performative” 270-271). Recientes indagaciones sobre la identidad, sobre el carácter de ese terreno irregular, atravesado por múltiples factores (espaciales, temporales, genéricos, raciales, culturales, sexuales, etc.) que determinan nuestro sentido de pertenencia o exclusión a grupos humanos, revelan que ésta si bien se presenta a sí misma como algo fijo y estable, “inherente” al ser humano, es en realidad una ilusión creada a través de la actuación o la “repetición estilizada de actos”

³⁹ En este trabajo tomamos la acepción de “paradigma” conforme al sentido que tiene en las ciencias sociales. Lo utilizamos para describir las creencias, valores, principios que influyen en la manera cómo individuos, situados en un tiempo y un espacio determinado, perciben la realidad. El paradigma que nos interesa es el que domina en Cuba a partir de 1959 con la institucionalización del Estado Socialista.

(“Performative” 270-271).⁴⁰ El género del cuerpo, lo que consideramos masculinidad y feminidad, no está dado por una “estructura predeterminada o definida, una esencia o hecho, ya sea natural, cultural o lingüístico”, sino por una construcción que surge de la repetición de “actos que se renuevan, revisan y consolidan a través del tiempo”, los cuales son regulados por medio de convenciones sociales (Butler, “Performative” 274). Esta perspectiva ha significado un cambio radical de rumbo en los estudios sociales, un giro que se manifiesta en el rechazo a los procesos biológicos como determinantes únicos del comportamiento humano, y un énfasis en los procesos sociales por medio de los cuales se construyen y fijan las creencias, normas y parámetros asociados a categorías identitarias como el género y la raza. Este enfoque ha permitido ir descubriendo cómo se construye una imagen estereotipada de grupos marginados como las mujeres y los negros, situándolos en los márgenes de una cultura cuyo centro está reservado para la supuesta superioridad del hombre blanco. El paradigma se basa en una dicotomía que a nivel de género asocia a la feminidad con la naturaleza y el espacio privado y la masculinidad con la razón y lo público. En el área sexual la heterosexualidad es la norma. Como una forma de alterar las identidades de género, que refuerzan estas categorías y dicotomías, Judith Butler invita a la “repetición subversiva” de los roles (“Performative” 271). Esta reflexión pensamos que nos permite una lectura más completa del discurso Pedro Juan, el narrador-protagonista de *Trilogía sucia de La Habana* quien, como veremos en el capítulo dos desautoriza el uso del estereotipo sexista y racista de la mujer, pero legitima su utilización en la descripción de sus personajes. La posición del narrador principal no es estable y oscila entre la consolidación y desarticulación del estereotipos raciales y de género.

⁴⁰ La traducción de todos los textos en inglés de Judith Butler es nuestra.

Para Butler las categorías de identidad tienden a “ser instrumentos de regímenes reguladores, ya sea como categorías normalizadoras de estructuras opresoras o puntos de coincidencia para un cuestionamiento liberador de esa misma opresión” (“Imitation” 121). Butler asume una posición crítica hacia el poder hegemónico que ha fomentado y mantenido las estructuras de discriminación contra la trasgresión de la heterosexualidad, pero también hacia las estrategias de grupos marginados como las lesbianas y los homosexuales que, en su criterio, al esforzarse en la construcción de una “especificidad”, consolidan los mismo mecanismos que desafían. En “Imitation and Gender Insubordination” Butler rechaza la acción de crear y atribuir una categoría de identidad como una actividad “simplificadora”, “recolonizadora” y “domesticadora”, que busca “controlar el erotismo que pretende describir y autorizar, mucho menos ‘liberar’” (121 y 133). Butler sugiere redirigir los esfuerzos teóricos hacia un cuestionamiento del marco que privilegia una visión de la heterosexualidad como origen y principio. A partir de esta reflexión Butler propone: “Me gustaría tener siempre confuso precisamente lo que ese signo significa” (“Imitation” 121).

La crítica de Butler a la regulación de la sexualidad fue de importancia en el capítulo tres al analizar las novelas *Los palacios distantes* y *Cien botellas en una pared*. Al indagar las dos obras exploramos si privilegian o cuestionan la “heterosexualidad obligatoria”, esa “institución política”, que prescribe el matrimonio y el romance heterosexual a la mujer y al hombre (Rich 631-637).⁴¹ Nos interesó explorar si las representaciones obedecen a la

⁴¹ La traducción de los fragmentos del texto de Adrienne Rich es nuestra.

perspectiva heterocéntrica enfatizada por los medios de comunicación en occidente.⁴²

Quisimos asimismo evaluar la contribución que Estévez y Portela hacen a la representación del sujeto homosexual / lésbico y a la expresión del deseo homoerótico y lésbico en la literatura cubana.

Cien botellas en una pared y *Los palacios distantes* continúan la tarea iniciada por Senel Paz -*El lobo, el bosque y el hombre nuevo*- y Tomás Gutiérrez Alea -*Fresa y chocolate*- de poner en escena a personajes que trasgreden la norma heterosexual. Estos protagonismos plantean una inclusividad que no se concreta en *Trilogía sucia de La Habana*, pese a la centralidad de personajes marginados.

Estévez reflexiona sobre Período especial mediante el protagonismo de un homosexual, marginado por el paradigma del Hombre Nuevo, que encuentra en el arte una plenitud simbólica a su sexualidad homosexual nunca satisfecha. Como veremos, Abilio Estévez va mucho más lejos que Portela en la abierta representación del deseo homoerótico en la literatura cubana: *Los palacios distantes* contiene algunos fragmentos que explicitan momentos de placer homosexual. Aunque en la obra no hay una relación homoerótica feliz, tampoco se idealiza el vínculo heterosexual representado por la relación entre Salma y el Negro Piedad. Estévez, siguiendo el ejemplo de Leonardo Padura en *Máscaras* (1997), ejemplifica los esfuerzos de la teoría *queer* por descubrir las múltiples

⁴² El término “heterocéntrico”, acuñado por las feministas norteamericanas (*heterocentric*) ha sido adoptado por las feministas latinoamericanas. Por ejemplo, Yuderskys Espinosa, en el artículo “La relación feminismo-lesbianismo en América Latina: una vinculación necesaria” se refiere al “heterocentrismo” y a lo “heterocéntrico” como sinónimos de heterosexualidad obligatoria.

articulaciones del sujeto homosexual, y desestabilizar las identidades fijas que han favorecido la estigmatización.

En el marco de las representaciones de la sexualidad, Portela otorga al sujeto lésbico autosuficiencia económica, poder autorial y una actitud de indiferencia hacia el proyecto cubano de emancipación social. Sin embargo, la imagen personaje lésbico corresponde en muchos aspectos a la representación negativa de la sexualidad lésbica en el cine estadounidense y la literatura psicológica anterior a 1975. Un personaje confiesa que Linda era “muy buena [en la] cama, loquísima, creativa, parlanchina, pero una bruja sin sentimientos. Que se acostaba con cualquiera por pura diversión, por juego, por relajarse, pues lo único que en realidad le importaba eran sus novelas policíacas.” (155) Sobre su aspecto físico se dice que es “Una flaca de pelo rizado y nariz prominente, de bruja, con espejuelos quevedo...” (54). No obstante los episodios que buscan mostrar la complejidad y los retos de la situación lésbica, la representación de la vida sexual de este personaje lésbico se apoya, de manera simplista, en la narrativa heterocéntrica que define a la lesbiana por la apariencia masculina y la falta de sentimientos. Como dice Brown: “no hay ni afecto, ni amor, ni lealtad entre mujeres” (279). La novela de Portela nos recuerda la advertencia de Judith Butler sobre los peligros de toda definición: “Me gustaría tener siempre confuso precisamente lo que ese signo significa” (121). El estereotipo de la mujer marimacho es utilizado por Portela para alimentar la intriga y el juego narrativo de la novela negra. No obstante esta debilidad de la obra, en *Cien botellas en una pared* el estereotipo negativo riñe constantemente con estrategias positivas como

aquella que otorga poder autorial, autonomía y movilidad al personaje lésbico que posee un pasaporte de la Comunidad Económica Europea.

Nuevas propuestas para imaginar a la nación

Retomando las apreciaciones de Catherine Davies sobre la nueva “ficción suprema”, de gran importancia en nuestro trabajo es el nacionalismo cubano actual que “evoca el de sus predecesores decimonónicos” (Llorens 9). Este metarrelato, que ha ido tomando diferentes formas y ejercido poderosa influencia en las diferentes etapas históricas de la isla, se ha construido dentro de la Revolución en torno al distanciamiento de las formas de pensamiento europeas y estadounidenses. No obstante esta actitud crítica hacia los modelos extranjeros, el nacionalismo de la Revolución gira en torno a un paradigma que, siguiendo el esquema del Positivismo, sanciona las orientaciones no heterosexuales y da importancia suprema a la masculinidad y la virilidad. No olvidemos además que no obstante el discurso oficial del mestizaje, “símbolo de la unidad nacional”, las tradiciones religiosas de origen africano siguieron siendo por muchos años prácticas primitivas, incompatibles con la modernidad representada por la Revolución (Leclercq 466-485).

Durante el Período especial se ha exacerbado lo que algunos intelectuales han llamado la “retórica del peligro inminente de la nación” (Beaupied 129). Si bien en Cuba durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX -época influida por la Ilustración europea e inmersa en la lucha independentista- se promueve ya la renuncia a los deseos individuales en beneficio del ideal colectivo de libertad, desde 1959 la amenaza a la supervivencia de la nación ha sido un argumento fundamental en el fortalecimiento de la identidad nacional.

Así lo demuestra la consigna “Patria o muerte” que durante 45 años defiende la inmolación personal por la causa revolucionaria.

En esta investigación estudiamos cómo en novelas y cine se recrea la lucha de poderes entre el aparato estatal que defiende una narrativa del sujeto nacional y grupos tradicionalmente subalternos. En este contexto vemos el nacionalismo como un “artefacto cultural”, es decir, como el conjunto de ideas y creencias compartidas que transmiten una idea de unidad y están en constante proceso de creación e imaginación (B. Anderson 21 y 24). En *Comunidades imaginadas* (1997) Anderson expone de manera lúcida cómo el nacionalismo surge en el siglo XVIII por oposición a los grandes sistemas culturales representados por las comunidades religiosas y los estados dinásticos. La pérdida de las certezas y la necesidad de encontrar otros modos de comprender el mundo fueron el motor que hizo surgir el nacionalismo y, con él, otras formas de escritura más plurales, como el periódico y la novela, que facilitaron el proceso de creación e imaginación de esta nueva comunidad. Para Benedict Anderson, la “imaginación” es clave para comprender el nacionalismo pues éste se manifiesta en una forma de creencia o fe colectiva que garantiza el sentido de cohesión, confianza, solidaridad y pertenencia en una sociedad que de otra forma se percibiría fragmentada, inestable e individualista.

Esta perspectiva teórica le ha permitido a Benedict Anderson y a otros críticos como Jean Franco hacer una lectura “nacionalista”, ajena a las nociones de falsedad o autenticidad, de obras latinoamericanas en un intento por identificar los cambios y las transformaciones en las formas de imaginar la nación a través del discurso de narradores

y personajes. Esta tesis, aplicada al análisis de la literatura y la cinematografía recientes de Cuba nos permite explorar la forma en la que un sector de cubanos, los intelectuales autores y directores de las obras en cuestión, propone diferentes alternativas para imaginar la nación y la identidad nacional en el contexto de la Cuba del Período especial. Si bien Benedict Anderson hace énfasis en ciertas nociones fijas comunes a todos los nacionalismos -como la confianza entre personas que no se conocen-, uno de los logros de esta teoría es la relevancia que concede a la creatividad en el proceso de gestación y construcción del nacionalismo. Anderson percibe el nacionalismo como un fenómeno en constante proceso de transformación, que obedece a los intereses y necesidades de su tiempo. No sorprende saber que la literatura cubana, desde sus orígenes “es parte integral de los procesos sociopolíticos que tienen lugar durante la fase formativa del movimiento nacionalista cubano” (Llorens 7). La literatura del siglo XIX fue un medio para imaginar la nueva identidad y viabilizar los proyectos de los letrados que se resistían o adaptaban a la autoridad del régimen colonial. El estudio de la literatura desde esta perspectiva ha permitido determinar cómo la noción de cubanía ha evolucionado de esencialismos incuestionables en el siglo XIX, a perspectivas más históricas y consecuentes con la complejidad del fenómeno.

En el capítulo cuatro examinamos dos formas de imaginar la nación propuestas en las películas *Miel para Oshún* y *Suite Habana*. En la primera, el regreso de Roberto, emigrado cubano, a Cuba y la búsqueda de su progenitora alegoriza un ideal de reconciliación nacional entre la diáspora y cubanos que permanecieron en la isla después de 1959. El melodrama y el “road movie” contribuyen a representar simbólicamente la

reconciliación nacional poniendo en escena a un emigrado que regresa a la isla tras la pista de su madre. La obra termina con el encuentro del hijo y la madre, arquetipo de la nación. *Miel para Oshún* al contextualizar este encuentro en el marco de la búsqueda de la madre retoma una metafórica presente en el discurso intelectual cubano que puede rastrearse en textos literarios de de Alejo Carpentier y etnológicos de Fernando Ortiz. En este imaginario la cubanidad puede equipararse al vínculo de sangre entre madre e hijo. Pensamos que en *Miel para Oshún* Humberto Solás propone a la santería como medio con capacidad para contribuir a la reconciliación nacional entre los cubanos de “dentro” y de “fuera”. El sincretismo yoruba-cristiano representa una fuerza integradora capaz de despertar la fe perdida y reestablecer los vínculos rotos por la Revolución.

Este tema, la necesidad de una reconciliación que sane las diferencias políticas surgidas en torno a la Revolución, ha cobrado importancia durante el Período especial, en la película *Fresa y chocolate* (1993) y la obra *La novela de mi vida* (2002). En la primera, Tomás Gutiérrez Alea expone cómo las diferencias sexuales, percibidas como diferencias políticas, ocasionan la salida de un homosexual del país, y en la segunda, Leonardo Padura explora la delicada situación del intelectual forzado al exilio por acusaciones de traición a la Revolución. *Miel para Oshún* representa negativamente al emigrado, quien figura como un hombre que ha perdido la identidad. Roberto, el emigrado afirma: “¿Que he tenido una vida feliz? Pues no, no he tenido una vida feliz. ¡No! No sé quien soy coño. No sé quién soy. Si soy cubano o americano, si el uno o el otro... Aunque esto esté malo, aunque tengan problemas, ustedes se entienden. Pero yo no. Yo soy la nada.” (La transcripción es nuestra) La ambigüedad identitaria de Roberto, luego de vivir fuera de

Cuba, es mucho más grave que los problemas enfrentados por quienes se quedaron en el país. La frustración que siente su prima Pilar debido a las críticas formuladas por la vanguardia política a sus pinturas, nunca pone en tela de juicio su cubanía. Pilar no ejerce la pintura, pero en cambio se dedica a la restauración y el rescate de los viejos edificios habaneros, actividad que simboliza su participación en la renovación de la nación. Su frustración es entonces un revés parcial que nunca puede compararse con el vacío existencial del emigrado. Como lo exploramos en detalle en el capítulo cuatro, no obstante la buena intención de Solás, la película no desafía el estereotipo del emigrado utilizado por el gobierno, y fracasa en su propuesta de incorporar a la diáspora o exilio.⁴³

En *Suite Habana* el género documental se emplea para ofrecer una imagen fragmentada, pero inclusiva, que se opone a la perspectiva unilateral y machista puesta en evidencia en *Trilogía sucia de La Habana*. La película aspira a ofrecer un retrato verídico de La Habana durante el Período especial, mostrando a habaneros de todas las edades en sus actividades cotidianas en un orden temporal tradicional que cubre las 24 horas de un día. Más allá de sus diferencias de sexo, edad, raza, profesión y creencias religiosas, esta comunidad imaginada está unida por la práctica del trabajo digno, la preocupación o incertidumbre respecto al futuro, la valoración de la familia y el interés en el arte. La representación de *Suite Habana* favorece la idea de que la Revolución, como proyecto oficial hegemónico, pasa por un Período crítico; pero existe y continúa vivo como plan liberador y dignificador en un plano personal e individual. La Revolución, representada

⁴³ La reconciliación debe comenzar por un replantamiento de la construcción oficial del emigrado. Como un ejemplo de la condena de esta figura en el imaginario isleño Bejel comenta que durante el éxodo del Mariel, “the Cuban government was trying to portray those who were leaving as undesirable persons, as the dregs of society who wished to leave because they couldn’t abide a “healthy” country like Cuba” (108).

en las imágenes de entusiastas manifestaciones públicas transmitidas en viejos televisores en blanco y negro, al ser observadas sólo por personas mayores, parece un tema obsoleto, carente de interés para las nuevas generaciones. El desgaste del entusiasmo revolucionario se manifiesta también a través de avisos y graffitis: un letrero oxidado y viejo que alguna vez lució con brillo el nombre del país; un gran aviso mustio de la Revolución en un fondo gris y un graffiti que dice “El rincón de la paciencia viva.” (el error ortográfico es del graffiti) El contraste de este mensaje desalentador, lo representa Ernesto Díaz, uno de los personajes más jóvenes que curiosamente lleva el nombre del Che y quien tematiza un traslado de la Revolución como proyecto colectivo en declive a proyecto individual factible.

En el capítulo dos retomamos la reflexión sobre el nacionalismo para sugerir lecturas de las obras de Estévez y Portela. Las críticas formuladas por Victorio, el protagonista de *Los palacios distantes*, al nacionalismo cubano nos hace recordar las *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson, ese “artefacto cultural” que homogeniza a la población en torno a ciertos valores silenciando las diferencias (21). En *Los palacios distantes*, tanto Victorio como su madre “La Pucha”, y sus amigos Salma y Don Fuco, representan voces excluidas de la visión nacionalista abarcadora y unificadora defendida por Papá Robespierre (el padre). Este último es el arquetipo de la vanguardia política cubana, y desautoriza las voces en el que “imagina” el “Primer-Territorio-Libre-de-América” (115). Estévez descalifica el “Patria o muerte”, como una consigna simplista que no puede dar cuenta de la condición cubana y apela al arte (la música, la pintura, la danza y la literatura), la naturaleza (sabor del níspero) y los sentimientos (el llanto). Los

personajes de esta novela se resisten a definir a la nación por la disposición de los ciudadanos al sacrificio y la guerra.

En *Cien botellas en una pared* la oposición a la retórica oficial toma la forma de una desautorización de la dicotomía paradigmática dentro / fuera que históricamente ha desempeñado un rol fundamental situando a la nación cubana en un extremo y a España y/o Estados Unidos en el otro. Pensamos que la posición crítica de los personajes hacia la retórica revolucionaria en estas dos novelas coincide con ciertos reproches formulados extra-textualmente por algunos intelectuales al discurso de la Revolución. Desde fuera y dentro de la isla se acusa al gobierno de utilizar la “retórica del peligro inminente” (Beaupied 129) y estimular la “histeria nacionalista” (Portela, “Con hambre” 2003). Tanto Estévez como Portela exploran formas de imaginar la nación fuera de las coordenadas del nacionalismo promovido por el gobierno.

Producción cultural

Antes de terminar es conveniente añadir una breve nota sobre los mecanismos de producción cultural que han influido en la divulgación y recepción de las obras del corpus en la isla y en el extranjero. Si bien las obras que surgen en el Período especial reflejan una mayor flexibilidad en las políticas oficiales, es conveniente aclarar que la carencia de medios alternativos fuera del poder gubernamental, dentro de la isla, limita la libertad de expresión artística. Por otro lado la crisis económica experimentada en este lapso de tiempo por los medios oficiales ha afectado principalmente a la industria editorial y filmica, reduciendo dramáticamente la producción nacional. Aunque desde 1996 la

producción editorial comienza a experimentar una mejoría, nunca se ha recuperado el volumen y variedad del tiraje editorial anterior al Período especial. Los premios Casa de las Américas se otorgan en la actualidad cada dos años –antes anualmente- y la edición de libros y revistas se ha reducido: “los libros de cuentos y novelas son casi siempre muy delgados, entre otras cosas para ahorrar papel” (Strausfeld 11). Debido a la escasez de oportunidades de publicación al interior de la isla, los autores cubanos han tenido que recurrir a editoriales extranjeras. Nótese que las tres novelas que forman parte de nuestro corpus han sido editadas en el extranjero: Anagrama (*Trilogía sucia de La Habana*), Debate (*Cien botellas en una pared*) y Tusquets (*Los palacios distantes*). En el área cinematográfica el ICAIC ha recurrido a convenios internacionales para continuar la producción de películas. Tanto *Miel para Oshún*, (Televisión Española, Wanda Visión, ICAIC) como *Suite habana*, (ICAIC y El Paso producciones) son coproducciones hispano-cubanas que han sido presentadas en cines cubanos. Es posible que esta transformación en los medios de financiación del arte haya favorecido el ablandamiento por parte de unas autoridades que juzgaban la literatura y el cine con rigidez temática y estética. La nueva tendencia a publicar fuera de Cuba hace que la UNEAC (Unión de Artistas y Escritores de Cuba) tenga cada vez menos control sobre la producción y divulgación de obras. La publicación en el extranjero de obras que cuestionan, desde diferentes puntos de vista, el discurso institucional, como es el caso de las novelas de nuestro corpus, no es razón de encarcelamiento o exilio del autor. Sin embargo, las nuevas oportunidades de publicación en el exterior, y la participación en coproducciones cinematográficas sólo beneficia a un grupo limitado, con conexiones y contactos fuera del país.

Capítulo dos:

Trilogía sucia de La Habana: el discurso provocador de las “pequeñas historias”

Una de las obras del Período especial que más transgrede el metarrelato de la Revolución es *Trilogía sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez. Como veremos, el énfasis en el cuerpo (la sexualidad, uso de drogas, el alcoholismo y la racialización del Otro), las prácticas de la religión afro-cubana, la actividad económica privada y el individualismo, se postulan como un desafío al proyecto de modernidad encarnado por la Revolución que imponía el dominio de la voluntad y la razón sobre las pasiones, suponía la renuncia a creencias religiosas, exigía el sacrificio personal por el interés colectivo y dejaba la gestión económica en manos del estado. El énfasis en la sexualidad evoca las estrategias narrativas y temáticas empleadas por autores que desde el homoerotismo (Severo Sarduy y Reynaldo Arenas) o la heterosexualidad (Zoe Valdés) han manifestado oposición al discurso de la Revolución.¹ Sin embargo, la reciente relevancia de este tema en la literatura de los años noventa, producida dentro de la isla, permite relacionar a Gutiérrez también con autores como Pedro de Jesús López cuya obra transgrede las concepciones tradicionales de género y sexo.² A continuación explicamos cómo Pedro Juan, el narrador-protagonista de *Trilogía sucia de la Habana* (en adelante *Trilogía*), construye su discurso en los márgenes tomando posiciones frente a nociones defendidas por el poder hegemónico revolucionario. Por su relevancia en el contenido de la obra

¹ De los autores mencionados, sólo Zoe Valdés (1975-) que reside en París desde 1995, vive una parte del Período especial en la isla. *La nada cotidiana* (1995) describe las vivencias de su protagonista “Patria” en los primeros años de la crisis. En la dedicatoria la autora escribe “A mi hija Attys Luna, que nació en Período especial.” Para un análisis de esta obra y su relación con otras novelas y cuentos ver Heffes, Gisella “De la utopía fracasada a la formulación utópica en las ‘nuevas escrituras’: El problema del Estado-Nación y el caso Cuba.” *Romance Review*. 13 (2003): 79-101. 2003.

² Nos referimos a la obra *Cuentos fríos. Maneras de obrar en 1830* (1998) de Pedro de Jesús López, ya mencionada en el Capítulo uno.

comenzaremos por analizar el desplazamiento del narrador del periodismo a la literatura en el marco del desafío al ideal de Hombre nuevo y a las políticas mediáticas gubernamentales. En la segunda parte estudiaremos cómo a partir de esta escritura se ficcionalizan los logros de la mujer en la Revolución y se opta por las prácticas de la religión afro-cubana. En la última parte interpretaremos estos aspectos a la luz de algunos de los parámetros del realismo sucio norteamericano

Al analizar la nueva literatura cubana, la crítica literaria ha identificado un interés de los escritores en representar la transición “paraíso-infierno” como indicio del “fracaso absoluto del ideal social que se vislumbraba a partir de 1959” (Heffes 95).³ La obra de Gutiérrez se inserta dentro de esta corriente por su visión de sociedad en crisis y la presencia de sujetos marginales. Para críticas como Anke Birkenmaier, Esther Katheryn Whitfield y Guillermina De Ferrari, el estilo y las temáticas de Gutiérrez superan los presupuestos de la nueva literatura escrita en Cuba y expresan un deseo de trascendencia que va más allá de los límites insulares. Aunque hacen falta estudios detallados que analicen la obra de Gutiérrez respecto a la tradición literaria cubana, algunos críticos la insertan en la genealogía de realismos latinoamericanos -al que también pertenece el realismo socialista cultivado en las primeras décadas de la Revolución cubana- como una propuesta que se opone al neobarroco encarnado por Lezama Lima y a lo real maravilloso de Carpentier (Birkenmaier 38). Como lo mencionamos antes el estilo de Gutiérrez ha sido asociado con las temáticas y el lenguaje característicos del “realismo sucio” norteamericanos. Anke Birkenmaier señala que si bien la obra del cubano no hace énfasis

³ Heffes basa su comentario en el análisis de obras de escritores como Adelaida Fernández de Juan, Eduardo del Llano, Mylene Fernández Pintado, Daniel Díaz Mantilla, Pedro Juan Gutiérrez y Zoe Valdés.

en el consumismo, elemento clave para esta corriente norteamericana, por otro lado comparte el “estilo directo, sin retórica,...la representación de las situaciones muy concretas y locales” y el relato que parte del “punto de vista de los fracasados de la sociedad” (Birkenmaier 39). Pero esta crítica que celebra el predominio de lo marginal, periférico, sórdido o de las “pequeñas historias”, de las que habla Jean-Francois Lyotard contrasta con la opinión de quienes perciben en este tipo de literatura un afán por generar un producto “doméstico” de Cuba para el mercado extranjero. Esther Katheryn Whitfield incluye a Gutiérrez en el grupo de escritores exiliados y residentes en la isla que practican lo que irónicamente llama el “género del Período especial”, y define las obras de este grupo por su doble condición de “texto y producto”, su temática relacionada con la pobreza y escasez del Período especial y el posicionamiento, comercialmente impuesto, de un escritor “de dentro” (según la académica una posición ontológica no espacial) y un lector “de fuera” (6-9). Las novelas de Gutiérrez buscarían entonces satisfacer un mercado literario que valora “la exposición de los secretos íntimos” (Whitfield 147) o “una economía trasatlántica que valora lo ideológicamente anómalo y lo visualmente exótico” (Whitfield 6).⁴ Esto explicaría el gran éxito de *Trilogía* y el creciente interés en el género poético que también cultiva.⁵ Como lo sugiere De Ferrari, en *Trilogía* “lo indecente, repugnante, y violento” seduce a una gran variedad de lectores más allá de los límites nacionales y los obliga a cuestionarse su “animalidad, y repensar el cuerpo y sus

⁴ Whitfield y Birkenmaier coinciden en señalar que Gutiérrez no escribe para los cubanos sino para un lector europeo y estadounidense. Lo cierto es que ninguna de sus novelas ha sido publicada en Cuba: *Trilogía* (1998), *El rey de la Habana* (1999) y *Animal tropical* (2000). El único libro publicado en la isla ha sido una colección de cuentos titulada *Melancolía de los leones*, editada en 2000 por Ediciones Unión.

⁵ *Trilogía* ha sido traducida al inglés (2002, *Dirty Habana Trilogy*), al alemán (2002 en cds *Schmutzige Havanna Trilogie*), al francés (2003, *Trilogie sale de La Havane*) y al portugués (2000, *Trilogia Suja de Havana*). *El rey de La Habana* cuenta con una versión alemana (2003, *Der König von Havanna*), francesa (2004, *Le roi de La Havane*) y el *El insaciable hombre araña* (2002) con una versión inglesa (2006, *The Insatiable Spiderman*). En noviembre de 2005 el autor estuvo en Montreal, Canadá, lanzando la colección de poemas: *Moi et une vieille négresse voluptueuse [Yo y una lujuriosa negra vieja]*.

instintos” (40). Coincidimos con De Ferrari en que *Trilogía* desestabiliza “las maneras, comportamientos y gustos que han servido a la cultura burguesa de occidente para medir su propia civilización y nuestras culturas personales” (40). Estas lecturas que llaman la atención hacia el interés de Gutiérrez en lo primario, lo rústico y lo animal nos parecen una excelente introducción para comenzar nuestra indagación sobre la forma como el discurso del personaje principal se sitúa respecto al paradigma del metarrelato revolucionario predominante en la isla.

Metarrelatos y “Pequeñas historias”: El paradigma del Hombre nuevo

En el marco teórico nos referimos a la disparidad entre metanarrativas y “saber narrativo” o “saber popular” (Lyotard, *La condición* 56). A manera de recapitulación podríamos decir que las primeras se auto-legitiman como “civilizadas” debido a que emplean el rigor supuestamente objetivo de la ciencia, mientras el segundo, el “saber popular”, es catalogado como forma “salvaje, primitiva, subdesarrollada, [y] atrasada...” pues emplea mecanismos no legitimados por las metanarrativas (Lyotard, *La condición* 56). Como veremos, *Trilogía*, al desafiar nociones asociadas al paradigma del Hombre nuevo, al oponerse a las políticas oficiales en el tratamiento de la información, y defender a ultranza la sinrazón y las pasiones, se sitúa en un espacio subversivo y de resistencia al discurso “civilizador” de la Revolución y por lo tanto representa una manifestación del “saber popular” en el contexto del Período especial. La resistencia se concreta en la posición que asume el narrador respecto a dos valores significativos del ideal de Hombre nuevo: por un lado, el altruismo y sacrificio por la causa colectiva y por otro, la idea de

trayectoria que supone la superación de la conciencia burguesa capitalista. A fin de estudiar el tratamiento de estos dos aspectos, comenzaremos por analizar la noción del Hombre nuevo en textos canónicos revolucionarios y luego la estrategia narrativa que posibilita el discurso transgresor.

Los valores del Hombre nuevo

Una de las nociones clave del discurso “civilizador” de la Revolución ha sido el paradigma del Hombre nuevo, ese conjunto de ideas en torno al modelo de ser humano que necesitaba la nueva sociedad revolucionaria. Los parámetros de este arquetipo de ciudadano fueron inicialmente definidos por Che Guevara, en “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965) y por Fidel Castro a través de numerosos discursos y escritos.⁶ Esta concepción ha sido también dibujada a través del discurso letrado en obras representativas de distintas corrientes literarias como *La última mujer y el próximo combate* (1971) de Manuel Cofiño, del realismo socialista, y *La consagración de la primavera* (1979) de Alejo Carpentier, del barroco latinoamericano. En palabras de Fidel Castro, el Hombre nuevo tiene “una profunda conciencia de altos valores éticos y humanos” y “en esencia, tiene que ser mucho más solidario, mucho más altruista, mucho más desprendido; tiene que ser un hombre capaz de ver a todos los demás como a su hermano . . .” (*Habla Fidel* 208 y 210). Este ideal, que tiene sus antecedentes en la tradición judeocristiana, en la idea de una fraternidad entre todos los hombres, encuentra también sus raíces en las teorías sociales del siglo XIX, concretamente en las lecturas de la teoría marxista de la alienación según la cual en la sociedad capitalista, regida por las

⁶ Por ejemplo en “Una introducción necesaria” incluida a la edición cubana del *Diario del Che* publicada en la colección *Escritos y discursos* (1977) y en la entrevista concedida al periodista Gianni Mina, publicada en *Habla Fidel* (1987).

leyes del mercado, el hombre tiene valor como objeto y mercancía, y no como hombre.⁷ El proyecto cubano se construye en torno a la interpretación de las ideas de Marx, quien percibió en el socialismo un gran potencial para liberar al hombre y devolverle el sentido de humanidad perdido por las presiones de las necesidades económicas (Fromm 5). El nuevo sistema socio-económico implantado en la isla en la segunda mitad del siglo XX planteaba una sucesión de etapas formativas que permitirían al individuo abandonar el egoísmo y el interés material característicos de la sociedad capitalista y, a partir de una conciencia revolucionaria, trabajar en forma desinteresada por la sociedad, la que a su vez se encargaría de proveer por sus necesidades básicas.⁸ El socialismo se percibía como el estado ideal y la culminación final de una serie de fases que permitirían a los hombres vivir sin ser explotados y alienados. Para Fidel Castro, otros elementos fundamentales de este Hombre nuevo son su “conciencia patriótica y una conciencia internacionalista” (*Habla Fidel* 210). Se espera que el Hombre nuevo se solidarice con las preocupaciones y necesidades de sus hermanos del mismo país y de otros países latinoamericanos. Este ideal del hombre, que personificaban Fidel Castro y Che Guevara,

⁷ Mucho se ha discutido sobre las variaciones de la teoría de la alienación en el discurso de Marx. El tema se analiza en detalle en *Manuscritos económicos y filosóficos* (1844) pero se trata de manera crítica en *La ideología alemana* (1846). En este trabajo nos acogemos a los cuatro aspectos o características del fenómeno según lo expone Eric Fromm en *Marx's Concept of Man* (1966). Marx distingue cuatro formas de la alienación: 1) Alienación de los productos: los objetos, una vez producidos por el hombre, lo esclavizan y dominan; 2) Alienación de la producción: la producción es una actividad que no afirma y libera al individuo sino que lo niega y mantiene subyugado; 3) Alienación de la esencia del hombre: El hombre es un ser en esencia creativo, pero al concentrarse en el mantenimiento de la existencia individual pierde su humanidad y 4) Explotación del hombre por el hombre: utilización que hace un hombre de los objetos y la producción de otro hombre (Fromm 47-58).

⁸ Este paradigma incide -durante los primeros años de la Revolución- en un orden laboral y salarial que favorece el incentivo moral sobre el material. El nuevo sistema económico minimiza el estímulo económico y da importancia a la confianza del trabajador en un sistema que garantiza la satisfacción de sus necesidades básicas (vivienda, trabajo, sueldos, servicios médicos, educación, etc.). Desafortunadamente este criterio tuvo consecuencias negativas para una economía nacional que no estaba preparada para asumir la demanda de toda la población, y en 1963 precipita la economía cubana a “la peor crisis conocida hasta entonces” (Skierke 219). Luego de esta experiencia, se restituyen los incentivos de producción. No hay que perder de vista que la crisis comentada por Skierke coincide con el bloqueo comercial decretado el 3 de febrero de 1962 por el presidente Kennedy contra la isla. Esta medida cuestionable de los Estados Unidos prohíbe todo tipo de transacciones comerciales entre Estados Unidos y Cuba.

⁹ contribuyó a dar forma a la vanguardia cubana, grupo que serviría de modelo al resto de América Latina por su capacidad para anteponer la causa colectiva a los intereses personales. La idea de vanguardia tenía sus cimientos en el movimiento comunista internacional y, como lo explica Hopenhayn, supone la existencia de un grupo con capacidad para marcar una direccionalidad, ordenar y regular el curso de la sociedad (*Ni apocalípticos* 162). En 1977 Fidel Castro, al presentar la edición cubana del *Diario del Che* explica el ambicioso proyecto de los guerrilleros en Bolivia y define las características del Hombre nuevo:

Sin ese tipo de revolucionarios y de hombres, dispuestos a hacer lo que ellos hicieron; sin el ánimo de enfrentarse a enormes obstáculos que ellos tuvieron; sin la decisión de morir que a ellos los acompañó en todo instante; sin la convicción profunda de la justicia de su causa y la fe incommovible en la fuerza invencible de los pueblos que ellos alberabron [albergaron], frente a un poder como el imperialismo yanqui, cuyos recursos militares, técnicos y económicos, se hacen sentir en todo el mundo, la liberación de los pueblos de este continente no sería alcanzada. (“Introducción” 15)

El Hombre nuevo en este texto surge como un individuo heroico y audaz, que no teme a la muerte, y comprometido en la gigantesca empresa de liberar a los pueblos de la opresión imperialista estadounidense. Este individuo se define por los “enormes obstáculos” que tiene ante sí y la ausencia total de temor al enfrentarlos. El propósito de

⁹ Esta percepción de Castro y Guevara como arquetipos del Hombre nuevo se construye a través de la escritura de ficción. En *La consagración de la primavera* (1979), de Alejo Carpentier, Enrique uno de los protagonistas, quien ha seguido desde Venezuela las noticias sobre los logros de la guerrilla en la Sierra Maestra, afirma que “Fidel Castro, Ernesto “Che” Guevara, Raúl Castro, Camilo Cienfuegos, y otros más”, “parecían haberse constituido en una nueva categoría de hombres entre los de mi nacionalidad”, “hechos de otra arcilla – de otra carne” (520).

esta lucha es colectiva (los pueblos) y no individual, por eso la muerte del Hombre nuevo (decisión de morir) es una inversión asumida y aceptada como riesgo común al proyecto. El discurso del Hombre nuevo, ayuda también a modelar desde 1959 una idea de nación cubana que se construye gracias al discurso de intelectuales como Fernández Retamar y su ya célebre ensayo *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América* (1971). La Cuba revolucionaria se presenta en este texto como la portadora de la verdad, enlace entre Latino América y la “vanguardia planetaria” socialista, como el país que acabaría con la explotación y la opresión, fiel representante de la “tradición popular latinoamericana” y culminación de todas las batallas contra el colonialismo y el imperialismo (85-86).¹⁰ Es de notar que si bien este texto contribuye a desafiar la construcción de otredad latinoamericana en el imaginario colonial europeo, sentando las bases para una “cultura de resistencia” (Sklodowska 8),¹¹ por otro lado, al borrar todo signo de desacuerdo y discusión al interior del nuevo Estado cubano y situar todo comentario crítico hacia la Revolución en el bando “enemigo”, favorece una visión totalitaria y homogenizadora de esa resistencia.¹²

¹⁰ Fernández Retamar señala que la Revolución ha “sido absolutamente fiel a la más exigente tradición popular latinoamericana” y forma parte “de otra vanguardia aún mayor, de una vanguardia planetaria: la de los países socialistas”. Más adelante añade: “Sentimos como plenamente nuestro el pasado del socialismo, desde los sueños de los socialistas utópicos hasta el apasionado rigor científico de Marx... y Engels...” (85-86).

¹¹ Esta frase la atribuye Elzbieta Sklodowska a Edward Said. La académica escribe: “Están resonando en este comentario [reflexión de Silvia Spitta sobre *Calibán*] las palabras de Edward Said, para quien el ensayo de Fernández Retamar ocupa un lugar de excepción en el canon poscolonial por su estrecha vinculación con ‘la cultura de resistencia’” (8).

¹² Para una lectura de *Calibán* como texto que homogeniza a los “Otros” latinoamericanos ver Chanady, Amaryll, “Latin American Imagined Communities and The Postmodern Challenge.” En *Latin American Identity and Constructions of Difference* (1994). Fernández Retamar en publicaciones posteriores ha reconocido que el texto tiene “varios cabos sueltos . . . que dieron lugar a malentendidos” (“Revisitado” 254)

El narrador

En *Trilogía* las creencias y valores del Hombre nuevo se transgreden a través de una posición narrativa que se sitúa en los márgenes. El libro está dividido en tres secciones: “Anclado en tierra de nadie” (7-125), “Nada que hacer” (127-218) y “Sabor a mí (219-359), las cuales están compuestas por 22, 18 y 20 fragmentos respectivamente. Cada una de estas tres secciones tiene la particularidad de haber sido publicada por separado, como libro independiente, por la editorial Anagrama.¹³ *Trilogía* tiene elementos de carácter autobiográfico porque en 50 de los 60 fragmentos que componen la obra el narrador, a quien llamaremos a partir de ahora “Pedro Juan”, se presenta a sí mismo como el propio autor Pedro Juan Gutiérrez (a partir de ahora Gutiérrez) quien hace un recuento de su propio estado mental y emocional durante el Período especial, entre 1991 y 1997.¹⁴ Esta condición autobiográfica está respaldada en un nivel extra-textual por las declaraciones del autor quien asegura que dos o tres cuentos son “completamente autobiográficos”, narran los hechos “tal como sucedieron” (“Pedro Juan” Parte 2) Por otro lado hay muchas coincidencias entre autor y narrador: ambos son escritores, habitantes del espacio marginal de Centro Habana, pasan por una crisis personal durante los primeros años del Período especial (entre 1991 y 1995), han renunciado al ejercicio del periodismo y manifiestan una desilusión respecto al proyecto revolucionario.¹⁵ Los límites entre autor y

¹³ *Anclado en tierra de nadie* (2001), *Nada que hacer* (1998) y *Sabor a mí* (1988).

¹⁴ En la primera sección “Anclado en tierra de nadie” (7-125) se hace referencia al comienzo de la hambruna “en el 91” (33) al “hambre en La Habana en 1994” (59, 84) y al paso de la tormenta tropical “Gordon” en noviembre 1994 (101). Las dos secciones siguientes están fechadas “26 de marzo – 4 de noviembre, 1995.” (“Nada que hacer”, 218) y “abril-octubre, 1997” (“Sabor a mí”, 359). A veces los comentarios salen del plano temporal del Período especial para ofrecer una visión de la situación antes de la crisis.

¹⁵ En la entrevista concedida a *Encuentro de la Cultura Cubana* en 2002, (cubaencuentro.com) Gutiérrez señala que tiene 16 años de vivir en Centro Habana, que fue periodista durante 26 años y que en 1994 enfrenta una dura crisis personal: “Yo había sido un periodista de alto nivel de confianza, siempre con carro, una casa y el refrigerador lleno de comida, con una familia, viajando por todas partes y de pronto me

narrador, realidad y ficción se hacen más confusos si comparamos frases del libro con afirmaciones extra-textuales del autor:

Tenía tres opciones: o me endurecía, o me volvía loco, o me suicidaba. (*Trilogía* 29)

Yo tenía dos soluciones, o escribía de esa manera o me suicidaba o me volvía loco... (“Pedro Juan” Parte 2)

No obstante el conteo desigual, ambos fragmentos apelan a tres alternativas ante la crisis del individuo: escribir/endurecerse, suicidarse o volverse loco. El error en el conteo de las posibilidades en la entrevista está dado por su carácter espontáneo y oral. Algunos relatos de *Trilogía* se presentan de esta forma como la voz editada del autor, que organiza, corrige y “arregla el material testimonial”.¹⁶ El reclamo extra-textual de “factidad” persiste al interior del texto que es leído así como recuento veraz de la crisis cubana en el Período especial. El lector tiene la idea de acceder a “la verdad” no dicha sobre la vida en Cuba en los años 90. Sin embargo, la intención expresa del narrador-protagonista de incomodar, provocar y escandalizar al lector contribuye a develar el carácter ficcional del texto. En efecto, el narrador admite: “Escribo para pinchar un poco y obligar a otros a oler la mierda. Así aterrorizo a los cobardes y jodo a los que gustan amordazar a quienes podemos hablar” (85). La voz testimonial defiende una supuesta “verosimilitud” y

quedé sin nada . . . esa crisis personal y la del país me disparó a una situación de vivir al borde del precipicio . . . Me vi totalmente envuelto en la atmósfera marginal donde se mueven los personajes de la *Trilogía*” (“Pedro Juan” Parte 1). Más adelante, al referirse a sus ideales indica: “Yo me entregué muchísimo a un proyecto revolucionario humanista, pero llegó un momento en que me agoté, por razones que no voy a analizar ahora, y me dije: “hasta aquí, a partir de ahora me voy a dedicar a la literatura”. Desilusión total con la política y con los políticos; con todos y creo que soy coherente: no creo que las ideologías puedan resolver los problemas de este planeta” (“Pedro Juan” Parte 4).

¹⁶ Para un estudio de la voz enunciativa y las referencias autobiográficas de *Trilogía*, ver el artículo de Esther Katheryn Whitfield: “Autobiografía Sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*.” Whitfield sugiere que el sujeto autobiográfico de la novela está dividido en tres: el autor Gutiérrez, el lector y el nuevo hombre cubano de los años 90 (331).

“factidad” al tiempo que admite seleccionar y manipular el material para causar un resultado particular. Una de las características de *Trilogía* es esta tensión que diluye los límites, casi siempre bien definidos, entre verdad y ficción.

La estrategia discursiva combina el monólogo interior con el estilo directo e indirecto en las citas. El primero se manifiesta en frases como: “Tu amor se va a New York por mucho tiempo –como quien dice: se va al carajo- y tú te quedas más sólo y más perdido que un náufrago en medio de la corriente del golfo” (16).¹⁷ El tú que reemplaza el yo evoca en estos fragmentos el diario personal. Estos monólogos, que son una constante, alternan con relatos de episodios en los que intervienen otras voces que son claramente identificadas: “Siempre [Jacqueline] me decía: «Oh, ya no hay gente fina en La Habana. Cada día la gente es más vulgar, más rústica, más mal vestida.» Algo andaba mal en todo eso...” (15). Las comillas, guiones y verbos de lengua se emplean para introducir intervenciones o reproducir el discurso de personajes: “me dijo que su hombre era Greis y no Grace” (73).¹⁸

No obstante la presencia de estas voces, en el texto se impone la opinión del narrador-protagonista quien reflexiona sobre el hambre, la búsqueda de trabajo, el sexo, las mujeres, su concepción del arte, su relación con el proyecto revolucionario y su confianza en la Santería. La última sección (“Sabor a mí”) incluye 10 relatos, contados por un narrador omnisciente, que bien podrían atribuirse a Pedro Juan, narrador-protagonista de

¹⁷ Otras citas: “*te va bien y lo dejas todo a un lado. Cuando te va mal entonces te acuerdas de los santos*” (26). El énfasis es nuestro.

¹⁸ Entendemos por verbos de lengua aquellas palabras empleadas por el narrador para anunciar la intervención de un personaje: decir, comentar, prometer, relatar, etc.

los otros fragmentos que componen la novela, debido a que representan un ejemplo del tipo de relato “crudo” al que éste se refiere en los episodios anteriores.¹⁹

Un rasgo común en los relatos en primera persona y los contados por el narrador omnisciente es la sordidez, el hacinamiento y la miseria del barrio Centro Habana y la presencia de personajes marginales: un ex-taxista dedicado al juego clandestino (16), un ex-fotógrafo de prensa caído en desgracia por tomar fotos de mujeres desnudas (17), un ex-técnico de televisión perseguido por el gobierno por tener familia en Miami (83), un homosexual suicida (27), un hombre de sesenta años decepcionado de la vida (113), una ex-espía en decadencia (109), ex-miembros de la seguridad del estado (340-347) y jinetas (11, 117, 198, 217, 319-320, 354). Este “ex” apunta a un pasado benévolo, aunque no siempre glorioso, que subraya un presente signado por el declive o desplome emocional y material. Como el narrador-protagonista, muchos personajes han perdido sus trabajos, sus familias y sobreviven desconectados del mundo. A René lo “botaron del partido, lo sacaron de la prensa y lo expulsaron del Colegio de Periodistas. El colmo fue que hasta su mujer lo botó de la casa y le dijo que se había «desencantado» de él” (17).

Estas escalonadas expulsiones, que van de lo nacional y público a lo local y privado, indican la caída del personaje en todos los niveles: político, económico, social y familiar. Los personajes parecen haber sido expulsados del paraíso y vivir un presente infernal.

¹⁹ Pedro Juan afirma: “yo estaba desilusionado con el periodismo y comencé a escribir unos relatos muy crudos” (85). Los títulos dan una idea de la “crudeza” del lenguaje: “Dale una puñalá, acere” (228-232), “Siempre hay un hijoputa cerca” (348-359), “Salvación y perdición” (276-281), “Visión sobre los escombros” (295-303) y “Látigo, mucho látigo” (311-317). Sobre la autoría de estos fragmentos léase Guillermina De Ferrari: “Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutierrez’s *Trilogía sucia de La Habana*.” (27 y 41)

Esta selección de personajes que viven en los márgenes de la ciudad contribuye a fijar el retrato de sociedad en crisis que el narrador-protagonista desea mostrar. Veamos ahora cómo esta voz, que se desdobra tomando ya sea la posición de un testigo presencial u observador, se sitúa respecto a la autoridad y al paradigma de Hombre nuevo.

En *Trilogía* el rol protagónico lo ocupa un personaje que se sitúa en una posición antagónica respecto al ideal del Hombre nuevo implícito en el proyecto cubano de emancipación comunista del que ya hemos hablado. Los diferentes fragmentos que componen la obra muestran a un individuo que, ante la crisis laboral y económica, reevalúa sus años de activismo político: “Si te pasas los primeros cuarenta años de tu vida siendo un tipo dócil, bien domesticado, creyendo en todo lo que te dicen, después es casi imposible aprender a decir «no», «váyanse al carajo», «déjenme tranquilo»” (29). Al mirar hacia su compromiso revolucionario en el pasado insiste en ver una especie de sometimiento o total dominio de su voluntad (“primeros cuarenta años de tu vida siendo un tipo dócil, bien domesticado”). Los textos que componen *Trilogía* se presentan entonces como un testimonio del “despertar” de un ex-militante que abandona la “docilidad” y gana una independencia que se refleja en lo que él llama una escritura “cruda”, que rompe con restricciones y controles de forma y contenido, y un comportamiento en el que predomina el sexo, el sexismo, el racismo, el alcoholismo y la inestabilidad laboral. Esta es una de las paradojas de la posición narrativa, pues argumenta un despertar racional que le permite ejercer su libre albedrío, pero recurre a lo irracional representado por comportamientos identificados como negativos en el capitalismo y en las sociedades socialistas (el alcoholismo, las drogas, la prostitución de

su propia mujer, rechazo a la formación de una familia, etc.). Este despertar de su conciencia constituye un desafío al proceso de concientización que emprende el gobierno cubano para formar individuos con “una profunda conciencia de altos valores éticos y humanos” (Castro, *Habla Fidel* 208).

Altruismo y sacrificio

La voz narrativa que conduce el relato en *Trilogía* no está interesada en comportamiento altruistas en beneficio de la colectividad y se presenta como un individuo “emancipado” del proyecto revolucionario:

Luisa salió para su trabajo en un correo. Gana una miseria. Le he dicho veinte veces que lo deje. Total, con cualquier cosita que venda saca tres veces ese salario. Como no hay nada (o sí hay, de todo, en los shoppings, por dólares y a precios de Tokio) uno vende unos bolígrafos, unos encendedores, unos sobres de carta, cualquier minucia que se consiga, y listo. Al carajo los horarios, los jefes y el control. Cualquiera un poco hábil saca plata. Hay que aprovechar la crisis: a río revuelto, ganancia de pescadores. Lástima que yo no esté ligado con los camajanes de arriba, que se reparten buenas tajadas entre ellos. Pero bueno, tiburón se baña pero salpica. Como siempre. (117)

En este párrafo la narración se construye desde una primera persona (Pedro Juan, el narrador-protagonista) que se resiste a las normas del partido. El personaje desprecia los sueldos, “los horarios, los jefes y el control” del gobierno, opta por la “rentabilidad” del mercado “ilegal” y denuncia una corrupción oficial que le permite a ciertos funcionarios de alto rango (“los camajanes de arriba”) obtener en el mercado negro más utilidades que

el ciudadano medio. Ante la crisis el narrador declara su intención de aprovecharse de la situación y ahora compartir “buenas tajadas” con “los camajanes”. Pedro Juan paradójicamente describe una situación típica de la sociedad capitalista latinoamericana en la Cuba revolucionaria: la abundancia en los “shoppings” frente a la miseria del ciudadano medio. La venta en dólares “a precios de Tokio”, en una sociedad cuya moneda oficial es el peso y en la que hay necesidades no cubiertas, indica que estos “shoppings” son inaccesibles para el cubano. Se refuerza además la idea de la existencia de dos tipos de ciudadanos, uno que sufre la miseria -al que pertenece el narrador- y otro -los camajanes- que disfrutan de comodidades. Si bien ambos recurren al negocio ilegal, los primeros comercian “minucias” para obtener unos cuantos dólares (bolígrafos, encendedores, sobres de carta, etc.), mientras los otros, situados en posiciones de mayor poder, controlan productos y servicios más significativos con “buenas tajadas” o generosas ganancias. La actitud de Pedro Juan y esta especie de inventario sobre la realidad de La Habana en el Período especial, al enfatizar el abuso y la corrupción, lo sitúan en oposición a la autoridad del gobierno que en la crisis intenta mantener el control sobre sueldos, horarios y el mando. Su individualismo y desinterés en la causa colectiva evidencian una desconexión con el proyecto del Hombre nuevo. El narrador de *Trilogía*, no está interesado en transformar la sociedad, ni en ser un líder de conducta ejemplar, su oportunismo y astucia -“Hay que aprovechar la crisis: a río revuelto, ganancia de pescadores.”- ejemplifican el egoísmo y el interés material que Che Guevara ambicionaba erradicar con su propuesta del Hombre nuevo. En “El socialismo y el hombre en Cuba” el Guevara explica que en la Revolución “el individuo se somete a un proceso consciente de autoeducación” (258) para abandonar paulatinamente el “idealismo burgués” (265) y la

“conciencia capitalista” (259) en las que priman “la mercancía como célula económica, la rentabilidad, [y] el interés material individual como palanca . . .” (259). En *Trilogía* la oposición al discurso de Guevara se manifiesta a través de acciones que desafían el colectivismo y defienden el interés individual. La decisión de vender “bolígrafos”, “encendedores” y “sobres de carta”, aunque representa una estrategia de subsistencia ante la crisis pues los salarios oficiales son “una miseria”, al atribuírsele a un periodista que estuviera muy cerca de los círculos de poder, ejemplifica la preferencia por los beneficios materiales en detrimento de la recompensa moral, y evidencia un sistema degradado de valores éticos que no se aleja mucho del de los “camajanes”: “De ese modo adquirí la costumbre de aprovecharme de todos y de todo. Un cabrón sentido pragmático de la vida. Me la paso sacando cuentas. Calculando cuánto entrego y cuánto me dan a cambio” (65). El narrador-protagonista es la antítesis del Hombre nuevo que la Revolución buscaba construir. En su discurso defiende sin pudor los defectos y debilidades individuales que el gobierno revolucionario desea erradicar a través de avisos públicos que todavía en el año 2006 promueven el “sacrificio”, el “altruismo”, la “solidaridad” y el “heroísmo”.²⁰ Habiendo abandonado los grandes ideales de cambio social, las nuevas reglas de convivencia de este personaje obedecen al utilitarismo y el mercantilismo que Lyotard identifica en la sociedad posmoderna y pos-industrializada. El “Nuevo hombre” del Período especial no se pregunta “¿es eso verdad?”, sino “¿para qué sirve?”, “¿se puede vender?” y “¿es eficaz?” (Lyotard, *La condición* 94-96). Este criterio, que según Lyotard ha contaminado el ejercicio de la administración del Estado y la práctica docente en los países industrializados, se le atribuye en *Trilogía* a un personaje

²⁰ Durante mi visita a La Habana, entre el 17 y el 26 de febrero de 2006, pude ver y fotografiar un gran aviso que mostraba el rostro de Che Guevara junto al siguiente mensaje: “Revolución es: defender valores en los que se cree al precio de cualquier sacrificio, altruismo, solidaridad, heroísmo”.

marginado del poder en la Cuba revolucionaria y que, como veremos, encarna el “saber popular” o las “pequeñas historias.” Esta posición utilitarista del narrador hay que ponerla en perspectiva respecto a la representación de un Estado que en el texto sigue defendiendo el metarrelato revolucionario. El rechazo o afirmación del proyecto de emancipación es el eje que permite entender la propuesta de Gutiérrez. Mientras el narrador-protagonista lo refuta como ideal impracticable en la Cuba de los 90, el Estado, según la construcción textual, sigue defendiéndolo sin reconocer la corrupción que él mismo ha creado. En la obra de Gutiérrez, el discurso “civilizador” del metarrelato revolucionario parece una retórica obsoleta incapaz de hacer frente a la crisis. La ficcionalización del discurso institucional favorece la idea de una negación de la realidad ante la cual el narrador-protagonista sí es capaz de actuar. Es importante notar que si bien el discurso de Pedro Juan a primera vista parece celebrar el capital, en realidad tiene un tono rabioso (Un cabrón sentido pragmático de la vida). En la obra no se añora la propiedad privada, ya sea de una vivienda o un automóvil. La decisión de optar por las utilidades del mercado negro no es una alternativa feliz y no se presenta como una propuesta seria para cambiar el sistema económico predominante en la isla. Los comentarios “pragmáticos” y el individualismo pueden leerse como una reacción desesperada ante la desaparición del Estado protector, una respuesta colérica a una corrupción, al más alto nivel, que ha traicionado las aspiraciones y esperanzas que la generación, a la que pertenece el narrador, tenía en la Revolución. El colapso del Estado proveedor, la proliferación de la corrupción y, como se verá, la negación de esta realidad en los medios controlados por el gobierno, sitúan al poder hegemónico ficcionalizado en un espacio donde domina el desorden y la sinrazón, de manera que no puede servir de

imagen ideal de la cual el narrador-protagonista sea un reflejo distorsionado. La diferencia entre sujeto y Estado es que el primero asume abiertamente su filosofía utilitarista y mercantilista, mientras el segundo, aferrado a un ideal de altruismo y patriotismo, se niega a reconocer abiertamente el debilitamiento del paradigma y la traición de esos principios. Debemos añadir que la representación del doble discurso del gobierno cubano en *Trilogía* (celebración del triunfo de los valores humanísticos / proliferación de la corrupción y traición de estos ideales) responde a la percepción generalizada del gobierno y la política en los países capitalistas.

Trayectoria

Otro factor asociado al paradigma del Hombre nuevo que se transgrede en la obra de Gutiérrez es la noción de trayectoria. Llamam la atención tanto la profesión (periodismo) de quien hace gala de este discurso utilitarista e individualista, como el descenso profesional, laboral que lo lleva de la práctica del periodismo a la mendicidad. El desplome emocional y material del personaje transgrede la noción de trayectoria y transformación personal asociada al Hombre nuevo y resaltadas en textos representativos del testimonio guerrillero como *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963, en adelante *Pasajes*).²¹ Como lo señalamos antes, la revolución y los cambios que se proyectan en la sociedad implican también un proceso que tiene injerencia en la formación moral e ideológica de los individuos. A fin de superar los valores burgueses y capitalistas, en la Revolución el individuo emprende su propia “autoeducación”(Guevara, *El socialismo* 258). El propósito final es la realización plena del individuo “como criatura humana,

²¹ Para Duchesne la trayectoria o evolución son conceptos que desempeñan un papel importante en la conducta de los participantes en el testimonio guerrillero (107).

rotas todas las cadenas de la enajenación” (Guevara, *El socialismo* 263). La trayectoria y transformación suponen entonces una lucha individual en que el hombre renuncia a sus viejas creencias y comportamientos egoístas y los reemplaza por ideales más positivos basados en una moral socialista. En *Pasajes*, Che Guevara narra las acciones de la guerrilla en la Sierra Maestra al enfrentar el ejército de Batista y la trayectoria se muestra a nivel individual en la superación de los diversos desafíos físicos e ideológicos de la lucha revolucionaria, y a nivel colectivo en la formación de la guerrilla que debe concentrar a los activistas seriamente comprometidos luego de la huida de los débiles y la expulsión de los traidores. En el relato de Guevara la práctica revolucionaria en la Sierra Maestra es un ejercicio que aclara la “conciencia ideológica” (24), eleva la moral (30) y fortalece la resistencia física necesarias para forjar la “conciencia revolucionaria” (65). Guevara escribe “Allí, en aquellos trabajos empezaba a hacerse carne en nosotros la conciencia de la necesidad de un cambio definitivo en la vida del pueblo. La idea de la reforma agraria se hizo nítida y la comunión con el pueblo dejó de ser teoría para convertirse en parte definitiva de nuestro ser” (65).²² En este fragmento es evidente la existencia de un proceso, de una metamorfosis personal que permite a Guevara y a los otros miembros de la guerrilla robustecer sus ideales y afianzar su determinación. En el centro de este ideal está la reformulación de las relaciones que existen en la sociedad capitalista. Para Duchesner, en *Pasajes* y otras obras del género testimonial guerrillero, la trayectoria no se asemeja a un “camino de perfección al modo de algunas narrativas de inspiración religiosa”, sino que el proceso de transformación implica una “acción heroica”, la existencia de compromisos o ideales nobles y se inserta en una “praxis colectiva” (Duchesne 104-107). El Hombre nuevo en estos textos gana su derecho a

²² Todas las citas anteriores provienen de *Pasajes*.

participar de los beneficios de la Revolución y a pertenecer al grupo, privándose de símbolos valiosos para la ideología burguesa y aceptando los nuevos paradigmas de convivencia colectiva. A manera de contraste con esta narrativa, el yo enfático de *Trilogía* muestra el descenso de un intelectual que es expulsado de su trabajo: “A mí me botaron del periodismo porque cada día era más visceral. Y no gustaban los tipos viscerales” (14). La crisis laboral coincide con la desintegración de su matrimonio pues Pedro Juan explica que su mujer, que era escultora y pintora, lo deja para buscar suerte en Nueva York: “Entonces me quedé muy solo” (14). El narrador-protagonista, que gozaba de privilegios: vivía en un apartamento en la azotea de un viejo edificio de Centro Habana, (15) viajaba mucho por Europa (157)²³ y era feliz (13) paulatinamente lo pierde todo: trabajo, mujer e hijos. En una frase reveladora, un cubano residente en Alemania le dice: “¡Coño, compadre, te caíste de culo!” (157). La crisis de Pedro Juan lo lleva a vivir en el sub-mundo marginado de Centro Habana, en un cuartucho construido en la azotea de un edificio donde comparte un baño con 200 personas. En *Trilogía* no hay cambio hacia pautas de convivencia menos egoístas y por lo tanto más positivas, sino un descenso humano. En la obra no hay evolución sino caída; el intelectual llega a ser vendedor ocasional de marihuana y comida, recolector de latas de cerveza, peón de albañil, recogedor de pinzas y jeringas sucias en un hospital y en ocasiones presidiario, limosnero, pordiosero y desarrapado: “Ya estaba lo suficiente apaleado, sucio, barbudo y desesperado como para pedir limosnas. Fui hasta la iglesia de La Caridad, en Salud y Campanario, me senté en los escalones de la puerta, me quedé con mi cara de hambre y desamparo, y extendí la mano” (59). El contraste entre *Trilogía* y los preceptos morales

²³ Pedro Juan afirma que en 1982 había viajado a Alemania: “Estuve un año, trabajando en Berlín. Conocí toda la parte socialista. En esa época yo era periodista y viajé muchas veces a Europa” (157).

del testimonio revolucionario es trasgresor. En *Trilogía* no hay comportamientos ejemplares, compromisos ni ideales que poner a prueba, y no se puede deducir una enseñanza o moraleja. Este descenso profesional va acompañado de un deterioro de la idea de familia y de sociedad. Pedro Juan dice: “Hace años que no espero nada. Absolutamente nada. Ni de las mujeres, ni de los amigos, ni de mí mismo, ni de nadie”(191). Insiste en la necesidad de endurecer su espíritu contra el amor, la ternura o cualquier sentimiento de compasión ante el sufrimiento ajeno y abandonar “la generosidad, la solidaridad, la amabilidad y el pacifismo” (153). De acuerdo con el argumento del narrador-protagonistas, ante la miseria y la pérdida de la utopía el individuo no tiene otra opción que convertirse en un ser “ruin, miserable y calculador” (153). Si hay algo que une los fragmentos del texto de Gutiérrez es la quiebra de los principios morales, el deterioro de las pautas de convivencia (el respeto al otro), de la solidaridad ciudadana y la pérdida de las esperanzas de construir una sociedad más justa.²⁴ El comportamiento de Pedro Juan transgrede tanto los parámetros de convivencia comunistas – altruismo, sacrificio, solidaridad-, como los que, de manera más general, predominan en la sociedad occidental basados en el respeto al núcleo familiar y la solidaridad ciudadana. El comportamiento y las nuevas creencias de Pedro Juan subvierten las normas “civilizadas” de la Revolución y de la ideología burguesa, sitúan su discurso entre las formas “salvaje[s], primitiva[s], subdesarrollada[s], [y] atrasadas...” no legitimadas por las metanarrativas (Lyotard, *La condición* 56).

²⁴ Por principios morales entendemos ese “sistema disciplinario espontáneo” que cada sociedad tiene y que fija lo permitido y lo prohibido. Una de las funciones de la moralidad es “estimular el buen desarrollo del individuo de manera que podamos convivir en el marco de una cooperación mutua beneficiosa” (Craig 6: 565-7). La traducción es nuestra.

Del periodismo a la literatura: desafío a la pragmática mediática

La atribución de estos comportamientos y creencias, opuestos al paradigma “civilizador” de la Revolución y de la ideología burguesa a un intelectual, llama la atención hacia la relación entre intelectuales, artistas y la vanguardia política en el contexto de la Revolución cubana. En *Trilogía*, la ruptura del personaje principal con las obligaciones y deberes impuestos por el poder hegemónico en la tarea periodística corresponde con la búsqueda de estrategias, como la literaria, que le permitan una mayor libertad de expresión. Este desplazamiento hacia un formato más creativo de escritura, evoca las formas de expresión que Lyotard propone como mecanismos para deteriorar el discurso de los metarrelatos. La triple condición del personaje como “intelectual”, “periodista decepcionado” y “escritor experimental” en el Período especial es importante si tenemos en cuenta las tensiones extra-textuales entre intelectuales, artistas y revolucionarios a raíz de posiciones radicales de la dirigencia cubana expresadas por Fidel Castro en el famoso discurso *Palabras a los intelectuales* (1961)²⁵ y por Che Guevara en “El socialismo y el hombre en Cuba”. Una de las preocupaciones de Guevara fue el compromiso revolucionario del intelectual: “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios” (“El socialismo” 267). Según Guevara el arte y la cultura son medios que tiene el hombre para “liberarse de la enajenación” que le produce “actuar como mercancía”; sin embargo el remedio —el arte— “porta los gérmenes de la misma enfermedad” pues constituye una actividad individualista que mantiene a quien lo ejerce desconectado de la sociedad sin que se planteen “los reales problemas del hombre y su enajenación” (“El socialismo”

²⁵ En este texto está consignada la ya célebre frase: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada”

265). El arte así practicado es, según Guevara, un “intento de fuga”, y el artista que lo ejerce “una sierva dócil” (265). Esta visión del arte “como vehículo para la transmisión de ideología política” al estilo del modelo soviético (Howe 5) generó conflictos con quienes ejercían la labor literaria y cinematográfica en Cuba, así como un gran debate internacional en el que participaron escritores de América Latina y Europa. Esta restringida percepción del trabajo intelectual que obligaba a escritores y artistas a “adherirse a la cultura oficial” (Howe 5) influyó en acontecimientos como el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla (1968 – 1971), hecho que genera una movilización de intelectuales latinoamericanos y europeos que presiona al gobierno para su liberación. El proceso, que termina con la admisión pública del escritor de sus actividades contra-revolucionarias, generó muchas dudas sobre la libertad de expresión en Cuba. Otro factor que afectó a algunos intelectuales fue la “virilización” de la política revolucionaria – consecuencia directa del proyecto de Hombre nuevo guevariano- lo que permitió que la transgresión de los roles sexuales tradicionales fuese asociada a las actividades contra-revolucionarias. Esto incidió en la persecución de escritores como Reynaldo Arenas, quien publica casi toda su obra en el extranjero, la desaparición en el panorama artístico nacional de figuras como Virgilio Piñera y la prohibición temporal de la publicación de *Paradiso* de Lezama Lima.²⁶ No obstante estos acontecimientos que

²⁶ Reynaldo Arenas fue el escritor “rebelde” por excelencia. Su tratamiento de la homosexualidad y la publicación de casi todas sus obras fuera del país, lo hicieron objeto de la persecución oficial hasta su huida en el Mariel en 1980. Piñera, quien en 1959 ya era popular por la publicación de *Electra Garrigó* (1941) fue arrestado en 1961 por 24 horas, sin motivos aparentes. Para principios de los 70 ya había sido retirado por completo de la vida cultural de la isla. (Bejel, *Gay* 99) Por otra parte Lezama Lima con la publicación en 1966 de *Paradiso* generó escándalo entre los líderes de la Revolución, quienes la retiraron de circulación. En el libro se describen escenas eróticas homosexuales y por primera vez en la historia de la literatura cubana se discuten en detalle las causas, naturaleza y significado de la homosexualidad. El aporte de Lezama ha sido significativo al articular el redescubrimiento del barroco con el cuestionamiento de las ideas tradicionales sobre el homo-erotismo en Cuba (Bejel, *Gay* 128). Aunque la obra regresó a los estantes debido a la presión de los intelectuales, Lezama fue discriminado hasta su muerte en 1976, debido a la

reflejan una concepción limitada del arte, no se puede ignorar que la Revolución permitió a los cubanos desafiar el modelo de pensamiento europeo y estadounidense desde una perspectiva latinoamericana. El proyecto fue promovido a través del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y por Casa de las Américas, instituciones cuyos productos y actividades contribuyeron a sensibilizar a la población latinoamericana en torno a los problemas sociales de la región y su relación directa con el colonialismo y el imperialismo.

En *Trilogía* vemos a un periodista que en los años 90 entra en crisis con las políticas gubernamentales hacia los medios de comunicación. El discurso antagónico de Pedro Juan se revela gracias a que el personaje se libera de las restricciones imperantes en el manejo de la información. Con la independencia que le da esta ruptura evalúa su desempeño como periodista:

Yo me había pasado la vida con un jodido trabajo de periodista, suponiendo de antemano que era el dueño de la verdad, intentando cambiarle las ideas a la gente, y ya no podía seguir así.

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. (48)

Para el narrador-protagonista, el rol asignado por la revolución a los periodistas está regulado por funciones muy específicas. Recordemos que para Guevara “El grupo de

acusación pública que hiciera Heberto Padilla de su actividad “anti-revolucionaria”. De estos tres escritores, sólo Piñera y Lezama han sido recuperados por la Revolución después de su muerte. Hoy son reconocidos como figuras importantes de la cultura cubana.

vanguardia es ideológicamente más avanzado que la masa” y está conformado por miembros que tienen la obligación de “dictar cátedras de laboriosidad y sacrificio” y “llevar” al pueblo hacia la causa noble y sagrada representada en la liberación de los pueblos (“El socialismo” 265). El ejercicio del periodismo, que otorga una mirada privilegiada sobre la realidad y acceso extraordinario a los medios de comunicación social, supone una participación en la tarea asumida por los líderes de la Revolución de dirigir, educar y desarrollar la conciencia de las masas. El rol de periodista de Pedro Juan le transmite el compromiso de la Vanguardia política que si bien éste asumió por algún tiempo, se resiste a practicar ahora en el Período especial. La crítica del narrador-protagonista a una escritura dirigida a un lector potencialmente “tonto” al que hay que “inyectarle las ideas sistemáticamente en el cerebro” sin participación del oyente o lector, recae sobre el tipo de información mediática ficcionalizada en la obra, cuya manifestación tiene un anclaje extra-textual en la realidad del Período especial. Este monologismo y la asunción de una referencia sin voz, evoca el “didactismo” y la unilateralidad que Lyotard critica en esa forma particular que toma el discurso del metarrelato: la teoría (“Lessons” 135). Nos referiremos primero a la representación ficcional del discurso mediático y a su relación con la dimensión no ficcional y posteriormente a la propuesta de Lyotard y la lectura que sugiere de *Trilogía*.

La obra de Gutiérrez reprocha al gobierno el manejo de los medios de comunicación que le ha impedido a la radio, la televisión y la prensa jugar un papel dinámico en la solución de la crisis cubana, y lo hace a través del tono irónico en las alusiones al discurso mediático. Pedro Juan afirma: “La locutora repetía: «Libertad, amor, esperanza. De Cuba

pueden decirse tres cosas: Libertad, amor, esperanza.» La locutora tenía una voz suave y agradable” (89). Y más adelante señala: “En una radio se escuchaba un noticiero y un tipo repetía: «este triunfo», «resultado», «el entusiasmo de nuestro pueblo», «con júbilo y alegría». No sé de qué hablaba. Repetía esas frases” (264). A lo largo de la novela se ironiza el “paraíso” y la “sociedad modelo” que proyectan los medios de comunicación. En la novela el triunfo, el júbilo y la alegría sólo existen en el discurso de los medios oficiales pues ninguno de los personajes los encarna. Ahora bien, esta desconexión entre la información periodística y la realidad de las calles ficcionalizada en *Trilogía* guarda relación directa con la realidad extra-textual en el Período especial. En el siguiente fragmento Ena Lucía Portela analiza la proliferación de una literatura sobre lo marginal en Cuba y expone la política de ocultamiento de la información:

Tal fenómeno [la aparición de la literatura sobre lo marginal] obedece a tres causas fundamentales y relacionadas entre sí. La primera, obvia, es la situación objetiva del país; nadie ignora que tras el derrumbe del comunismo soviético, a Cuba, en su condición de satélite o cliente o como se le quiera llamar, se le cortó el agua y la luz (no es metáfora) y el petróleo y cualquier ilusión de prosperidad que muchos corazones incautos albergaran hasta entonces; con la crisis económica, profunda, aplastante, visceral, vino la crisis social, el desempleo, las carencias de todo tipo, el hambre y, como es de suponer, un enorme incremento de la desesperación, el afán de emigrar, el alcoholismo, la locura, los suicidios, la mentalidad de tiempo de guerra y el delito común en todas sus variantes. La segunda causa tiene que ver con el empecinamiento del gobierno en negar todo eso, con la falta de transparencia casi absoluta en los medios de comunicación

masiva, con el hecho de que la televisión, la radio y los periódicos reflejan un país que en nada se parece al verdadero; nos muestran la mejor de las patrias posibles, la más segura, culta y democrática, algo semejante a un paraíso donde todo marcha a pedir de boca, pura ciencia ficción. La vociferante histeria nacionalista sirve lo mismo para aturdir y desinformar, en tanto propaganda política burda pero tenaz, que para subvertir (o “sobrecompensar”, diría Freud) el lacerante complejo de inferioridad nacional. Nada más lógico, entonces, que en un país sin espacios alternativos para la sátira política, sin crónica roja, sin pornografía, etc., los contenidos propios de esos digamos géneros no demasiado artísticos (nada de “subgéneros”, que también tienen su importancia y su función social) se transfieran a la literatura. (“Con hambre” Parte 2)

Portela, una escritora que vive y escribe en Cuba, confirma así las opiniones de académicas como Heffes que definen a Cuba como una sociedad donde “la palabra se encuentra vedada” (86). Portela critica la “histeria nacionalista”, los llamados a la solidaridad nacional y a la defensa a muerte de la Revolución, retórica que minimiza y oculta el impacto del racionamiento y las carencias en todas las áreas en la población. Como podemos deducir a partir del comentario de Portela, el discurso mediático silenciador de la crisis en la Cuba no ficcional tiene grandes similitudes con el discurso radial tematizado en *Trilogía*. Por otro lado, y como lo señalamos antes, las características del discurso mediático ficcionalizado (desconectado de la realidad, que no refleja pluralidad, que idealiza el proyecto revolucionario, supone un lector pasivo, de tono pedagógico, etc.) remiten a las particularidades de la pragmática de los metarrelatos, la cual de acuerdo con Lyotard se expresa en la forma de “teoría.” Según Lyotard, en la

teoría la referencia “permanece muda, o en otras palabras sin sentido para que valga la pena explicarla y hacerla hablar.” (“Lessons” 135)²⁷ En *Trilogía* no se hacen alusiones a la teoría, pero la construcción del discurso mediático evoca la pragmática que le atribuye Lyotard a este tipo de texto. Es este “sin sentido” el que le permite a la locutora hablar de una “libertad” y una “esperanza”, que como Pedro Juan lo sugiere, no representa la opinión de muchos habaneros en medio de la crisis. Al tono “pedagógico” de la teoría, Lyotard opone la dialéctica aristotélica “el arte de la discusión” donde “las opiniones entran en conflicto y los pequeños relatos del común compiten” (“Lessons” 135). La máxima expresión de este diálogo sería la literatura, en la medida en que vehicula la expresión de opiniones que difieren del metarrelato (“Lessons”135). Esta reflexión descarta obviamente ciertas obras, que como lo demuestran algunas lecturas de las ficciones decimonónicas latinoamericanas, pueden estar al servicio de los intereses del poder hegemónico.²⁸ La apreciación de Lyotard puede aplicarse a *Trilogía* en la medida en que el contenido y la escritura de este texto, elaborado por un narrador que se desplaza del periodismo a la literatura, desafía el silenciamiento de voces o ausencia de discusión y debate en los medios de comunicación. El idealismo del discurso mediático, contra el cual se rebela Pedro Juan, se basa en un proyecto teorizado a través de textos como “El socialismo y el hombre en Cuba” de Guevara, en donde se fijan las responsabilidades del pueblo, el artista y el revolucionario. Guevara afirma:

Los dirigentes de la Revolución tienen hijos que en sus primeros balbuceos, no aprenden a nombrar al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de

²⁷ Como lo señalamos en el Primer capítulo, la traducción de este texto es nuestra.

²⁸ Para un análisis del matrimonio entre las nuevas elites y los literatos en América Latina ver de Doris Sommer: “Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America” En *Nation and Narration* (1990).

su vida para llevar la Revolución a su destino; el marco de los amigos responde estrictamente al marco de los compañeros de Revolución. No hay vida fuera de ella. (270)

El protagonista de *Trilogía* abandona el periodismo y en las páginas que forman el texto experimenta con una escritura que rompe con los parámetros fijados por la dirigencia para los revolucionarios y revolucionarias. A diferencia de la escritura de Guevara, la de Pedro Juan no busca educar, dirigir y desarrollar la conciencia. Mediante esta práctica, quiere dar la palabra a sujetos sin voz e invitar a una lectura activa. Esto explica el énfasis en crímenes, decepciones, fracasos y desilusiones, en otras palabras el predominio de lo feo, sórdido, abyecto e inapropiado. Los relatos de Pedro Juan que resaltan el hambre, el hacinamiento y la miseria en que viven jineteras, locos, mendigos, suicidas, homosexuales, lesbianas, músicos, cantantes, taxistas, ex-fotógrafos de los medios, ex-técnicos de tv, contradice el discurso de “Libertad, amor, esperanza”, unidad y armonía que predomina en los medios y el ideal de Hombre nuevo delimitado por Guevara en sus textos teóricos. La obra se propone reparar 35 años de silencio:

Esto es un simple crimen pasional. Como en cualquier lugar. Pero aquí no se publica en la prensa porque hace treinta y cinco años que no conviene hablar de nada desagradable ni preocupante en los periódicos. Todo debe estar bien. Una sociedad modelo no puede tener crímenes ni cosas feas. (85)

No obstante los ejemplos de textos periodísticos impersonales antes citados, según la novela algunos programas de radio muestran un punto de vista personal.²⁹ Sin embargo, estos discursos domésticos y triviales no tocan problemas políticos. El descenso de Pedro

²⁹ En “El recuerdo de la ternura” Pedro Juan se refiere a un locutor “de voz ronca, muy desenfadado, que charlaba de todo, de sus hijos, de su bicicleta, y de lo que había hecho la noche anterior. El tipo tenía una voz potente, con una dicción vulgar y callejera, como si nunca se hubiera movido de Centro Habana.” (13)

Juan hacia lo marginal, su oposición al paradigma del Hombre nuevo, su búsqueda de una escritura dirigida a otro tipo de lector y su promesa de ofrecer un mayor contacto con la realidad constituyen un intento por desafiar la pragmática que se impone en algunas manifestaciones del metarrelato revolucionario y una constatación del fracaso de los presupuestos que subyacen en la definición del Hombre nuevo expuestos por Fidel Castro y Che Guevara. La estrategia sitúa a *Trilogía* en la categoría de las “pequeñas historias” que explicaremos a continuación.

Pedro Juan construye su discurso desde una posición de intelectual que no goza de consentimiento oficial, y se encuentra “liberado del secreto contractual” que supone el respeto a las tres posiciones fijas de la pragmática del discurso hegemónico (Lyotard, “Lessons” 132):

A mí me botaron del periodismo porque cada día era más visceral. Y no gustaban los tipos viscerales. Bueno, la historia fue larga, pero a fin de cuentas lo que me dijeron fue: «Necesitamos gente prudente y sensata. Con mucho tino. Nada de tipos viscerales, porque el país vive un momento muy delicado y fundamental en su historia». (14)

Libre del “secreto contractual” el narrador protagonista asume una escritura que ignora los patrones ideológicos dominantes en la prensa: incorpora temáticas silenciadas, utiliza una prosa “sin adornos”, propone una lectura más activa, y por su marginalidad y desacuerdo con el poder hegemónico asume la voz del interlocutor o “referencia silenciosa” del gran metarrelato (Lyotard, “Lessons” 128). Los fragmentos de *Trilogía* cuentan historias que, al decir de Lyotard, se liberan de la mordaza impuesta por el

monopolio del gran relato (“Lessons” 128). Los fragmentos que componen el libro desafían la “prudencia”, la “sensatez” y el “tino” exigidos por el discurso oficial en el manejo de la realidad y, a manera de pequeñas historias implacables, reflejan un terco intento de destruir la dinámica que, como hemos demostrado, domina en los medios de comunicación (“Lessons” 131). Veamos qué dice Pedro Juan de su escritura:

Por eso yo estaba desilusionado con el periodismo y comencé a escribir unos relatos muy crudos. En tiempos tan desgarradores no se puede escribir suavemente. Sin delicadezas a nuestro alrededor, imposible fabricar textos exquisitos. Escribo para pinchar un poco y obligar a otros a oler la mierda. Hay que bajar el hocico y oler la mierda. Así aterrorizo a los cobardes y jodo a los que gustan amordazar a quienes podemos hablar. (85)

Lo mandé todo al carajo y escribía unos relatos desnudos. Mis relatos podían salir en cueros por el medio de la calle, gritando: ¡Libertad, libertad, libertad! (86)

Como lo señala este fragmento, en *Trilogía* hay una búsqueda y exploración por un lenguaje que se salga del control del Estado. La elaboración de “relatos muy crudos”, que violenten los criterios de “exquisitez”, tienen la intención de escandalizar y despertar al lector. Como lo hemos señalado antes, este comentario en que el narrador-protagonista admite abiertamente el carácter ficticio de la construcción contrasta con las aspiraciones biográficas y fácticas del texto. Una de las características de *Trilogía* es también esta oscilación entre la verosimilitud y la ficción. Todas estas estrategias acercan el texto a la literatura y lo distancian de los medios de comunicación oficial. La “¡Libertad!” que busca el narrador, al dejar un medio regulado y censurado, se manifiesta en una prosa

“ruda, sin pulir” (De Ferrari 27) que incluye coloquialismos cubanos (“salao” 17,³⁰ “empingado” 17, “jeba” 238, “pinchita” 238); constantes alusiones escatológicas (“me gusta cagar cómodamente” 88, “cago en un papel y lanzo el bulto de mierda a la azotea del edificio de al lado” 81); actos de canibalismo (139 y 331);³¹ descripciones en detalle de encuentros sexuales (“se la metí por el culo” 10, “la puse a mamar sin quitarme la ropa” 32, “Golpéame y métemela” 236); actos violentos (Pedro Juan golpea a una mujer: “Y ahí mismo le soné dos galletazos” 76); descripciones físicas denigratorias (“Cara de Crimen” 247, “flaca y tetona” 238); comentarios racistas y sexistas (“son de cuidado estas negras. Siempre agresivas” 160). Esta manera de narrar, sin pudores ni tapujos, corresponde a la idea que tiene el narrador-protagonista de la función de la literatura: “En tiempos tan desgarradores no se puede escribir suavemente. Sin delicadezas a nuestro alrededor, imposible fabricar textos exquisitos” (85). La novela se teje como un espacio no censurado, donde lo personal domina sobre lo público. La obra de Gutiérrez, aunque con una estrategia estética y temática diferente, se incorpora a una literatura cubana que ha desafiado construcciones e imaginarios tradicionales de género y sexo asociados con la Revolución. Es este carácter transgresor el que nos permite asociarlo con autores como Lezama Lima, Severo Sarduy y Reynaldo Arenas.

Como lo explicamos en el Capítulo 1, para Lyotard las pequeñas historias no tienen el sello oficial y provienen de voces no autorizadas o que no gozan de “legitimidad”

³⁰ Ser o estar “salao” significa “tener mala suerte.”

³¹ En el fragmento “Los caníbales” (324-331) Pedro Juan conoce a Baldomero quien vende “hígado de puerco” y le regala un “buen trozo.” (329). Su amante Isabel lo prepara “a la italiana, con mucho ají” y Pedro Juan declarar: “le quedó rico”. (329) Después de comprarle varias veces, se entera que el vendedor trabaja en la morgue y vende hígado de cadáveres. Para un análisis de las referencias escatológicas y al canibalismo en *Trilogía*, ver De Ferrari, Guillermina. “Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez’s *Trilogía sucia de La Habana*.” (28-29)

(“Lessons” 126). Lyotard insiste en que estas historias provienen de “prisioneros o rebeldes, no de ministros, ni intelectuales” (“Lessons” 128-9). Este aspecto de la teoría de Lyotard ha sido criticado pues constituye una generalización desafortunada al suponer en el intelectual de izquierda la repetición acrítica de un modelo, la complicidad con el poder y descartar la posibilidad de que éste pueda agenciar los reclamos del subalterno. Sin embargo, el proceso mediante el cual el intelectual pierde sus privilegios en *Trilogía*, evoca las restricciones que según Lyotard impone el totalitarismo en los intelectuales, por esta razón emplearemos sus reflexiones.³² En la novela Pedro Juan es destituido de su trabajo como periodista al no respetar la pragmática revolucionaria, y de esta manera se acerca a la definición que da Lyotard de vocero de las pequeñas historias:

The only way that networks of uncertain and ephemeral stories can gnaw away at the great institutionalized narrative apparatuses is by increasing the number of skirmishes that take place on the sidelines. That’s what women who have had abortions, prisoners, conscripts, prostitutes, students and peasants have been doing in your country over the last decade or so. (“Lessons” 132)

Pedro Juan tiene mucho en común con estos voceros: en algunos fragmentos de *Trilogía* llega a ser prisionero (221-22, 290) y se prostituye (224), pero además los amigos, conocidos y demás personajes que aparecen en escena son individuos marginales. Pedro Juan se ve obligado a abandonar el periodismo y pierde “autoridad” y “legitimidad” para narrar la historia oficial a través de los medios de comunicación gubernamentales. Desde esta voz “no autorizada”, sin respaldo del partido, teje entonces el texto como espacio para sus “pequeñas historias”: fragmentos cortos en donde reflexiona sobre su estado

³² Si bien Lyotard se refiere al totalitarismo de izquierda, la historia ha demostrado que el totalismo de derecha (el caso de Franco en España y las múltiples dictaduras en América Latina) también impone restricciones en la libertad de expresión.

anímico y cuenta anécdotas de sus vivencias en el barrio Centro Habana. En estos textos se abandona la impersonalidad y unanimidad que caracteriza tanto las noticias periodísticas, como los comentarios editoriales de Cuba revolucionaria. La estrategia expone una narración que, a diferencia del gran relato, no es estable, coherente e inmutable.

Una de las maneras de enmascarar la mutabilidad e inestabilidad de un relato es la utilización de la primera persona del plural, que da una idea de unanimidad y encubre el carácter unilateral y falible de toda opinión y juicio personal. Tanto en los comentarios editoriales, como en los discursos de Fidel Castro que el periódico *Granma* publica se percibe el predominio de la tercera persona plural y el uso comedido de la primera.³³ Debido a la gran similitud entre los discursos de Castro, publicados por *Granma* y los comentarios editoriales, citaremos a manera de ejemplo dos textos que reproducen el discurso directo de Castro. En el primero el líder se refiere a la participación del equipo de béisbol cubano en un partido internacional y en el segundo al aniversario 52 del asalto a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes:

1. Nosotros estaremos en el Clásico de Béisbol, para luchar en buena lid, a pesar de que nos han robado algunos buenos peloteros, a los que les han ofrecido millones de dólares para sobornarlos y corromperlos, señaló Fidel.
(Más adelante)

³³ Es la forma retórica empleada por los líderes políticos y religiosos. El “nosotros” utilizado por Fidel Castro es también empleado por el Papa y la Reina de Inglaterra, para citar sólo algunas figuras del orden internacional.

Nosotros hemos demostrado calidad en los torneos mundiales, en los enfrentamientos con peloteros de las Grandes Ligas, que incluso vinieron aquí, recordó.

Los imperialistas se sienten impotentes frente a nosotros, porque no pueden destruir a la Revolución. (Montesinos y Núñez, el subrayado es añadido)

2. Me atrevo a dar las gracias en mi nombre y en el de todos ellos, [los revolucionarios, “que dieron su vida en aquella acción”] porque llevo sobre mi conciencia el peso enorme de haberlos persuadido a realizar tan atrevida acción, sin que el azar me haya impedido recorrer tan largo trecho de lucha revolucionaria hasta este instante emocionante, 52 años después. (Castro, “Una vez más” El subrayado es añadido)

En la primera noticia sobresale el uso repetitivo de “nosotros”, que busca unificar a todos los lectores y a la nación cubana, bajo las actuaciones del equipo de béisbol y situar la actividad deportiva bajo el paraguas de la Revolución. Esta figura retórica es frecuente en el discurso de líderes religiosos y políticos, pero en el caso de Castro alcanza al “culto a la personalidad” pues lo convierte en único vocero del pueblo cubano. En el segundo texto la primera persona aparece, pero de manera prudente y justificando su presencia (“Me atrevo a dar las gracias... porque llevo sobre mi conciencia el peso enorme de haberlos persuadido”). En ambos casos Castro, como narrador, desaparece bajo un “nosotros” unificador que defiende un gran proyecto nacional coherente y estable.³⁴ Esta

³⁴ Una prueba de la constante utilización del “nosotros” por parte de Fidel Castro es el siguiente comentario de Gabriel García Márquez: “Siempre he creído que el plural de que se sirve a menudo para hablar de sus propios actos no es tan mayestático como parece, sino una licencia poética para encubrir su timidez” (“Fidel Castro” 15). La apreciación pragmática de García Márquez es romántica. Nos parece que no es válida si se

discreción y moderación brilla por su ausencia en *Trilogía* donde un personaje habla desde su experiencia, utilizando sin restricciones la primera persona. La obra se caracteriza por una escritura subjetiva, personal y fragmentada que contrasta con el discurso de la dirigencia revolucionaria:

Poco a poco nos insertamos en este mundo complejo y en la economía de mercado, pero sin abandonar los principios, etc.» ¡Ah, cojones! ¡Los inolvidables noventa! Pero ya me recuperaba. Me recuperaba de todo. Y estaba repleto de sexo. Descargaba dos o tres veces todos los días, con Luisa. Y eso es muy bueno para el espíritu. Tú descargas el semen según lo fabricas. Mantienes vacíos los almacenes y muchas cosas se ordenan solas y ya no hay que preocuparse de ellas. Siempre lo digo: un hombre sin mujer es un desastre total. (118)

El tono coloquial, carente de didactismos, la mirada irónica hacia el discurso oficial (“nos insertamos en este mundo complejo y en la economía de mercado, pero sin abandonar los principios, etc.» ¡Ah, cojones!”) y la irreverente defensa del poder organizador del sexo marcan un énfasis en la subjetividad y la experiencia individual. La prosa coloquial de Pedro Juan quiebra el “anonimato” y la “despersonalización” que moldean los discursos transmitidos por la radio, características estas que Jameson considera propias de la noción de utopía (“Utopía” 40). El “yo” de *Trilogía* aporta un punto de vista personal, falible, sujeto a errores, cambios, rectificaciones y ratificaciones, lejos de las pretensiones de objetividad, neutralidad y veracidad de la noticia periodística y de la unanimidad que caracteriza a los discursos políticos de Castro y los comentarios editoriales divulgados en la prensa. En *Trilogía* el narrador-protagonista rompe con el discurso científico del

tiene en cuenta que se refiere a un alto líder político latinoamericano conocedor de la importancia del uso adecuado de la lengua para transmitir su mensaje.

metarrelato marxista y lo hace desde una escritura personal que se sitúa en contra de lo que Jameson llama la “plebeyización”, o la “de-subjetivación en el proceso político utópico, la pérdida de privilegios psíquicos y de propiedad privada espiritual” (“Utopia” 40). El predominio de esta voz en primera persona constituye un intento por recuperar esa subjetividad perdida en el proceso de colectivización y homogenización implícito en el proyecto utópico revolucionario.

Hasta aquí hemos explicado cómo el discurso de Pedro Juan subvierte el paradigma del Hombre nuevo y la pragmática que predomina tanto en la retórica mediática ficcionalizada, como en textos fundacionales del proyecto revolucionario. A continuación analizamos cómo a través de esta escritura “no autorizada”, subjetiva, fragmentada y falible, el narrador-protagonista se posiciona respecto a la condición de la mujer en Cuba.

Reafirmación y transgresión de identidades de género

Recientes indagaciones sobre la identidad, sobre el carácter de ese terreno irregular, atravesado por múltiples factores (espaciales, temporales, de género, raciales, culturales, etc.) que determinan nuestro sentido de pertenencia o exclusión a grupos humanos, revelan que ésta si bien se presenta a sí misma como algo fijo y estable, “inherente” al ser humano, es en realidad una ilusión creada a través de la actuación o la “repetición estilizada de actos” (Butler, “Performative” 270-271). Esta perspectiva ha significado un cambio radical de rumbo en los estudios sociales, un giro que se manifiesta en el rechazo a los procesos biológicos como determinantes únicos del comportamiento humano y un

énfasis en los procesos sociales por medio de los cuales se renuevan, revisan y consolidan las creencias, normas y parámetros asociados a categorías identitarias como el género y la raza. Este enfoque ha permitido ir descubriendo cómo el pensamiento europeo construye una imagen estereotipada de grupos, como las mujeres y los negros, situándolos en los márgenes de una cultura cuyo centro está reservado para la supuesta superioridad del hombre blanco. Esta percepción fue transmitida a América a través del imperialismo y el colonialismo europeo. El paradigma se basa en una dicotomía que a nivel de género asocia a la feminidad con naturaleza y el espacio privado y la masculinidad con la razón y lo público. En el área sexual la heterosexualidad es la norma.

En un esfuerzo por desmontar las nociones esencializadas de la mujer negra presentes en la cultura popular estadounidense, bell hooks llama la atención hacia la conexión entre raza y sexualidad y observa un reciclaje o reutilización de los mitos formados en la época de la esclavitud sobre la sexualidad de la negra (62). Para hooks el énfasis que hace el cine en las partes anatómicas, así como el hincapié en una sexualidad desbocada, intensa y desviada son elementos que reproducen en el siglo XX el paradigma creado por el hombre blanco y que formó parte del aparato cultural del racismo del siglo XIX (62). hooks cita en particular a la esclava negra mítica que “supuestamente «engatusa» y seduce al recto blanco dueño de esclavos” (68). Esta imagen de la vampiresa que asocia la mujer negra con la perversión y el desboque sexual aparece en *Trilogía* combinada con dosis de pragmatismo e individualismo.

Interesado en el debate sobre la conexión entre manifestaciones culturales actuales (la literatura) y las identidades construidas en Cuba en el siglo XIX, Miguel González-Abellás estudia la representación de la mulata en *Trilogía* y concluye que “La voz masculina retrata la figura femenina de la hembra de color dentro de los parámetros marcados por la tradición” (254). Las mulatas de esta novela son una extensión de la construcción literaria del siglo XIX generada por la imaginación masculina blanca que tiene en *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde su muestra canónica (251). En opinión de González-Abellás *Trilogía* replica a “la mulata ardiente y sensual, a la vez mujer fácil y mujer fatal”³⁵ que personificaba *Cecilia Valdés*. El estereotipo femenino negro con el “énfasis en lo físico y en el erotismo”, así como en el racismo experimentado por la mulata son empleados por el autor para criticar “los logros revolucionarios en torno a la derrota del racismo y la discriminación” (González-Abellás 255-256). Este estudio ha servido para situar a *Trilogía* en el contexto de la tradición literaria cubana; sin embargo adolece de un análisis detallado de las formas que toma la representación de la mujer e ignora además el tratamiento de los roles masculinos y su efecto sobre la imagen femenina tematizada. Por otro lado, si bien el académico en su lectura identifica una posición crítica de parte de Gutiérrez hacia la Revolución, ésta no está suficientemente sustentada. El propósito del siguiente análisis es explorar la representación de los sujetos femeninos y masculinos, así como el énfasis en la sexualidad en el contexto de las luchas revolucionarias por la igualdad de género.

³⁵ González-Abellás cita una frase de Jean Lamore en la Introducción al libro *Cecilia Valdés o La Loma del Ánge*. (González-Abellás 252; Lamore 36) Debo aclarar que en la lista de obras citadas incluyo la referencia bibliográfica de esta obra, cuya introducción escribe Lamore, tal como la anota González-Abellás, pues no tuve la suerte de encontrar la edición de Cátedra, 1995, que éste cita.

En *Trilogía* figura un gran repertorio de mujeres. Aparece la jubilada cuya pensión es insuficiente y por ende vive en la miseria o trabaja para buscarse unos pesos; la jinetera que mantiene al marido; la mujer casada infiel; la amiga y amante ocasional; la santera sabia (como América, 26); la lesbiana agresiva (Beatriz, 58-59) y la espía extranjera (Kate Smith, 109-112). En los diferentes episodios que arman la obra surgen dos tipos de mujeres: uno conformado por aquellas “asexuadas”, generalmente de edad, al que pertenecen sólo algunos personajes como Zoila la madre del narrador-protagonista, (86) y las santeras América (26) y Esperanza (283). El otro grupo lo integra un generoso grupo de mujeres eróticas, sexuales, desenfundadas, que pueden ser blancas, negras o mulatas y al que pertenecen Margarita, (10) Luisa, (11, 117, 198) Delfina, (135) Raysa, (89) Rosaura, (148) Jacqueline, (14) Caridad, (139) para mencionar sólo algunas de la larga lista. Este tipo de mujer en el que nos concentraremos, la mujer erótica y sexi, se presenta al lector de manera esencializada por factores raciales, de profesión y de género. A continuación estudio dos ejemplos, en el primero analizo la confluencia de raza y género y en el segundo las nociones asociadas a la profesión.

En la mayoría de los episodios relatados por el narrador protagonista, la mujer aparece objetivizada, desprovista de toda subjetividad y animalizada. Como lo señala González-Abellás: “El negro aparece identificado en la obra con esa sexualidad portentosa” (255), una potencia sexual de la que la mujer negra y la mulata son fieles representantes. Para hacer este énfasis se retoma la vieja dicotomía blanco/negro que evoca los polos civilización/barbarie. En el fragmento titulado “Salvación y perdición” (276) Pancraccio personifica la nobleza y la disciplina “inherentes” al blanco. Un narrador omnisciente

señala que Pancracio, un plomero blanco, de 52 años, de padre emigrante y madre cubana instala humildemente en una de las habitaciones de un solar “dos tanques de acero”, “tuberías” y un “fregadero” (277). Se explica: “Ha hecho un buen trabajo. Ahora, cuando llega el agua del acueducto, es decir, cada varios días, esta gente puede llenar ambos tanques... No es mucho, pero significa un avance respecto a los demás” (277). Se añade que el trabajo “le ha ocupado trece horas netas.” (277) y que la beneficiaria es Santa, una negra “de unos cuarenta años, hermosa” (277) que vive en un pequeño cuarto con su marido, hijos y nietos. Cuando Pancracio termina su labor y le pide a Santa el pago por el trabajo realizado, o sea los doscientos pesos acordados, ésta recurre a sus habilidades eróticas:

Santa va hasta la puerta, la cierra, pasa el pestillo y enciende un bombillo solitario y mortecino que cuelga el techo. Se vuelve hacia el plomero y se abre la blusa. No usa ajustadores. Tiene unos pechos grandes, fuertes, hermosos, levemente caídos. Se sonríe. Avanza hacia Pancracio y se quita por completo la blusa. Tiene un vientre leve, con un ombligo bellísimo donde nacen pelos negros y enroscados que bajan provocativamente hasta el pubis. Se abre la falda y muestra su monte de Venus. Lo exhibe todo con desenfado, con seguridad en su belleza perfecta de diosa africana. Sabe que sólo con mostrarse puede excitar al más frío e insensible, y se convierte en un animal felino, seductor, cálido. Pancracio se queda sin saber qué decir. El sexo nunca le ha interesado mucho. Y cada día le interesa menos. Hace tres años, o más que no tiene relaciones sexuales. Pero la visión de esa negra maravillosa y espléndida acercándose a él, ofreciéndose, lo pone nervioso: . . .

(279)

Paso seguido se reproduce un diálogo en el que Pancracio insiste en que Santa se vista y le dé su dinero, a lo que ella responde: “Olvídate del dinero, papi, y vamos a gozar un rato. Tú verás que te gusta y vas a querer más.” (279) Como es de esperarse, Pancracio cede ante la fuerza e intensidad del desafío:

Santa se quitó la falda y el bloomer. Tiró a Pancracio sobre la cama y se colocó a horcajadas sobre su cara. Cuando el hombre olió aquel aroma fuerte y acre y lo probó con su lengua, Santa gimió como si fuera una adolescente deliciosa que se entrega por primera vez. Y comenzó la fiesta. Santa es una maestra. Experta entre las expertas. Movi6 su cintura y la pelvis con un estilo muy original, y en cuatro minutos Pancracio se vino como un torrente. La leche se salía de la vagina. Y eso arrebat6 a Santa.

- ¡¿Pero qué es esto?! ¡Tú eres un salvaje! ¡Ay, qué rico!

Pancracio ve a esa mujer desquiciada debajo de él, se descontrola también y le entra a bofetadas. A Santa le gusta que sus machos la golpeen por la cara, con la mano abierta, que le pique en la piel. Eso la excita más aún, y tiene así un orgasmo. Llega al climax y Pancracio sigue dentro de ella, con la pinga aún más dura. Y continúa golpeándola. Ya le duele. Intenta detenerlo pero él está descontrolado. Trata de penetrarla más, de invadirla a mayor profundidad mientras la golpea sin cesar... (279)

En nuestra opinión, en este episodio Santa representa a la esclava que “engatusa” al hombre blanco con sus ardides sexuales. La utilización del sexo como moneda de cambio para pagar el trabajo serio y honrado del blanco sitúa a Santa en el extremo irracional y animal de la vieja dicotomía civilización/barbarie. El detalle en las horas trabajadas por

Pancracio, en el “avance” o progreso que aporta a la familia de Santa, contrastan con el desorden y el exceso de ésta que ignorando los protocolos comerciales racionales, opta por una alternativa asociada con la naturaleza. Si bien en la descripción de ambos personajes se resalta una predisposición al erotismo, esta dimensión se magnifica en las referencias a Santa. Se habla de su aroma “acre”, de la premeditación, casi felina, con la que se deshace de su marido e hijos para entenderse a solas con el plomero, de la pasión sin control, de su maestría en la lujuria o lo desviado y en su “belleza perfecta de diosa africana”. De Pancracio se dice que es “un tipo corpulento, fuerte, blanco, con mucho pelo negro en la cabeza y en todo el cuerpo. No tiene canas y a pesar de sus cincuenta y dos años tiene el vigor y la fuerza de un toro” (276). Pensamos que si bien la construcción del cuerpo de Pancracio sugiere potencia fecundadora y fuerza física la tematización de Santa hace hincapié en su potencial erótico y su instinto animal. Toda ella, con los pechos “fuertes y hermosos”, el “vientre leve”, el “ombligo bellísimo”, los “pelos negros y enroscados que bajan provocativamente hasta el pubis”, y el olor acre de sus genitales nos hacen pensar que el cuerpo de Santa, de “animal felino” es un cuerpo apto para la sexualidad.

Este episodio particular, al situar al negro junto a las fuerzas primarias animales, reproduce la fascinación blanca por la belleza africana típica del imaginario pornográfico negro tradicional (hooks 63). Nos remite a lo que Frantz Fanon dice en *Peau noire, masques blancs* (1952): “Para la mayoría de los blancos, el negro representa el instinto sexual (en bruto). El negro encarna la potencia genital más allá de toda moral y prohibición. La mujer blanca, debido a una verdadera inducción, por lo general percibe al

negro a las puertas intangibles que se abren al reino de orgías, bacanales y sensaciones sexuales delirantes” (163).³⁶ En el ejemplo que estudiamos la negra es quien abre las puertas a ese mundo prohibido de placer y lleva al hombre blanco a la pérdida del control racional. Pancraccio con su violencia desbocada figura como víctima de los hechizos y de la “lujuria salvaje animal” de la negra (hooks 67). En *Trilogía* abundan episodios como este, que sitúan al negro y la mulata, en una posición de inferioridad respecto al blanco y reafirman la noción de la superioridad racial blanca creada por la supremacía europea mucho antes del redescubrimiento de América (hooks 2). Esta supremacía blanca se manifiesta, como lo hemos indicado, mediante un imaginario que asocia al negro con la naturaleza y al blanco con la razón y la inteligencia. Más allá del episodio estudiado, los fragmentos están plagados de este tipo de comentario sexista. El narrador-protagonista se refiere a la “voracidad insaciable de mulata delirante” (146), a la mulata “alegre, ruidosa y libre” (148), “la mulata del fuego” (209), a la negra “linda y caliente” (139), “prodigio de la naturaleza” (135), “sin prejuicios”, “gran pervertida” (22), sin “pudor” (47), “pecadoras” (208), violenta (159-160) y con “retorcimientos mentales” que excitan (209). No obstante el énfasis en la relación directa entre el color de la tez y el exceso, el ímpetu sexual se extiende a todas las mujeres, independiente de su color, pues en varios episodios figuran personajes femeninos que representan el derroche sexual sin que se señale el color de la piel.³⁷

El encuentro entre Santa y Pancraccio y la forma como ésta retribuye su trabajo nos recuerda también el viejo estereotipo que asocia la sexualidad de la mujer negra a la

³⁶ La traducción es nuestra.

³⁷ Es el caso de Margarita (10), Olga (58) y Carmita (168, 255).

prostitución. En *Trilogía* este paradigma también se extiende a todas las mujeres más allá de las diferencias de color. Un ejemplo es Marisela, una jinetera blanca que acepta que le practiquen sexo oral por treinta pesos (355). El pragmatismo en la utilización del cuerpo marca la desaparición de lo emocional o la presencia del desafecto. Aunque a veces el discurso pareciera celebrar la sexualidad de la mujer cubana, que figura como desinhibida, asumiendo un rol activo y con capacidad de sentir placer sin puritanismos ni autocensura, no hay que perder de vista que en la obra la sexualidad está desconectada de lo emocional, pues como lo señala De Ferrari ésta aparece “separada de las narrativas tradicionales de amor, seducción y atracción” (30). En *Trilogía*, el sexo surge siempre descontextualizado de lo afectivo incluso cuando es fuente de placer y divertimento físico. En este sentido es un objeto o servicio con valor comercial intercambiable.

Trilogía no se limita a esencializar a la mujer por el sexo y el factor racial; la actividad profesional también es fundamental en la representación de los personajes femeninos. El narrador-protagonista trabaja en la autoclave de un hospital y habla de sus experiencias sexuales:

Y estaban las enfermeras. Las alegres enfermeras. Algunas me gustaron y yo gusté a algunas. Salí con dos o tres. Son muy buenas las enfermeras. Son alegres, simples, liberales. Nada de enredos de inteligencia y astucia. No, no. Nada complicado. Y lo hacen sentirse bien a uno. El único problema es que todas aspiran a casarse con un médico para ir y venir del hospital en el auto, y sin mirar a nadie . . .

No sé por qué, pero las enfermeras son muy desenfadadas. Te la maman con desenfado, se desnudan delante de ti, beben, ron, se masturban, te dicen cuentos pornos al oído. Cuentos autobiográficos, quiero decir. Hacen un sex-show para ti y les queda bien. Bueno, tal vez tuve la suerte y me encontré con las más eróticas. (147-148)

Para el narrador-protagonista la formación académica y la experiencia laboral determinan el comportamiento sexual de la persona. La complejidad de la subjetividad femenina queda reducida a un ritual compuesto de fórmulas que quedan bien, y a un propósito final frívolo: “el matrimonio con un médico”. La voz narrativa encierra a quienes ejercen la enfermería, considerada históricamente una actividad “femenina”, en un estereotipo que no resalta sus cualidades profesionales en el cuidado médico de los pacientes sino en el atrevimiento y audacia para deshacerse de los tabúes y restricciones que la sociedad impone en la expresión de la sexualidad. La voz narrativa masculina, con la autoridad que le da su amplia experiencia erótica, se refiere así a poetisas, académicas, escritoras de guiones de telenovelas, amas de casa, deportistas, trabajadoras sociales, etc. describiendo ya sea en detalle o a grandes rasgos sus encuentros sexuales y emitiendo luego un veredicto reduccionista que juzga a la mujer por su físico y el desempeño sexual óptimo o insuficiente. La lógica simplista se aplica por igual a las intelectuales, cuya tendencia a la perversidad y el desenfreno se enfatiza a fin de desmentir el rigor y la lucidez intelectual. Pedro Juan ridiculiza la producción literaria de María, a quien describe como “Una poeta desenfrenada de Guanabacoa” (145). La “incandescencia” de la escritora se resalta con la reproducción de su poesía erótica: “Me escribía poemas y me tapizaba con ellos... «Agonizo envuelta en el cataclismo voraz de lo imposible.» «Tu aliento, un volcán en mi

cuerpo. Aúllan mis espejos» (145). La mirada de Pedro Juan, hacia las impresiones que tiene María del mundo, es irónica pues las presenta como expresión de un desequilibrio mental: respuesta exagerada ante un hecho normal y natural como es el sexo. Al final señala “No soporté tanto fuego. No pude resistir su voracidad insaciable de mulata delirante” (146). Lo mismo sucede con una “negra bellísima” “profesora universitaria, muy elegante, muy fina” (208) que “Sólo tenía que sentir la piel de mi pinga [pene en Cuba] rozando sus labios vaginales y perdía el cerebro” (208). En estos fragmentos no se celebra la capacidad de la mujer para participar en el desarrollo y exploración de su sexualidad. La competencia de la mujer para expresar su deseo sexual se ridiculiza al utilizarse como contrapunto perturbador, delirante y enajenante de la inteligencia y la razón. A partir de estos comentarios o juicios unilaterales y simplistas se deduce que para Pedro Juan la mujer es: un ser infiel, agresivo y materialista, cuyo deseo sexual animal pesa más que el compromiso y la lealtad.

La novela ficcionaliza un viejo problema social de Cuba y América Latina: el machismo. Un fenómeno alimentado por el modelo patriarcal europeo trasplantado al nuevo continente que, en el caso concreto de Cuba, se complementó con los aspectos de la cultura africana trasladada a la isla (Cámara 70). Las referencias de Gutiérrez, en el Período especial, a la dicotomía sexual (mujer, naturaleza / hombre, inteligencia) y racial (negro / blanco) que predominó durante la colonia y la época republicana, llaman la atención sobre una serie de estereotipos y nociones patriarcales que siguen predominando en la sociedad cubana, no obstante el interés de algunos sectores de la Revolución en avanzar hacia la equidad de género. La Revolución fue un evento que permitió a la mujer

cubana salir del ámbito doméstico para participar en la actividad militar, política, educativa y productiva del país. Las mujeres no sólo contribuyeron a la campaña guerrillera rural y urbana contra Fulgencio Batista, sino que trabajaron intensamente en los programas de consolidación de la Revolución en la década de los 60 (Espín 39-46). Su compromiso fue retribuido mediante la creación de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), entidad esta que impulsó campañas de alfabetización –recreada en la película *Lucía* (1968) de Humberto Solás-, el establecimiento de instalaciones para el lavado de ropa, guarderías y cafeterías públicas y la formación técnica que facilitara la incorporación de la mujer a la fuerza laboral nacional (Stone 9, 12, 13). A pesar de estos programas bien intencionados que, siguiendo teorías marxista, buscaban liberar a la mujer a través de la socialización de las tareas domésticas y su enrolamiento en la capacidad productiva del Estado, en Cuba se manifestó una tendencia machista que planteó resistencias a este plan. Un ejemplo de este antagonismo al interior de la administración revolucionaria es la ley de igualdad incluida en el Código de familia aprobado en 1975, el cual otorga a las mujeres –casadas o no- los mismos derechos al trabajo y la educación que los hombres habían disfrutado por muchos años. Los artículos aprobados obligaban igualmente a los hombres a compartir las obligaciones domésticas tradicionalmente femeninas -cuidado de los hijos y la casa. En marzo de 1980, cinco años después de la aprobación del Código de familia sobre la igualdad, Fidel Castro en la clausura del Tercer Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas, señalaba:

Tenemos ya miles de camaradas hombres y mujeres trabajando en otros países, formándose. Tenemos muchos miles en la República Democrática Alemana . . . y en Checoslovaquia; tenemos miles de camaradas trabajando fuera como técnicos

– ¡miles!- o como trabajadores de la construcción. Por supuesto, en este tipo de actividades – no sé si me acusarán de discriminar – si tenemos que enviar diez mil constructores, entonces lógicamente, debido al tipo de trabajo, la mayoría serán hombres . . .

Si hay apertura para que la nación se involucre en trabajos de naturaleza económica en el extranjero, podemos usar a nuestros hombres, sin excluir a las mujeres por supuesto, sin excluirlas; pero somos conscientes de que cuando las mujeres deben dejar a la familia atrás, el sacrificio humano es más grande que cuando el hombre sale. Somos conscientes de ello. (“Third Decade” 121)

Las palabras de Castro demuestran las contradicciones al interior de la Revolución, especialmente las dificultades para adaptar la agenda de una dirigencia predominantemente masculina a los reclamos de las mujeres.³⁸ Aunque en 1973 se derogan dos Resoluciones discriminatorias -47 y 48- que clasificaban los trabajos en categorías femeninas y masculinas, y en 1975 se aprueba el Código de familia, todavía en 1980 Fidel Castro seguía aplicando la dicotomía discriminatoria. Si bien la incorporación de la mujer al sector productivo se incrementó durante los 60 y 70, el empeño de la Revolución en proteger a la familia como “célula básica de la sociedad” (Stone 26) contribuyó a mantener la opresión que antes de 1959 sufría la mujer cubana, pues como se deduce del discurso de Castro, ésta siguió siendo valorada por su función reproductiva, maternal y doméstica asociada a la naturaleza.³⁹ La Revolución no logró la redistribución

³⁸ Más que los derechos particulares de las mujeres y los negros como grupos históricamente marginados de los procesos políticos y socio-económicos, prevalece el interés de la Revolución en la colectividad cubana teniendo en cuenta las injusticias de clase. La raza, el sexo, el género y otras categorías fundamentales que influyen en la vida del individuo perdían importancia frente a una perspectiva que priorizaba los problemas económicos que habían fragmentado y jerarquizado a la sociedad cubana.

³⁹ La lucha de las mujeres por la igualdad en la Revolución no ha sido fácil. En 1971 la FMC crea un organismo al interior de la Central de Trabajadores de Cuba (CTC) –llamado inicialmente Frente Femenino

de las responsabilidades domésticas pues según las estadísticas, las mujeres siguen siendo las encargadas de la mayor parte del trabajo doméstico (Bengelsdorf 231).⁴⁰ En 1993 las mujeres constituyen el 38,7% de la fuerza laboral (Dalton 53). Por otro lado, si bien se dieron dos pasos importantes en el contexto continental para darle a la mujer el control sobre su cuerpo al legalizar el aborto y los métodos de contracepción (Smith y Padula 182; Bengelsdorf 247), ella ha permanecido fuera de los círculos de poder y no participa de la toma de decisiones gubernamentales (Smith y Padula 182). Prueba de ello es que en 1993 la presencia de la mujer en los organismos importantes del país es mínima: 13% en el Comité Central y 13,6% en el Politburó (Dalton 53). Quizás esto explique el interés de Gutiérrez en personajes femeninos con un intenso apetito sexual, que utilizan el sexo como moneda de cambio. En la novela la contracepción sigue siendo responsabilidad exclusiva de la mujer –en ninguna escena Pedro Juan discute el tema con alguna de sus amantes- y predomina la inequidad doméstica, o la doble carga laboral que las obliga a trabajar fuera de la casa y asumir gran parte de las responsabilidades del hogar. Teniendo en cuenta el contexto social que dio origen a esta ficcionalización, el machismo de Pedro Juan y su continua objetivización de la mujer pueden leerse como una denuncia sobre los conflictos todavía no resueltos en la isla y América Latina.

y luego Departamento de Asuntos de la Mujer- para promover los derechos de las mujeres en el trabajo. Se lanza así en los años 70 una ofensiva para eliminar la discriminación de género en los puestos de trabajo y aumentar el número de mujeres en la fuerza laboral. Desafortunadamente en los años 80 la administración de muchas empresas reacciona expulsando a mujeres de sus trabajos y negándoles oportunidades, aduciendo problemas de eficiencia y productividad (Dalton 52).

⁴⁰ Bengelsdorf cita la conferencia “Características sociodemográficas y reproductivas de la mujer cubana” presentada por Sonia Catasus en la reunión de la Asociación de Estudios Latinoamericanos en 1994. Según Catasus, los datos obtenidos de una encuesta realizada en 1988 demuestran que gran parte de los trabajos domésticos antes del Período especial seguían siendo responsabilidad de las mujeres. Por ejemplo en la municipalidad Plaza de la Revolución, situada en la ciudad de La Habana, 81.6% de las mujeres afirmaron que ellas eran quienes realizaban la mayor parte de las labores domésticas.

Otro aspecto que, aunque no se enfatiza en la obra, tiene relevancia al reflexionar sobre la consolidación del machismo en Cuba es la influencia de la cultura afro-cubana. Signos del desgaste y minusvalía de la figura femenina frente al encarecimiento de la imagen masculina se percibe en los rituales y tradiciones religiosas afro-cubanas, heredados de la cultura yoruba y conga y practicadas hoy en Cuba. Es de notar que en los rituales afro-cubanos, como en los de la iglesia cristiana, el máximo nivel de autoridad en la jerarquía religiosa está reservado para los hombres (babalaos), mientras que las mujeres sólo pueden aspirar a ser santeras, una posición de alcances más limitados en cuanto a “la posesión de la voz secreta de la sabiduría y del misterio sagrado” (Cuervo Hewitt 63). Aunque nuestro interés aquí no es profundizar en las creencias religiosas de origen africano, sirva un breve comentario para demostrar los signos patriarcales de la herencia africana que han influido en la sociedad que ficcionaliza Gutiérrez. En la tradición afro-cubana el babalao, es el “vestigio del babalawo yoruba en Nigeria” y por lo tanto “continuador entre los humanos de las funciones del dios de la sabiduría: Orula...”, tiene como funciones “conocer la verdad y hallar soluciones a todos los misterios del presente, del pasado y del destino” (Cuervo Hewitt 59). Si el babalao es una figura que representa autoridad y autenticidad con respecto a la tradición africana, el santero y la santera, no obstante su popularidad, son figuras que han perdido sus raíces africanas. Esta jerarquía se manifiesta también en el nivel educativo, pues como lo señala Julia Cuervo Hewitt, se asume que el babalao debe tener una “educación formal suficiente . . . que le permitiera la escritura y la lectura de textos” (63) y “cobra más que los otros” (60), mientras que los-as santeros-as pueden “ser analfabetos-as” y sus servicios son “más baratos” (64). Es posible que la combinación de estos elementos patriarcales procedentes de la influencia

africana y europea hayan incidido en el proyecto revolucionario que dio pasos importantes para dar independencia a la mujer y liberarla del ámbito doméstico, pero “dejó intocada la función paternalista y dominante de la figura masculina que pasó a encarnarse en el Estado” (Cámara 71).

Si bien pensamos que *Trilogía* ofrece una representación sexista y estereotipada de la mujer, esta lectura sería incompleta si no se considera la posición paradójica del narrador que en nuestra opinión posibilita una distancia crítica de parte del lector. Como lo sugiere De Ferrari, la estrategia narrativa de Gutiérrez se basa en confrontar al lector a través de la complicidad y empatía que puede experimentar éste hacia las descripciones esencializadas de la mujer. Sin embargo el factor fundamental es la ambigüedad del personaje, el desplazamiento entre el rechazo y la fascinación por los esencialismos. Este contraste es evidente en la representación de la mujer en diferentes fragmentos. En el episodio dedicado a un colector de antigüedades y pintor llamado Robertico, el narrador se refiere con ironía al éxito que éste cree tener debido a la manipulación de las imágenes exóticas del negro:

Otras veces pintaba durante semanas y semanas decenas de reinas africanas conducidas por mozos esbeltos, negros, pero vestidos de egipcios faraónicos, en palanquines chinos a través de la selva, con anacondas colgadas de las ramas y leones asomados entre los arbustos. A lo lejos ponía elefantes y jirafas. Tenía su clientela. Todo eso se vende bien, a condición de que el comprador jamás haya visto un cuadro. Él era feliz, se autodenominaba un pintor de éxito y estaba

convencido de la envidia sin límites y moral que le tenían en la asociación nacional de artes plásticas: . . . (313)

Pedro Juan se burla de la imagen estereotipada del negro y la forma cómo el mito es adaptado y reciclado por un cubano para satisfacer la fascinación del turista blanco por el Otro exótico. Esta imagen que sitúa al negro en el reino animal, con serpientes gigantescas que evocan el “pecado original” y feroces felinos, promete satisfacer el estereotipo racial y sexual europeo del negro, aunque la combinación de palanquines chinos e indumentaria egipcia en esta isla del Caribe resulte absurda y por ende jocosa. En el fragmento sobresale la mirada burlona de Pedro Juan, quien se ríe del éxito comercial de esta curiosa producción en serie y del sentimiento de superioridad artística de Robertico. En sus comentarios hay más empatía hacia la Asociación de Artes Plásticas de Cuba que hacia el oportunista manipulador de estereotipos. Este comentario crítico del trabajo de Robertico es paradójico si se tiene en cuenta que a lo largo de la novela el narrador-protagonista utiliza esta misma imagen esencializada y objetivada de la mujer negra y mulata para caracterizar a los personajes femeninos. Además de las representaciones sexistas y racistas antes estudiadas, Pedro Juan utiliza constantemente el apelativo “diosas” (130, 270, 278) o sugiere esta idea mediante la descripción. En “Nada que hacer”, por ejemplo, describe a una “mulata increíblemente linda” que, según él, forma parte de un género de mujeres que “Sabén que lo controlan todo y tienen un porte prodigioso. Avanzan por la vida trastornando y deshaciendo” (130). Este control y poder para trastornarlo todo invita a pensar en los poderes extraordinarios de una diosa.

Una de las características de *Trilogía* es esta constante oscilación entre la consolidación y desarticulación de los estereotipos. El lector se ve confrontado por un narrador que a pesar de desautorizar jocosamente la utilización de los estereotipos, con astucia pone a su servicio este recurso en la descripción de sus personajes. Este uso doble del estereotipo puede interpretarse como una manifestación de la “repetición subversiva” (271) que sugiere Judith Butler para alterar las identidades de género. A lo largo de la novela el lector vuelve a ver a esa “diosa” africana, caricaturizada por Robertico entre anacondas, leones, elefantes y jirafas, pero la aprecia ya no en la selva, sino caminando por las calles de La Habana. La repetición es subversiva porque revela una postura irónica hacia el estereotipo de la negra creado por la visión blanca, el cual sigue siendo utilizado en la Cuba revolucionaria para el consumo turístico. La evidente falta de consistencia y coherencia en el discurso del narrador posibilita una distancia crítica de parte del lector.

Es importante aclarar que si bien en *Trilogía* la imagen de la mujer se degrada, lo mismo sucede con la masculinidad representada por algunos personajes y por el que ostenta el rol protagónico. En varias escenas Gutiérrez utiliza la ironía para deconstruir el machismo mostrando a hombres en posición vulnerable, sin poder ni control. Estas escenas contradicen las expectativas de cualquier sociedad –y de cualquier lector- que se identifique con nociones patriarcales. Así pueden interpretarse los episodios que muestran a Pedro Juan como víctima de la violencia verbal y física de dos lesbianas (58-59 y 79-80), la degeneración de éste en “pinguero”, a merced del deseo de las turistas extranjeras (224) y la decadencia y mutilación de un supermán que durante años

divirtiera a los cubanos mostrando su falo de “treinta centímetros” (61-63).⁴¹ A

continuación me referiré a los dos primeros ejemplos.

En el fragmento “Con Basilio en la misma celda” (221-227) Gutiérrez expone intentos por romper el paradigma mujer-prostitución. Pedro Juan, quien además ha sobrevivido como proxeneta, se prostituye para solaz de las damas extranjeras:⁴²

Entonces me dediqué a algo más fácil y que da más dinero. Me metí a pingüero. Pero con las viejas. Con las turistas... A veces hay viejas interesantes. El negocio es fácil. Hay que ponerse una camisa sin mangas. Para exhibir los músculos. Te recuestas a un muro, cerca de un hotel, y listo. Las viejas con plata vienen solitas, golosas como las moscas atrás del dulce. (224)

La posición del narrador no es estable. Si bien objetiviza a la mujer al poner su interés en el cuerpo y no en el intelecto y su subjetividad -como cuando dice: “...por una mujer soy incapaz de sentir algo más que una erección”, (213)- por otro lado se transforma él mismo en objeto de placer de la mujer extranjera para satisfacer esa necesidad de “un tipo tropicalmente alegre” (31).⁴³ Este comportamiento en un personaje que se autodefine como “más o menos blanco”, (21) que encarna el “macho tropical” (15) y enciende por igual a blancas, negras y mulatas, latinas y europeas, desestabiliza el paradigma mujer-prostitución. Recordemos también que la novela es una reflexión sobre el descenso social y moral del protagonista quien abandona los ideales de una sociedad más justa, para

⁴¹ Para una lectura del episodio del “supermán” del teatro Shangai, consultar a Gillermina De Ferrari (31).

⁴² Pedro Juan explica cómo convierte a su amante Luisa en jinetera: “La crisis arrasaba con todo. Estuvimos un tiempo pasando hambre y muy jodíos, hasta que me cansé de tanta miseria y tomé una decisión. Una tarde agarré a Luisa a lo cortico y le dije: «Oye, está bueno ya de andar con los brazos cruzados y pasando hambre. ¡Pa'l Malecón a jinetear!» Y fue buena decisión. Esa mulata tiene semanas de tumar hasta trescientos dólares. Ya ¡Al carajo la miseria!” (202).

⁴³ Nótese también que la imagen de la turista se presenta de manera estereotipada. No todas las extranjeras viajan a Cuba para buscar placer sexual.

asumir valores individualistas y utilitaristas que riñen con el proyecto de emancipación social representado por la Revolución. Ambos aspectos: la prostitución, así como el debilitamiento de su escala de valores, lo excluyen de una posición privilegiada respecto a las mujeres a quienes descalifica. La ausencia de un modelo que sirva de contrapunto al mundo utilitarista y materialista que se describe contribuye a desarticular la dicotomía hombre/mujer sobre la cual descansan las identidades tradicionales de género.

En otra escena que socava el machismo del narrador protagonista, éste es rechazado por una lesbiana. Ante la insistencia de Pedro Juan, quien desea hacer el amor con Martica, ésta responde: “- Sí. Estoy con una muchacha. Que me gusta muchísimo. Me vengo nada más que de besarla. Le toco un muslo y tengo tres orgasmos, como una perra. ¡No me gustan las pingas! Cuando templaba contigo tenía que pensar en una mujer. ¡Vete y déjame tranquila, hazme el favor” (79-80). La escena sitúa al “macho tropical” en una posición de desventaja pues desvaloriza la importancia del falo en la que el protagonista basa su hedonismo. Este rechazo directo es un signo de resistencia al discurso de alabanza de Pedro Juan hacia su miembro viril: “...Yo tengo una hermosa pinga, gruesa, oscura, de seis pulgadas, con una cabeza rosada y palpitante, y mucho pelo negro. En realidad, me gusta mi propia pinga, huevos y pendejos. La pinga, musculosa, anhelante, dura” (79). La “pinga” de Pedro Juan es un instrumento inútil, pues Martica admite alcanzar plenitud sexual sin el órgano masculino. Sin embargo es importante tener en cuenta que si bien Martica con su rechazo quebranta la norma heterosexual, su respuesta responde a la construcción masculina sobre la intensidad sexual “inherente” a la mujer negra. No se informa cuál es el color de la piel de Martica, pero su abierta admisión del

instinto animal – orgasmos de perra- supone el mito de la mujer negra lujuriosa y salvaje que la voz narrativa utiliza para describir a las negras y mulatas. El narrador-protagonista objetiviza el cuerpo de la mujer, sea ésta lesbiana o heterosexual (no parece haber bisexuales en la novela), blanca, negra o mulata.

En conclusión, a pesar de no dominar en la voz narrativa, la mujer es un personaje central de *Trilogía*. La novela asocia a las mujeres, especialmente a la negra y la mulata, en un cronotopo bien delimitado, el barrio Centro Habana en los años 90, con la perversión, el desboque sexual y la prostitución. La objetivización, en la que intervienen factores raciales y sexuales, también incorpora la profesión. En la obra se desafía la imagen estereotipada de la mujer de varias maneras: a) con la inversión de los roles sexuales en episodios donde la extranjera objetiviza al “macho tropical” cubano (15); b) por medio de la “repetición subversiva” del estereotipo que a veces es desautorizado jocosamente y legitimado en la narración y c) a través del rechazo lésbico al falo. Si bien estos esfuerzos no liberan directamente a la mujer, pues ésta figura siempre explotada y oprimida por factores económicos, raciales y de género, la estrategia desestabiliza los paradigmas simplistas y reduccionistas de la masculinidad y la feminidad. No obstante centrarse en un cronotopo que se limita al espacio marginal y perder de vista otros niveles del complejo macrocosmos cubano de la realidad, la obra puede leerse como un reconocimiento del machismo y la discriminación de la mujer que subsiste tanto en Cuba como en el macrocosmos del Caribe y América Latina. El autor no celebra el sexismo, porque la figura misma del “macho” se deteriora en la obra. Gutiérrez caricaturiza tanto el sexismo, como el machismo que lo sustenta llevando a la literatura un debate

importante sobre la condición de las mujeres. *Trilogía* es una de las primeras obras escritas por un autor residente en la isla que rechaza la idea resaltada por autores como Nancy Morejón de que la Revolución ha resuelto los problemas de los negros y en particular de la mujer negra.⁴⁴ La crítica de Gutiérrez se identifica con la posición de escepticismo presente en la literatura afro-cubana de la diáspora, actitud que se evidencia en la poesía de Hortensia Ruiz del Vizo (1972).⁴⁵ La visión sexista y racista de la mujer que surge de la voz subjetiva, fragmentada y falible del narrador de *Trilogía* desestabiliza el enfoque dominante según el cual la Revolución ha acabado con la opresión del pasado.

El sincretismo yoruba-cristiano

Como lo hemos explicado antes *Trilogía* puede leerse como un texto cuyo énfasis en la subjetividad se manifiesta en una preferencia por valores como el mercantilismo y el individualismo que se distancian del metarrelato de la Revolución. Dado que en lo religioso, esta subjetividad se refleja en la abundancia de referencias a la Santería, o al sincretismo yoruba-cristiano, a continuación exploraré la posición del narrador-protagonista hacia estos rituales y creencias en el contexto de la relación un tanto conflictiva entre el Estado revolucionario y las religiones.

En Cuba se conoce por Santería el sincretismo formado a partir de elementos procedentes de creencias, mitos y rituales propios de la religión yoruba africana y de la religión

⁴⁴ Para un análisis de la poesía de Nancy Morejón leer *Charcoal & Cinnamon: The Politics of Color in Spanish Caribbean Literature* (2000) escrito por Claudette M. Williams (138-150)

⁴⁵ Hortensia Ruiz del Vizo utiliza la ironía para criticar los logros de la Revolución en el poema "Ahora ya soy federá", citado por Claudette M. Williams (148-9).

católica. Si bien el grado de fusión y sus manifestaciones son objeto de debate, para el extranjero o neófito la Santería es esa curiosa combinación de vírgenes y santos de la iconografía cristiana, familiares para algunos espectadores, matizada con oraciones y rituales de origen “dudoso”, representados entre otros en películas como *Fresa y Chocolate* (1993). Antes de estudiar la ficcionalización de la Santería en *Trilogía*, es conveniente definir el tema recurriendo a textos antropológicos y etnológicos que han intentado explicar la presencia de estas prácticas y rituales en Cuba. Sirva aclarar que debido a la diversidad de las etnias y culturas africanas trasplantadas a la isla la religiosidad afro-cubana toma diferentes formas, entre las cuales sobresalen la Santería, el Palo de monte y el Abakuá. La Santería, conocida también como regla de Ocha-ifá, religión que tiene hoy muchos seguidores en la isla, se caracteriza por la influencia de los cultos yoruba, pueblo éste que según los estudios etnológicos se situaba en la región Lucumí de África occidental y fue, junto a los carabalíes, la cultura cumbre de la África milenaria (Cuervo Hewitt 25).⁴⁶ A Cuba llegaron negros carabalíes, congos y yorubas, pero el número de estos últimos se incrementó en el siglo XIX, debido a que para el inicio de la trata esclava, el reino de Oyó, centro de la civilización Yoruba, había perdido la batalla con las otras tribus vecinas y su población era entregada por los ganadores a los europeos (Cuervo Hewitt 29).⁴⁷ La profunda influencia de la cultura yoruba, más que la conga y carabalí, en la religión, la música, la literatura y muchas otras instancias de la vida en Cuba, se atribuye a que muchos de los esclavos yorubas, que entraron en el siglo

⁴⁶ Julia Cuervo Hewitt cita el “El Akoni, La voz de Orunla.” *Manual de creencias y ritos lucumíes*. Barcelona: Gráfica Manuel Pareja, 1975 (150).

⁴⁷ Cuervo Hewitt cita de Manuel Moreno Friginal, *El ingenio* (9). Según éste, a mediados del siglo XIX (entre 1850 y 1860) había ya en Cuba un promedio de 34.52% esclavos lucumíes, 17.37% carabalíes, 16.71% congos y 11.45% gangás. Se entiende que Manuel Moreno utiliza el término lucumí para referirse a los esclavos yorubas.

XIX, adquirieron la libertad poco después de haber llegado a la isla y pudieron así continuar con sus prácticas. Otras razones de la notable supervivencia de las tradiciones africanas en Cuba, no obstante la gran influencia de la iglesia católica en las políticas de la corona española en el nuevo mundo, fueron de índole pragmática: la necesidad de permitirles a los negros cierta libertad para evitar una rebelión esclava (Ayorinde 5). Fue así como se conformaron y realizaron los cabildos -que reunían a miembros de una etnia- eventos que las autoridades coloniales veían con inocencia como reuniones de negros para cantar, bailar y tocar el tambor, pero que eran realmente rituales para el culto a los orishas o deidades africanas (Bolívar 22). Esto explica que se conserven hasta hoy las tradiciones culturales, las religiones y elementos de la lengua de origen africano. La Santería o religión sincrética yoruba-cristiana comenzó con los paralelos entre las vírgenes y santos de la tradición cristiana y los orishas o deidades de la cultura yoruba. La imagen que por excelencia refleja esta fusión de culturas es, como lo explica Antonio Benítez Rojo, la patrona nacional de Cuba, la Virgen de la Caridad del Cobre, “tríptico supersincrético” que encarna no sólo a la Virgen de Illescas de los españoles, sino a la diosa yoruba Oshún Yeyé, así como a Atabey, la deidad de los arahuacos de las Antillas Mayores (xvi-xx).⁴⁸ La Virgen de la Caridad es venerada por igual por los seguidores del culto cristiano y afro- descendientes que, para asombro de los prelados cristianos, ven en ella a Oshún, “la prostituta perfumada,” “la alegre bailadora”, “la temible hechicera” y “la que prepara los filtros de amor” (Benítez Rojo xvi-xx). La Santería dista mucho de ser una práctica reconocida por todos los sectores de la población cubana e históricamente ha

⁴⁸ La traducción es nuestra. Benítez Rojo emplea el término “supersincrético” para resaltar los orígenes que remiten a diversos grupos humanos y el carácter cambiante de los elementos que forman el tríptico de la Virgen de la Caridad del Cobre. La imagen de la patrona de Cuba evoca vírgenes y deidades de América, Europa y África y es el resultado de un proceso de siglos en que símbolos religiosos han ido transformándose y asimilando nuevas significaciones.

sido marginada por ser un espacio de contención donde cultos y creencias, de evidente origen subalterno, compitieron hasta 1959 con el poder hegemónico cristiano, y a partir de esta fecha con una perspectiva folclorista que intenta “mostrarla como un patrimonio folclórico y cultural y no tanto como una religión” (Fernández Cano).

Las constantes referencias de *Trilogía* a las tradiciones afro-cubanas no son nuevas en la literatura cubana. En algunos apartes, Gutiérrez hace honor a escritores que antes habían ficcionalizado esta forma de la cultura popular. El cuento “Los hierros del muerto” relatado por un narrador omnisciente recrea la leyenda yoruba-lucumí de Oggún que repiten babalaos y santeros-as para indicar las características de este orisha y evoca algunos aspectos del relato de Lydia Cabrera “Los compadres” (1989) en el cual un personaje regresa de la muerte para llevarse a los vivos.⁴⁹ Gutiérrez de esta forma retoma un elemento fundamental en la tradición literaria cubana y continúa así la tarea de conservación iniciada por autores como Lydia Cabrera, Manuel Cofiño, Alejo Carpentier, Miguel Barnet, Lino Novás Calvo, Severo Sarduy y Benítez Rojo.

Además del relato antes comentado (“Los hierros del muerto”), la Santería aparece en la novela como aspecto recurrente en los textos relatados en primera persona por Pedro

⁴⁹ Este cuento de *Trilogía* narra la historia de Danais, una mulata poseída por su esposo Santico, que aunque muerto “no se elevará” por haber matado a tres hombres “en reyertas de callejones” (333). Santico, que “Nunca podrá descansar, ni de día ni de noche” (338) vuelve diariamente al mundo de los vivos para poseer a Danais. De nada sirven los ruegos de la madre de Santino a Obatalá y la consulta de un babalao quien advierte: “Ya todo está hecho” (336). Danais es trasladada al hospital donde la medicina convencional no puede explicar lo que le sucede. Las imágenes que se trasladan espacialmente del hospital al bosque, muestran a Santico transfigurado en Oggún, “Perpetuo y magnífico jefe de guerreros” (338) quien luego de violar a Danais la abofetea y la deja llorando. Se explica que la muerte de Danais, entre truenos y relámpagos, ocurre porque “Oggún necesita los jugos de esa doncella hermosa, inocente, que se entrega por amor” (339). En el cuento “Los compadres” (1989) de Lydia Cabrera, Evaristo, esposo traicionado por su mujer Dolé y su compadre Capinche, luego de morir se vengó de la infidelidad llevándoselos a los dos al mundo de los muertos.

Juan. La Santería se emplea en ocasiones, de manera tangencial, como elemento descriptivo complementario que contribuye a trazar la imagen de un personaje o una situación. Por ejemplo, en “Abandonando las buenas costumbres” (46-50) Pedro Juan describe a la directora de una estación de radio: “era una mulata hija de Oshún, pero hablaba alemán y le gustaba pasar por elegante y comedida” (50). Con esta referencia a la orisha identificada en la mitología yoruba como “símbolo de la coquetería, la gracia y la sexualidad femenina” (Bolívar 181), el narrador nos quiere mostrar a un personaje en lucha entre el “instinto animal” o tendencia “natural” a la sensualidad y el orden impuesto por el intelecto y la razón. Así, el elemento africano es empleado constantemente por el narrador-protagonista, como categoría asociada a la naturaleza, que delata el principio rector de la vida de los personajes y del que no puede escapar él mismo.

Asimismo, la santería figura como medio mágico y sobrenatural para solucionar problemas de desempleo (270), atraer la buena suerte o “aclarar el camino” (186), hechizar y encantar al sexo opuesto (262), liberar a muertos que penan en el mundo de los vivos (89, 110, 216 y 332-339), predecir el comportamiento futuro de una persona (268), proteger al practicante de amenazas humanas (149) y curar enfermedades (49). Entre las ceremonias o rituales que se mencionan están la visita y peregrinación a El Rincón (11, 99-100), la “rogación de la cabeza” (35), la limpieza en una habitación para liberarla de espíritus oscuros (89), el retumbar de tambores en la víspera del día de la Caridad del Cobre, el 7 de septiembre (206) y el tradicional buche de ron al piso (247). Estas alusiones a la comunicación con los muertos, a las posesiones (155), al sacrificio de

animales (304), a la ofrenda de alimentos y plantas – tabaco, ron, miel, flores, etc. -, así como la predicción y control de eventos, muestran un énfasis en el pensamiento mágico, en lo sobrenatural unido a la naturaleza y pueden leerse como un signo de la pre-modernidad en el contexto del materialismo dialéctico enfatizado por la Revolución. Esta relación se apoya en la “racionalidad de la “razón instrumental de occidente”” que durante siglos ha desechado las prácticas religiosas africanas como “irracionales”, primitivas e incompatibles con el mundo moderno (Palmié 28).⁵⁰ Esta dicotomía ha sido particularmente importante en la historia de Cuba pues, como lo señala Palmié, los líderes que impulsaron la modernidad en los primeros años de la república consideraban la herencia étnica y cultural africana como un serio desafío al logro de la soberanía y ejercicio de los derechos ciudadanos en el contexto de la nueva nación: los intelectuales y críticos sociales cubanos construyen una “concepción de la africanidad cultural como un agente patógeno que debe ser necesariamente extirpado para alcanzar la modernidad cubana” (30). El enfoque positivista defendido en Cuba por Fernando Ortiz, en sus primeras obras, consideraba a los negros miembros de las “razas bajas” y les atribuía una “deficiente evolución moral” (Palmié 31). El discurso higienista aconsejaba entonces eliminar o contener al negro, con sus costumbres y creencias “atávicas” representadas en gran medida por la hechicería, la brujería y la magia. En *Trilogía* la emergencia de la Santería, es decir de costumbres y rituales “atávicos”, está directamente asociada con la crisis de la modernidad representada por el metarrelato de la Revolución. En la obra de

⁵⁰ No obstante este énfasis en la “razón instrumental”, es importante señalar que en occidente también existen creencias en la comunicación entre el mundo de los vivos y los muertos como lo sugiere una extensa tradición literaria y filmica. En *Hamlet* (1601), William Shakespeare hace hablar al personaje principal con el espíritu de su padre. En *Cuento de Navidad* (1843) de Charles Dickens, la transformación del hombre avaro (Scrooge) es mediada por la aparición Jacob Marley, el socio que había muerto varios años antes. La obra de Dickens, llevada al cine con el nombre de *Scrooge* (1951) por Brian Desmond Hurst, constituye un clásico de la cultura popular en occidente.

Gutiérrez no hay una oposición explícita a la preocupación republicana que ponía el énfasis en la capacidad de la población para ejercer el derecho a la condición de Nación, sino un antagonismo respecto al pensamiento científico y a los grandes proyectos de emancipación y justicia social. Pedro Juan se opone a las nociones de altruismo, sacrificio y solidaridad asociadas al paradigma de Hombre nuevo castrista y che guevariano y afirma: “Alguna vez estudié, fui disciplinado, tuve objetivos para mañana y para el año próximo, y salí a luchar por el mundo” (237). La Santería entonces se presenta en la novela como una alternativa flexible y pragmática que no exige disciplina y orden, ni tampoco promete ambiciosos proyectos de transformación social. Su aparición indica no sólo la búsqueda de medios diferentes a los empleados hasta 1990 en la solución de problemas sino también la negociación de propósitos de alcances temporales y espaciales más limitados. El Pedro Juan que antes de 1990 quería cambiar el mundo, ahora se conforma con el alivio inmediato y temporal de sus problemas individuales.

La relación entre el personaje y la Santería es más que casual. Pedro Juan no es un simple creyente: afirma tener habilidades especiales para interpretar sueños (216) y sentir la presencia de los muertos (120, 283). En “Casino Esperanza” por ejemplo señala: “La vieja vive en el segundo piso de mi edificio. Es santera. Entro y ya siento algo. Trabaja con muchos muertos. No le tengo miedo a eso porque no se me pega nada. Pero aun así es pesado estar con tantas corrientes de muertos rondando” (283). Esta capacidad especial para percibir seres no corporales se complementa con su confianza en los medios al servicio de la Santería para apaciguar a los muertos. En “Sálvese quien pueda” Pedro

Juan escucha el relato de María quien en sueños ha visto a su esposo fallecido anunciándole “«Te voy a matar»” (216). Pedro Juan le aconseja entonces:

-María, pon un vaso de agua con perfume y ve a una santera que le dé una misa bien hecha. Ese espíritu necesita elevarse. Él murió de un accidente. Fue muy inesperado y está penando. Si no actúas a tiempo para darle luz, te lleva con él. Tienes que hacerle una misa, o dos o tres, las que sean, para que él sepa que su lugar es en el cementerio y no aquí. Ya tiene que irse. (216)

El narrador-protagonista, buen conocedor de las intenciones y posibilidades de los muertos, recomienda la práctica de algunos rituales para ejercer control sobre ellos. Pedro Juan asimismo hace múltiples referencias a rituales para liberarse de “espíritus oscuros” (89) y obtener la protección de Orishas en la resolución de problemas laborales, de salud e incluso para corregir el poco éxito que a veces dice tener con las mujeres (244, 262, 265). En el fragmento “En busca de la paz interior” Pedro Juan explica que como parte del proceso para “reconciliarme conmigo mismo y pacificarme” (35) lo ayudaba “una santera muy buena, de Marianao” quien “me quería hacer una rogación de cabeza y yo le llevaba las cosas para el ritual: cocos de agua, flores blancas, ron, huevos, miel de abeja, velas y unas hierbas” (35). Si bien no se confirma la realización de la ceremonia, la alusión a la consecución y traslado de estos elementos sugieren que el ritual se lleva a cabo. Pedro Juan no es un observador de la santería, es un iniciado y devoto practicante; si antes de 1991 dice haber portado la “bandera roja” comunista (99) ahora lleva collares, pañuelo rojo, un ildé o pulsera (120), toca los tambores batá (291) y, como buen hijo de la deidad yoruba Oggún, tiene los hierros y la cazuela del orisha (292-3).⁵¹ Estos

⁵¹ En “Yo el más infiel” Pedro Juan dice “llevo dos años y medio sin probar el ron, sin tocar los tambores batá, sin probar mariguana ni café” (291). Los tambores batá están formados por un juego de tres tambores

elementos importantes en los rituales de la religión Yoruba salen a relucir en una discusión entre Pedro Juan y un personaje llamado Carmita. El narrador, al notar que ésta ha utilizado vidrios de ataúdes en su vivienda, señala:

—Tú estás loca, cojones. Eso no se hace. Esos muertos están aquí. Yo lo siento. Y por eso tú no avanzas. Hay que quitarlos y hacer la limpieza.

—¡Ni los voy a quitar, ni voy a despojar nada, ni yo creo en esa mierda! ¡Y

perdóname tú y tus collares y tu ildé y tu pañuelo rojo, pero eso es mierda! (120)

Ayorinde señala que en Cuba hay varios niveles de iniciación en la regla de ochá-ifá: el primer nivel, requerimiento mínimo para pertenecer a un templo de santería, consiste en recibir los collares que representan a los orishas (13). Los collares, cuya confección varía según el orisha evocado, son una especie de amuleto protector que revela una relación íntima entre quien lo porta y la deidad africana. El collar, el ildé o manilla y el pañuelo rojo, que al parecer el personaje lleva siempre consigo, son indicadores de su condición de iniciado. La novela escenifica también un ritual en homenaje a Oggún. En el fragmento “Yo, el más infiel” Pedro Juan narra sus primeros momentos fuera de la cárcel en donde ha pasado dos años y seis meses como castigo por exhibicionismo público:

Entro al cuarto. No hay nada. Sólo el mismo colchón destripado que dejé sobre un camastro. En un rincón, dentro de una caja de madera, están los hierros de Oggún. Voy hasta allí, golpeo tres veces la madera, saludo, le pido perdón por no salir a buscarle ron y tabaco. Le digo que espere hasta mañana. Apago la bombilla. Me tiro sobre el colchón . . .

y se emplean en las ceremonias religiosas de origen yoruba. Si bien hoy es un instrumento utilizado para la interpretación de música folclórica cubana, en la época colonial fue un instrumento sagrado reservado por los esclavos africanos para sus ceremonias religiosas

Voy hasta el cajón de Oggún. Los hierros están cubiertos de polvo y telarañas.
 Los rocío con un buche de aguardiente y los saludo. Hay que entrar en confianza
 de nuevo . . .

Doy fuego al tabaco y sople sobre los hierros. El resto es para mí . . .

Me quedé en silencio, disfrutando el placer de estar en mi cuarto, con la cazuela
 de Oggún, bebiendo aguardiente, fumando, y con una buena hembra a mi lado,
 loca porque yo le dé un pingaso esta noche. (292-293)

Tanto la cazuela como los hierros son “objeto-soporte de la fuerza o aché del orisha” (Bolívar 21). En la tradición de la Santería, los seguidores conservan estos objetos en sus casas y ante ellos presentan sus sacrificios y ofrendas, como lo hace Pedro Juan. La presencia de estos dos elementos y la realización del ritual con aguardiente y tabaco, son indicios de la fe, el temor y el respeto que Pedro Juan experimenta hacia la Santería. Pero más allá de la ceremonia, llama la atención la afinidad entre el personaje narrador y Oggún, una deidad que se caracteriza por su violencia. En la mitología Yoruba, Oggún, hermano de Changó y Elegguá, es un orisha violento, astuto, brusco, bárbaro y bestial, “espíritu bueno y malo que provoca la guerra y la destrucción”, cualidades estas que el narrador quiere encarnar (Bolívar 65).⁵² Pedro Juan dice “Me gusta andar belicoso, como buen hijo de Oggún. Cuando me vean tranquilo ya estoy apestado” (291). Esta identificación del protagonista de *Trilogía* con la deidad africana coincide, como lo hemos señalado antes, con el desafío al ideal del Hombre nuevo y a los valores como altruismo y la solidaridad ciudadana. Pedro Juan siente más afinidades hacia Oggún que hacia el modelo revolucionario que personificaban Fidel Castro y Che Guevara. El

⁵² Según la leyenda yoruba-lucumí, Oggún vivió en el monte amargado y trabajando sin descanso, regando “*ofoché* (polvos) por todas partes y el *arayé* (la tragedia) para hacer daño en el mundo” (Bolívar 66-67).

narrador-protagonista conserva elementos de la virilidad y masculinidad del Hombre nuevo, pero tiene más coincidencias con la irracionalidad, el instinto animal y la violencia. Esta compenetración del narrador con un personaje mítico que encarna la agresividad, el exceso y la destrucción es otra manifestación de la crisis del metarrelato de la Revolución en la novela.

En *Trilogía* hay un desplazamiento del pensamiento racional, científico y civilizador del metarrelato marxista hacia lo mágico, irracional y esotérico. Un fragmento que explica mejor este cambio de paradigmas es “Recuperando la fe” (98-100). Pedro Juan sitúa al lector en El Rincón, lugar donde el 17 de diciembre de cada año se reúnen fieles de todas partes de la isla para hacer una peregrinación y orar ante San Lázaro, una figura sincrética yoruba-cristiana. En este segmento Pedro Juan reflexiona sobre el pasado y evalúa su actitud de joven marxista hacia una procesión religiosa:

A lo largo de la avenida, por muchos kilómetros, miles y miles de personas arrastraban cadenas, piedras, raíles, cruces de madera. Iban vestidos con sacos de yute. O caminaban sobre las rodillas, destrozándose la piel. Otros inventaban torturas muy diversas. Nosotros nos divertíamos sin entender nada. Nos sentíamos muy superiores y muy distantes de aquella gente fascinada y su parafernalia obsesiva.

Pues bien, estuve años así. Triunfalmente. Con toda la verdad en una mano y la bandera roja en la otra. Después vino el crash y en un par de años todo se convierte en sal y agua. Pero uno no puede estar flotando siempre. O buscas de dónde agarrarte o te hundes. Y para colmo, ahora se sabe que hasta el jefe de

gobierno tiene sus guerreros y sus collares y diez babalaos cuidándolo alrededor.

Ah, carajo.

Bueno, por ahí más o menos todo me empezó a salir mal... Entonces, por simple curiosidad, fui a ver a una espiritista cruzada con africanos. No esperé aquello. Pero la mujer estuvo cuarenta y cinco minutos diciendo una verdad tras otra describiendo personas, con sus nombres propios. Me dijo qué sucedía y cuál era la solución. Y lo hicimos. Y aquí estoy. No voy a contarlo. Es un asunto mío.

Pero empecé a recuperar la fe y ahora a veces voy a El Rincón (99-100).

Dos aspectos son importantes en este fragmento: la crítica a la actitud del Estado Revolucionario hacia las religiones antes del “crash” y de otro, el guiño que hace el narrador protagonista hacia la parte afro-cubana del sincretismo yoruba-cristiano ante la crisis. Comenzaremos por analizar la visión que ofrece Pedro Juan de la relación Estado / Santería. Pedro Juan describe una peregrinación religiosa de devotos que acude al pequeño Santuario de San Lázaro, en El Rincón, para presentarle ofrendas, o pagar con penitencias el favor pedido a San Lázaro. En este episodio es evidente el contraste entre el recelo experimentado por el personaje en el pasado hacia los rituales de la santería y la confianza que siente, en el presente de la narración, hacia algunas prácticas sincréticas. El personaje se cuestiona su militancia en el partido comunista y la idea, generalizada entre sus integrantes, de ser poseedores de la verdad. (“...estuve años así. Triunfalmente. Con toda la verdad en una mano y la bandera roja en la otra.”) Crítica la arrogancia y superioridad que le permitía, a él y sus compañeros, deslegitimar y desautorizar prácticas tradicionales vernáculas de profundo arraigo popular calificándolas de “parafernalia obsesiva” y manifestaciones de masoquismo (“inventaban torturas muy diversas” 99).

Las remembranzas de este personaje remiten a la Revolución cubana como referente histórico extra-textual. Recuérdese que a partir de 1959, la Santería y todas las prácticas religiosas se deslegitiman con la institucionalización de un Estado que se define como ateo. En efecto, en el Primer Congreso del Partido Comunista Cubano (1975) se señala que la religión ofrece un reflejo distorsionado de la realidad y entra en conflicto con la ideología materialista y científica del marxismo-leninismo. El Artículo 54 de la *Constitución de la República de Cuba* (1976) establece que el Estado socialista “basa su actividad y educa al pueblo en la concepción científica materialista del universo” (235). No obstante esta perspectiva del mundo, en el documento se señala que el gobierno “reconoce y garantiza la libertad de conciencia, el derecho a profesar cualquier creencia religiosa y a practicar, dentro del respeto a la ley, el culto de su preferencia” (235). El discurso revela la tensión entre revolucionarios y religiosos, entre la necesidad sentida de guiar a la sociedad hacia un nuevo paradigma a través de la educación, y el temor a atentar contra las libertades mínimas individuales (de conciencia). El recelo hacia el potencial de esta “libertad de conciencia” queda confirmado en el mismo artículo 54 donde se lee: “Es ilegal y punible oponer la fe o la creencia religiosa a la Revolución, a la educación o al cumplimiento de los deberes de trabajar, defender la patria con las armas, reverenciar sus símbolos y los demás deberes establecidos por la Constitución” (235).⁵³ El carácter incómodo de esas “garantías” constitucionales a la libertad de credo religioso quedan confirmadas cuando se declara que la militancia política y la religiosidad son incompatibles.⁵⁴ En el fragmento de *Trilogía* que analizamos se ridiculiza el

⁵³ Nos referimos a la Constitución de la República de Cuba antes de la reforma realizada en 1992.

⁵⁴ Se aprueba una cláusula del Estatuto del Partido Comunista que prohíbe a los creyentes ser miembros del partido. Es conveniente agregar que en el Artículo 41 de la Constitución antes citada se expresa que “La discriminación por motivos de raza, color, sexo y origen está proscrita y es sancionada por la ley” (233). La

reconocimiento y respeto consagrado en la Constitución a “la libertad de conciencia” y al “derecho a profesar cualquier creencia religiosa”. Desde la superioridad del metarrelato marxista el personaje sitúa el sincretismo yoruba-cristiano entre las formas “salvaje[s], primitiva[s], subdesarrollada[s], [y] atrasadas...” (Lyotard, *La condición* 56). Pedro Juan dice: “Nosotros nos divertíamos sin entender nada”, y esta mirada retrospectiva pone de manifiesto las barreras que impedían a la Revolución comprender tradiciones religiosas arraigadas en el pueblo cubano y cumplir con la promesa de fidelidad “a la más exigente tradición popular latinoamericana” (Fernández Retamar 85). En *Trilogía* el desgaste de los ideales revolucionarios se concreta no sólo en el énfasis en el pensamiento premoderno y acercamiento a Oggún, sino en el traslado de la verdad, que si antes era propiedad de los revolucionarios ahora se le atribuye a una “espiritista cruzada con africanos”. Este cambio es otro signo de aproximación del narrador-protagonista al saber popular, a las formas “salvaje[s], primitiva[s]” deslegitimadas por el discurso revolucionario.

Este desplazamiento de la verdad, desestabiliza cualquier reclamo de verdad y debe alertar al lector sobre la parcialidad de la versión que el mismo Pedro Juan ofrece. Es importante aclarar que aunque el narrador-protagonista presenta a la Santería como un “pequeño relato” marginal desechado por la Revolución, lo cierto es que en el momento en el cual reflexiona (1991-1998) se están produciendo en el nivel extra-textual profundos cambios políticos que autorizan la práctica de la Santería en la isla. Obsérvese que Pedro Juan va a la cárcel por exhibicionismo público y no por su devoción a Oggún.

carencia de sanciones contra la marginación por razones religiosas, constituye una autorización de este tipo de discriminación. El artículo 54 ya citado de la Constitución ofrece además argumentos para justificar la discriminación.

Tampoco se ofrece ningún comentario que permita deducir que se trata de rituales clandestinos. En 1991, a raíz de la crisis socio-económica y política del Período especial, se reforman la Constitución Nacional y los Estatutos del Partido Comunista a fin de favorecer la libertad de culto y desautorizar la discriminación por razones religiosas.⁵⁵ Se admite que el ateísmo científico del modelo marxista ruso había sido aplicado de forma acrítica a la situación cubana y que los criterios de “unidad” y “unanidad” no respetan los derechos y creencias de personas religiosas (Ayorinde 147). En 1995 se crea la Asociación Cultural Yoruba de Cuba cuya sede principal situada hoy – 2006-, en pleno corazón de la capital, frente al Capitolio Nacional, informa su relevancia para la Revolución. Si bien la inclusión del término “Cultural” en el nombre de la organización es un signo de la persistencia del enfoque “folclórico” que entraña la secularización de las creencias afro-cubanas y su transformación en “folclor nacional”, la asociación ha facilitado la unión de los practicantes, promovido sus actividades religiosas y reconocido su relevancia para Cuba (Ayorinde 107).⁵⁶ Este evento y otros marcan un cambio positivo en la política de la Revolución respecto a las creencias religiosas de origen africano y son un paso sin precedentes en la historia del país, pues por primera vez se legitiman

⁵⁵ 41 años después de iniciado el proceso revolucionario finalmente el gobierno decide sancionar la discriminación religiosa, reconociendo así que ésta estaba autorizada antes. Se suprime el Artículo 54 e incorpora el Artículo 42 a la Constitución nacional. El nuevo texto señala “La discriminación por motivo de raza, color de la piel, sexo, origen nacional, creencias religiosas y cualquiera otra lesiva a la dignidad humana está proscrita y es sancionada por la ley” (“Constitución de la República de Cuba” 1998). Asimismo se deroga la cláusula del Estatuto del Partido Comunista que prohibía a los creyentes ser miembros del partido.

⁵⁶ En los años 60 comienza la recuperación de las tradiciones culturales afro-cubanas con la creación del Conjunto Folclórico Nacional (1962) el Centro de Estudios Folclóricos (1963) –éste último se convertirá en el Instituto de Etnología y Folclore- y el Centro de Estudios Africanos (1964). También se realiza el Tercer Coloquio de Elementos de la cultura africana en América Latina y el Caribe (1968). A pesar de que la Revolución concedió un mejor estatus a las expresiones culturales afro-cubanas, en opinión de Ayorinde, se mantuvo la diferencia entre alta y baja cultura, esta última representada por el folclor (Ayorinde 109-110).

prácticas durante siglos marginadas.⁵⁷ Es de notar que si bien se critica el uso comercial de la Santería como atractivo para la industria turística, este cambio radical en el discurso de la Revolución acerca al Estado cubano a las formas premodernas que el pensamiento de la modernidad buscaba domesticar, y ha facilitado el cumplimiento de esa vieja promesa de ser fieles “a la más exigente tradición popular latinoamericana” (Fernández Retamar 85).

Otro aspecto fundamental hacia el cual Pedro Juan llama la atención es la actitud ambigua del Estado hacia la Santería. El narrador-protagonista dice “ahora se sabe que hasta el jefe de gobierno tiene sus guerreros y sus collares y diez babalaos cuidándolo alrededor. Ah, carajo” (99). Las palabras de Pedro Juan hacen eco a los rumores según los cuales la dirigencia comunista, no obstante mantener en el discurso oficial una línea dura, conservó en secreto su participación en actividades religiosas afro-cubanas. Se sugiere que este tipo de prácticas religiosas eran desautorizadas públicamente, pero aprobadas en lo privado. Según Georgie Anne Geyer, Fidel Castro se inició en la Santería en la cueva de El Indio situada en Pinar del Río, mucho antes de la Revolución y con la ayuda de dos miembros del partido Ortodoxo (92). Se dice que muchos guerrilleros de la Sierra Maestra portaban además de rosarios y medallas religiosas, los collares de los orishas yorubas; que santeras y santeros y babalaos celebraron el recorrido de Fidel Castro hacia La Habana colocando “protecciones” a lo largo de la carretera y que a éste

⁵⁷ La Asociación Cultural Yoruba cuenta con aproximadamente 8.000 iniciados –entre santeros-as, babalaos y seguidores –Sacerdotes y sacerdotisas de la Santería- pública abiertamente las fechas de sus ceremonias sagradas – las que no son secretas – y en enero de cada año transmite por la radio nacional la “Letra del año” que resume el mensaje del orisha Orula con las predicciones para el año. Otros de los eventos que indican un cambio positivo hacia las tradiciones yorubas han sido el rescate de la obra de Lydia Cabrera y la premiación por la UNEAC del libro de Natalia Bolívar Aróstegui *Los orishas en Cuba* (1990) que ya tiene una segunda edición.

se le conoce como El caballo, símbolo de Changó (Geyer 205). La ambigüedad por la desautorización pública y aprobación en lo privado se percibía extra-textualmente, a nivel institucional, en una legislación que, como lo hemos explicado, aseguraba respetar el derecho a profesar credos religiosos, pero no castigaba el desconocimiento de esta libertad. En opinión de Ayorinde el Estado cubano restringió, pero nunca prohibió las actividades religiosas y optó por una política de “tolerancia” de estas prácticas siempre que no desconocieran la ley y normas de la moralidad socialista o interfirieran con las obligaciones militares y laborales (97). Como resultado de este doble discurso permisivo y restrictivo José de la Fuente comenta: “aunque se podía ir a la iglesia, en un centro de trabajo te decían "eso no te conviene"” (13). Una explicación de esta posición contradictoria tiene que ver con la percepción que tenían los líderes revolucionarios de la Santería. Académicas como Cristina Ayorinde señalan que la dirigencia del partido comunista nunca vio en la Santería y sus practicantes la amenaza que sí percibía en la iglesia católica. Se asumía que era más fácil para los seguidores del sincretismo yoruba-cristiano involucrarse en el proyecto revolucionario, pues no provenían de las clases dominantes, sino de las oprimidas, carecían de un dogma estructurado y no contaban con una infraestructura institucional como es el caso de la iglesia católica (Ayorinde 106). Sin embargo, este guiño o asentimiento disimulado pudo haber sido también una decisión cautelosa para mantener a los practicantes bajo control, pues como lo señala Benítez Rojo, en el Caribe los gobernantes y políticos tratan con respeto y seriedad el poder movilizador de las creencias africanas, las cuales jugaron un rol definitorio en la rebelión de Jamaica (1760) y la Revolución de Haití (1791) que condujo a la independencia de este país (Benítez Rojo 160-3). El reconocimiento del potencial de la Santería para

establecer lazos de solidaridad entre millones de cubanos por encima de la Revolución puede también explicar la decisión reciente de autorizar las prácticas religiosas afro-cubanas, sobre todo si se tiene en cuenta que esto ocurre en un momento de inconformidad popular debido a la crisis.

De la relación sincrética entre cristianismo y religión yoruba sobresale el deseo de Pedro Juan de favorecer las creencias africanas. Así pueden interpretarse las ofrendas a Oggún (desprovistas de signos cristianos), el tratamiento textual de las referencias a los orishas yorubas y la toma de posición en El Rincón. Obsérvese que Pedro Juan siempre utiliza los nombres de las deidades afro-cubanas y omite las aclaraciones, muy frecuentes en los *Cuentos negros de Cuba* (1989) de Lydia Cabrera, a las equivalencias en el panteón cristiano. Por otro lado, si retomamos al episodio ya citado en “Recuperando la fe” (98-100) vemos a un Pedro Juan que critica la presencia autoritaria de miembros de la iglesia católica. Pedro Juan llama la atención hacia El Rincón, espacio problemático donde luchan las creencias africanas y católicas, donde compiten San Lázaro Obispo, figura canonizada y autorizada por la Iglesia católica y un “Lazarillo”, cuya imagen con muletas y vendas de leproso, evoca a Babalú-Ayé, orisha africano de la Regla de Ocha. Según José de la Fuente García “Lazarito tiene la particularidad de nutrirse de la triada compuesta por San Lázaro obispo, Lázaro el de la parábola bíblica y Babalú-Ayé, el orisha yoruba del cual toma sus atributos fundamentales para convertirse en un santo “especializado en problemas de salud”” (1). Pedro Juan hace un guiño hacia la tradición yoruba pues admite haber comenzado a “recuperar la fe” gracias a las verdades reveladas por una “espiritista cruzada con africanos” (99) y confiesa que “ahora a veces voy a El

Rincón” (100). La preferencia por la africanidad de la Santería se deduce a partir de su crítica al orden y control que ejerce la Iglesia Católica en este santuario. Pedro Juan señala:

De todos modos, no me gusta mucho ir allí con todos los vendedores de fetiches, y los incautos pululando, y aquel tipo cuidando el altar, que ordena bajar los brazos a las peregrinas más efusivas . . . El tipo no respeta a nadie. Él quiere mucho orden allí. Y ya estoy hasta los cojones de oír hablar siempre de orden y disciplina y seriedad y sacrificio. Es lo único que he hecho en mi vida: ser ordenado, disciplinado, serio, sacrificado. (100)

El narrador-protagonista alude aquí a un hecho ampliamente documentado, (de la Fuente, 2001; Fernández Cano, 2005) el esfuerzo de la religión católica en El Rincón por desviar la atención de los fieles que se concentra, no en la imagen del ex-obispo de Marsella, con su túnica escarlata, sino en la figura harapienta, con muletas, piernas llenas de llagas, acompañada de varios perros que encarna al orisha Babalú-Ayé y al pobre Lázaro de la parábola bíblica. José de la Fuente García, al documentar las romerías y la celebración de San Lázaro en 1995 comenta: “Como algo que no podía faltar, se dejó escuchar por los altoparlantes a una de las hermanas explicando que las fiestas de San Lázaro son fiestas católicas y que dentro del templo sólo podían realizarse ceremonias católicas, reclamando que los ritos africanos se hicieran en las casa o fuera de la iglesia” (5). Pedro Juan, a través de la inconformidad hacia el “tipo cuidando el altar que ordena bajar los brazos a las peregrinas más efusivas”, ficcionaliza el intento de la iglesia por regular prácticas y rituales católicos vigilando que estos no se “contaminen” con las tradiciones africanas.

En el episodio estudiado la efusividad de las peregrinas representa una práctica atávica desautorizada por la iglesia católica que recomienda actitudes reservadas y discretas. El esfuerzo regulador de las autoridades católicas, el intento por mantener los rituales africanos bajo control, remite por un lado a la controversia en torno al sincretismo de la Santería y por otro a las similitudes entre metarrelato cristiano y el de la Revolución. Con respecto al primero valga recordar que algunos críticos consideran el sincretismo una etiqueta simplista que no puede dar cuenta de la complejidad de la relación entre prácticas religiosas en países donde se ha registrado un encuentro de culturas. Para algunos el “sincretismo” es una palabra ideológicamente cargada que se le atribuye a las religiones de grupos étnicos colonizados, pero nunca a las creencias hegemónicas del hombre blanco las cuales se presentan como sistemas compactos, inmodificables e inmunes a las influencias externas (Fernández Cano). En el caso de la Santería, el sincretismo aseguraría el ennoblecimiento de la religión yoruba, gracias al contacto civilizador y renovador del cristianismo (Fernández Cano). La novela de Gutiérrez no tematiza este debate en detalle, pero el desafío al poder de la iglesia católica, así como la devoción a Oggún y el desinterés en las equivalencias de las deidades yorubas en el panteón cristiano pueden leerse como guiños a la africanidad de la Santería.

El otro aspecto relevante de la crítica a la iglesia católica tiene que ver con la similitud de su retórica con el metarrelato de la Revolución (orden y disciplina y seriedad y sacrificio). Estos paralelos abundan en *Trilogía*. En el capítulo “En el final de la capitana” una mujer dice: “Ahí empiezas con el comunismo y la política y las ofensas. ¿Y qué han resuelto, chica, a ver, dime? Dios no ha resuelto, es verdad, pero el comunismo

tampoco, porque mira cómo estamos” (342). En este sentido la Santería se perfila como la única fuerza capaz de restablecer la fe y la esperanza perdidas luego de siglos de hegemonía católica y treinta años de Revolución. En el fragmento “El triángulo de las pitonisas”, Pedro Juan afirma: “Vives en una utopía y la utopía se desmorona. La culpa no la tiene la utopía. En definitiva, siempre proponía la salvación para el futuro, para la próxima generación, para mañana” (318). Aquí la retórica de la Revolución se compara el discurso cristiano. La promesa que ofrecía el comunismo de “salvación para el futuro” evoca el Sermón de la montaña o discurso de las “Bienaventuranzas” en el que Jesús anuncia “Bienaventurados los que tienen hambre y justicia porque ellos serán saciados” (Mateo 5:6) Para Pedro Juan el sueño de la Revolución se parece a ese “Reino de los Cielos” nebulosamente distante y lejano donde los hombres vivirían, como en el paraíso, en paz y sin injusticias. La similitud entre las promesas de la Revolución y del cristianismo es paradójica si se tiene en cuenta el cuestionamiento formulado por la Revolución a la posición acomodadiza de la iglesia hacia las sucesivas hegemonías cubanas: la monarquía española, los hacendados azucareros y los comerciantes burgueses (Schroeder 134).

Realismo sucio

La ruptura estética y temática que se presenta a través de unos relatos “crudos”, permite relacionar la escritura de *Trilogía*, y en general la obra de Gutiérrez, con el “realismo sucio”, término aplicado a un género cuyas características siguen siendo hoy objeto de discusión, pero empleado por la crítica al hacer referencia al trabajo de algunos escritores

canadienses y estadounidenses entre los años 60 y 90.⁵⁸ Esta asociación ha sido resaltada por el propio Gutiérrez quien en entrevistas afirma haber tenido entre sus modelos literarios a escritores norteamericanos como Richard Ford.⁵⁹ Al analizar las similitudes entre *Trilogía* y las obras del realismo sucio norteamericano, la crítica recurre con frecuencia a la definición del género por Bill Buford publicada en 1983 en la revista *Granta*:

There are strange stories: unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch daytime television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadsides cafes, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys. They play bingo, eat cheeseburger, hunt deer and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble: for stealing a car, breaking a window, pickpocketing a wallet. They are... drifters in a word cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism. (4)

Como bien lo han resaltado varias autoras, una de las diferencias entre las obras del realismo sucio norteamericano y *Trilogía*, es el énfasis en la abundancia y el “consumismo” del primero, frente al hambre y la escasez de alimentos que predomina en el segundo (Birkenmaier 39; De Ferrari 34) Sin embargo, hay algunos puntos en común como la utilización de un lenguaje “directo, sin retórica”(Birkenmaier 39) y la puesta en escena de personajes marginales que, como Pedro Juan, “no se integran a ninguna

⁵⁸ Para Tamas Dobozy lo que dificulta una definición del realismo sucio es la disparidad, “la falta de coherencia entre la muestra de escritores” (Dobozy 65).

⁵⁹ Otros autores representantes de esta corriente son Charles Bukowski y Mark Anthony Jannan. Hay que resaltar que no obstante las declaraciones de Gutiérrez que lo relacionan con el realismo sucio, éste niega una relación directa con Bukowski -y Henry Miller- pues considera que esa literatura tiene “un ambiente un poco pesimista, gris, cerrado, obsesivo” mientras que la suya, paradójicamente, es “muy optimista” (“Transgresión” 20).

convención de trabajo, familia o de sociedad” (Birkenmaier 38). Como lo sugieren Birkenmaier y De Ferrari, la diferencia entre *Trilogía* y las obras del realismo sucio norteamericano radica en las sociedades que dieron forma a estos relatos. Sería inútil comparar la prosperidad y riqueza alcanzada por el desarrollo industrial en los Estados Unidos entre los años 60 y 90 –en los que surge el género- con la grave crisis económica experimentada por Cuba durante el Período especial, sobre todo en los primeros años luego de la desarticulación de la Unión Soviética y la desaparición del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME). Sin embargo, no obstante los diferentes contextos temporales y espaciales en que surgen las obras existen similitudes importantes entre Pedro Juan, personaje de Gutiérrez, y Chinaski, personaje del escritor estadounidense Charles Bukowski: ambas ficcionalizaciones corresponden al perfil de escritores marginales, alcohólicos, heterosexuales, decepcionados de la sociedad en que viven y con un gran deseo sexual. Teniendo en cuenta estas semejanzas, a continuación analizaremos *Trilogía* a la luz de algunas nociones comunes entre el realismo sucio y el enfoque posmoderno presentes en la obra de Bukowski. Queremos así complementar el debate ya iniciado por Birkenmaier (2001) y De Ferrari (2004) con miras a interpretar los alcances de la propuesta estética de Gutiérrez. Como se verá, establecemos algunos paralelos entre Pedro Juan en *Trilogía* y Henry Chinaski en las novelas *Post Office* (1971), *Factotum* (1975) *Women* (1978) y *Ham on Rye* (1982) de Charles Bukowski. El análisis gira en torno a dos ejes: la reacción contra la autoridad y la actitud de indiferencia hacia la historia.

Comenzaremos por analizar la “reacción contra la autoridad.” Russel Harrison llama la atención hacia la “personalidad anti-autoritaria” de Henry Chinaski que en *Ham on Rye* se manifiesta en una defensa del nazismo y un rechazo total al discurso anti-alemán de los profesores: “I didn’t like to see the whole German nation, the people depicted everywhere as monsters and idiots... Out of sheer alienation and a natural contrariness I decided to align myself against their point of view” (236).⁶⁰ Harrison explica que esta posición radical de Chinaski no debe entenderse como una identificación del personaje con los valores nazis, pues Chinaski “no cree en nada” (165), se trata de una reacción contra “la histeria de la guerra [el episodio narrado ocurre en momentos en que se discute el ingreso de los Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial] y la aceptación general de las ideas liberales” (Harrison 164).⁶¹ El punto principal de la reflexión es la unanimidad y el consenso en una sociedad que se piensa democrática. Chinaski reclama su derecho a discrepar y critica fundamentalmente la forma cómo el gobierno estadounidense identificó a todo el pueblo alemán con las prácticas criminales de una elite política. Como lo hemos visto antes, el personaje principal de *Trilogía*, se revela contra la autoridad en el ámbito laboral (horarios, salarios, jerarquías) y contra las políticas gubernamentales mediáticas destinadas a generar consenso. Pedro Juan desafía el discurso triunfalista de la Revolución que se refleja en la histeria nacionalista y la idea de que la Revolución ha acabado con la opresión de la mujer. En *Trilogía* la “reacción contra la autoridad” también se manifiesta en el reclamo al derecho de discrepar respecto a la posición oficial del gobierno, pero va más allá en cuanto denuncia una política maniquea de exclusión aplicada por una dirigencia que se piensa legítima representante

⁶⁰ Citado por Harrison en *Against the American Dream. Essays on Charles Bukowski*. (164) La traducción de los comentarios de Russel Harrison es nuestra.

⁶¹ La traducción de los textos de Harrison es nuestra.

de la voluntad popular y poseedora de la verdad. Este es un aspecto de gran importancia sobre el cual se reflexiona en muchos apartes de la obra. En un fragmento, Pedro Juan explica:

Si tienes ideas propias –aunque sólo sean unas pocas ideas propias- tienes que comprender que encontrarás continuamente malas caras, gente que tratará de irte a la contra, de disminuirte, de «hacerte comprender» que no dices nada, o que debes eludir a aquel tipo porque es un loco, o un maricón, o un gusano, un vago, el otro será pajero y mirahuecos, el otro es ladrón, el otro santero, espiritista, mariguanero, la otra es chusma, indecente, puta, tortillera, mal educada. Ellos reducen el mundo a unas pocas personas híbridas, monótonas, aburridas y «perfectas». Y así quieren convertirte en un excluyente y un mierda. Te meten de cabeza en su secta particular para ignorar y suprimir a todos los demás. (15-16)

El intelectual, en un tono que evoca el diario y el monólogo interior, se mueve entre la segunda persona del singular (tú), que remite al yo de Pedro Juan, y la tercera persona del plural (ellos) que representa a la dirigencia revolucionaria. Pedro Juan explica el funcionamiento del consenso oficial, mediante el cual se impone una visión del mundo y se desplaza hacia los márgenes a quienes discrepan del sistema. Invoca una serie de etiquetas y categorizaciones atribuibles a quienes se comportan o piensan de una forma que no corresponde al estándar masculino (pajeros, mirahuecos), heterosexual (maricones, tortilleras), militante (gusanos, vagos, mariguaneros, locos, ladrones, indecentes, putas) y ateo (santeros, espiritistas).

Sin embargo, paradójicamente el personaje mismo apela a este arsenal de etiquetas para describir a sus conocidos y a otras personas. Por ejemplo de Carmen dice “definitivamente tortillera” (121), de una mujer que aparece fugazmente en el fragmento “Triángulo de las pitonisas” afirma que es “Vieja, bandolera y puta” (319), de su amigo Aurelio dice “era maricón, pianista, flaco, feo, encorvado, entre otros defectos” (42). Las etiquetas reduccionistas, que el narrador desautoriza en la dirigencia revolucionaria, pero valida y legítima en su propio discurso, apuntan a vocablos peyorativos, nunca cuestionados, que forman parte del argot popular.

Esta ambigüedad del narrador, su movilidad entre la validación y deslegitimación de términos discriminatorios, es similar a la estrategia utilizada en el tratamiento de la mujer (autorización/desautorización del estereotipo de la “diosa africana”). Pedro Juan oscila entre víctima del sistema y activo victimario. Su comportamiento, actitud y visión del mundo en el Período especial puede equipararse en inmoralidad a aquella de la política oficial que denuncia.⁶² No obstante las diferentes formas que toma la “reacción contra la autoridad” en las obras de Bukowski y Gutiérrez, ambos escritores están preocupados por el consenso, por la sensación de “unanimidad nacional” y la ausencia de debate en dos países que curiosamente durante los últimos cuarenta años han estado en franca oposición defendiendo proyectos distintos de sociedad modelo. Tanto Gutiérrez como Bukowski ponen en escena a individuos que reaccionan contra la autoridad de un gran metarrelato (comunista y capitalista respectivamente) a través de comportamientos y reflexiones que

⁶² Pedro Juan no sólo llama la atención hacia el consenso en Cuba socialista, también denuncia una supuesta campaña de “higiene social.” En el fragmento “Locos y mendigos” (251-4) el narrador-protagonista participa de un equipo encargado de “recoger todos los locos y los mendigos del centro de la ciudad” pues “se acercaba algo importante.” (251) El destino de estas personas se desconoce pues “Nos advirtieron que sería sólo por dos o tres semanas y no podíamos decirlo a nadie” (252).

escandalosamente violentan los estándares de la civilización occidental. El desacuerdo en torno al manejo de la información para generar consenso hacia el ingreso de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial no justifica el respaldo a las acciones y objetivos del ejército nazi. En el caso de Cuba, la discrepancia con las políticas mediáticas oficiales no conduce necesariamente a la mendicidad, la prostitución y la práctica de conductas de violencia hacia la mujer (76). Tanto en Gutiérrez como Bukowski las reacciones contra la autoridad generan conductas cuestionables que quebrantan reglas morales. Esta contravención de normas sociales tipificada en las obras del realismo sucio tanto en Estados Unidos como en Cuba puede leerse como una respuesta posmoderna a los proyectos sociales de la modernidad. Tamas Dobozy explica que esta tendencia temeraria, impropia y veleidosa es una de las marcas del género:

... el realismo sucio parece ser un conjunto de narrativas específicas, localizadas y personales supeditadas a los detalles de la experiencia que describen —casi un grupo arbitrario de actos literarios autónomos, donde la calidad de la arbitrariedad suministra la característica definitoria. Visto en masa el realismo sucio fragmenta la visión totalizadora, con excepciones constantes; visto en ejemplos, surge un panorama más grande de respuestas estratégicas a apuros sociales, políticos e históricos. (65 La traducción es nuestra)

Pedro Juan como personaje se ajusta muy bien a esta conceptualización del realismo sucio. Sus relatos muestran una conducta caprichosa e inmoral (personifica a Oggún) como respuesta ante la crisis socio-política del país y el objetivo último parece ser mostrar el debilitamiento de la modernidad representada por el proyecto socialista. Este carácter “arbitrario” de Pedro Juan, su desdén hacia el respeto de sus obligaciones como

ciudadano es lo que más lo une a Chinaski, y a los dos con el realismo sucio y la posmodernidad. Obsérvese que para Dobozy uno de los presupuestos fundamentales de Bukowski es el “desdén hacia la consistencia, la lógica y la responsabilidad”(43). Estas premisas son aplicables a Pedro Juan (no a Gutiérrez) en la medida en que definen el patrón que rige acciones y reflexiones del personaje. La decisión de aprovecharse de la crisis, (65) prostituirse él mismo y a su mujer (202, 224), el doble discurso que autoriza y deslegitima estereotipos y apelativos discriminatorios, su crítica a la razón y defensa del poder organizador del sexo son algunas de las formas que toma la “arbitrariedad” y el “desdén hacia la consistencia, la lógica y la responsabilidad.” Este rasgo de Pedro Juan y Chinaski coincide con la visión que tiene Jameson de la posmodernidad como un fenómeno caracterizado por “expresiones de abierta provocación social y política, que trascienden todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo” (*El posmodernismo* 17). El desprecio de Pedro Juan va dirigido, a nivel nacional, contra el proyecto de emancipación social y en un plano más universal, como lo señala De Ferrari, contra las pautas sociales de “la cultura burguesa de occidente” (40).

Otro factor importante en Bukowski, inevitablemente unido a la reacción contra la autoridad es la indiferencia hacia la historia. Russel Harrison comenta que en novelas como *Post Office* y *Factotum* se tratan tangencialmente eventos políticos importantes en la historia de los Estados Unidos como las luchas por los derechos civiles y la guerra en Vietnam (160-2). La trama de *Factotum* se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial, pero este acontecimiento que tuvo grandes repercusiones en Estados Unidos sólo se menciona como una idea secundaria cuando el narrador afirma “At some point

during one of our hellish nights [la vida conflictiva de pareja entre Henry Chinaski y Jan] World War II ended. The War had always been at best a vague reality to me . . .” (100).⁶³

Otra novela como *Women* (1978), cuya trama se desarrolla durante el episodio de “Watergate”, ignora completamente este acontecimiento histórico que “puso en tela de juicio la legitimidad del gobierno [estadounidense]” (Harrison 161). Para Harrison, Bukowsky “reduce absolutamente todo al nivel del individuo” y estas omisiones reflejan su visión de la historia como algo “periférico e incluso trivial” (161), lo cual constituye otro signo común entre el realismo sucio de Bukowski y las manifestaciones de la posmodernidad. Esta relación es conceptualizada por críticos como Dubozny quien interpreta el “enfoque radicalmente individualista” en *Factotum* como una “práctica subversiva” (44) que surge en respuesta ante una sociedad “despojada de toda historicidad, y cuyo supuesto pasado no es más que un conjunto de espectáculos en ruinas” (Jameson, *El posmodernismo* 46). Esta pérdida del referente temporal y de la esperanza, implícita en el historicismo, de las posibilidades de una transformación social futura explica el desprecio de Chinaski por la autoridad, la historia oficial y la lógica que la sustenta. Recordemos que *Trilogía* está influida por la perspectiva individualista del personaje quien menciona un “crash” (100) que genera un cambio radical en la sociedad cubana. No se hacen alusiones explícitas de eventos clave como la desaparición de La Unión Soviética (1990) y la disolución del Consejo de Ayuda Mutua Económica CAME (1991), la realización del Cuarto Congreso del Partido Comunista (1992), la reforma a la Constitución (1992) y la aprobación de la ley Helms-Burton (1996).⁶⁴ A pesar de estas omisiones, todos los relatos, reflexiones y diálogos, salvo pocas excepciones, tratan el

⁶³ Citado por Harrison en *Against the American Dream. Essays on Charles Bukowski* (161).

⁶⁴ La ley Helms-Burton agudiza el embargo económico que Estados Unidos ya había impuesto en 1962.

impacto de estos acontecimientos (los dos primeros y el último) en la vida del habanero. Pedro Juan dice “Fue en el verano del 94. Hacía cuatro años que había mucha hambre y una gran locura en mi país, pero La Habana era la que más sufría” (35). Para Pedro Juan la crisis del Período especial no es una “vague reality” como lo es la Segunda Guerra Mundial para Chinaski. Gutiérrez en Cuba, como Bukowski en la sociedad estadounidense, ofrece una visión personalizada de la crisis que atraviesa su país, pero a diferencia del segundo, el primero establece un nexo directo entre lo personal y lo público, pues los fragmentos de *Trilogía* muestran los estragos generados por las políticas domésticas nacionales e internacionales en el protagonista. Lo histórico en *Trilogía* no es “periférico e incluso trivial”; aunque no se mencionen los acontecimientos históricos, éstos son fundamentales en la medida en que sus consecuencias se sienten en el cuerpo alcoholizado del protagonista y en su desdén hacia los proyectos de emancipación y hacia las normas de convivencia en occidente. Sin embargo, el silenciamiento de los eventos históricos puede interpretarse como una estrategia de Pedro Juan para evitar la censura:

Esa vieja trabajó muchos años en el servicio secreto.... Sabía mucho de lo que nadie sabe. A veces me daba alguna pista de los millones de dólares que se daban a tal o más cual guerrilla, de la Brigada América, de Carlos el venezolano, y de esto y lo otro. No voy a escribir de esto por ahora. No quiero tener más jodiendas.

(111)

En *Trilogía* se hacen constantes referencias a la información que se debe evitar para evadir problemas. Este recurso indica que el ejercicio de la creación literaria ficcionalizada también tiene sus limitaciones y restricciones. El silencio respecto a la historia en Chinaski, parece en Pedro Juan una estrategia escritural para evadir la censura

oficial. Sin embargo, tanto la indiferencia de Chinaski hacia la historia, como el reproche que tramita Pedro Juan a esta institución, pueden leerse como una reacción ante la pérdida de historicidad o de la “indispensable dimensión retrospectiva de toda reorientación vital de nuestro futuro colectivo” (Jamenson, *El posmodernismo* 46). El egocentrismo de Pedro Juan, su desinterés total en el otro, sus prácticas mercantilistas, el quebrantamiento de reglas morales, pero sobre todo su visión descentrada, marginal, fuera de la autoridad del gobierno y el partido, pueden leerse como una reacción ante el desencanto por la incapacidad de la Revolución para seguir garantizando los programas de justicia social en marcha antes de los años 90.⁶⁵ Pedro Juan critica la incapacidad del gobierno para continuar con la democratización de los servicios de salud que beneficiaba a la población sin distinción de clase, raza o etnia,⁶⁶ el programa de vivienda dirigido a satisfacer la demanda habitacional en todo el país⁶⁷ y el plan de seguridad laboral que había garantizado oportunidad universal al trabajo.⁶⁸ Es importante notar que la responsabilidad estatal para garantizar programas sociales básicos no es un problema para

⁶⁵ Los logros de los programas de beneficio social (salud, educación, trabajo, seguridad, igualdad social y racial) en las décadas anteriores han sido bien documentados por Thomas Carlyle Dalton en *Everything within the Revolution, Cuban Strategies for Social Development since 1960*. (1993)

⁶⁶ Pedro Juan comenta: “Era el peor hospital de La Habana. El más sucio y abandonado de todos. Ya el muchacho y un profesor llevaban allí dos horas y no lo atendían... Al fin le hicieron una placa. Le enyesaron la muñeca y parte del brazo y regresamos a la casa, pero seguía inflamado y le dolía mucho. Me pareció que no le habían enyesado bien. Ahorran yeso. Al día siguiente tendría que salir de nuevo a otro hospital y repetir el intento de curarlo” (36-37).

⁶⁷ El plan de vivienda del gobierno revolucionario en las primeras décadas consistió en la entrega de títulos, la eliminación del pago de alquileres, la transformación de propiedades abandonadas por la clase media en residencias multi-familiares y la construcción de edificios de apartamentos. Si bien como lo señala Kapcia la vivienda fue siempre una fuente constante de frustración popular (227) la novela ficcionaliza un empeoramiento de la situación pues describe la aparición de barrios de miseria y el hacinamiento. Pedro Juan afirma: “Atravesé aquel barrio de gente muy pobre, pero al menos me respondían y me indicaron bien en aquel laberinto de casuchas de hojalata y maderas podridas y pedazos de ladrillos y cascotes desechados por la fábrica” (24)

⁶⁸ Se indica que los salarios y las pensiones han desmejorado. Pedro Juan explica: “8 horas empujando un carrito, por ciento veinte pesos al mes. Más miseria imposible.” (147) Y más adelante al hablar de su madre, añade: “Llegué al mediodía a casa de mi madre, pero ella andaba por la calle. Vendiendo algo, trabajando en sus negocitos para sobrevivir. Su retiro de sesenta pesos es una burla a una vieja de sesenta y ocho años” (86). Para el narrador los salarios y las pensiones son simbólicos, porque en la práctica la cantidad no es suficiente para sobrevivir

Chinaski. En la obra de Bukowski la supervivencia del personaje central no está en peligro a causa de la incompetencia del Estado. La crítica que formula Bukowski al capitalismo estadounidense es de orden moral: pone en tela de juicio sus ideales, sus mecanismos para producir consentimiento. El reproche de Gutiérrez recae sobre el Estado cubano, sobre su incapacidad para hacer frente a la crisis. El panorama de carencias en los años 90 acerca Cuba a las imágenes de miseria en zonas urbanas de América Latina y gravita en torno a la desaparición del sentido de historicidad que la Revolución había consolidado: la idea de que es posible cambiar el presente para construir un futuro mejor para la sociedad.

En conclusión Gutiérrez, como Bukowski, plantea una reacción contra la autoridad del gobierno (capitalista en Bukowski, socialista en Gutiérrez) mediante un personaje que manifiesta una escala degradada de valores éticos y morales. Si en Chinaski hay incredulidad hacia el sentido de historicidad o certeza de la necesidad de un cambio radical en la sociedad, en Pedro Juan el desprecio hacia esta noción puede leerse como un signo de nostalgia. No obstante las diferencias, la obra del cubano se inserta también dentro de la visión de mundo que muestra el realismo sucio y, como expresión de “abierto provocación social y política” (Jameson, *El posmodernismo* 17), debe leerse como una manifestación posmoderna de las “pequeñas historias” en Cuba.

Capítulo tres:

Identidad homosexual y lésbica

Al analizar las manifestaciones literarias del Período especial, la crítica literaria nota un cambio radical en el tratamiento de las temáticas homosexual y lésbica en Cuba. Un interés de los intelectuales por cuestionar el discurso positivista que a partir de nociones biológicas esencialistas “clasifica” estas conductas como enfermedades o desviaciones de lo natural (Bejel, *Gay Cuban Nation* 30).¹ Esta retórica que en el siglo XIX sirve de plataforma a la burguesía cubana en el proceso de independencia y consolidación de la nueva nación, es reutilizada por la Revolución, en la segunda mitad del siglo XX, en el marco de un proyecto nacionalista revolucionario moderno que busca la construcción de una sociedad más justa. Si bien no ahondaremos aquí en las obras y las propuestas que contribuyen a consolidar estas nociones biológicas esencialistas en el siglo XIX, sirva aclarar que para Bejel las ficciones “fundacionales” cubanas presentan diferencias respecto a la norma que, según autoras como Doris Sommer, predomina en la producción literaria latinoamericana decimonónica (*Gay Cuban Nation* 3-4).² En Cuba no se utiliza la imagen de la unión matrimonial heterosexual burguesa que sirve para alegorizar el nacimiento de las nuevas naciones en el sur, pues todavía en la segunda mitad del siglo XIX el rol protagónico lo desempeña el guerrero militar y no el ciudadano productivo, hombre de familia presente en las narrativas latinoamericanas (Bejel, *Gay* 3-5). En la ficción cubana predomina una preocupación por delimitar la conducta de los hombres y

¹ Para Bejel, “As is well known, scientific rhetoric often tries to acquire its authority based on classifications. In other words, its logic implies that by using classification its discourse will sound scientific and therefore true” (*Gay* 30).

² Bejel se refiere al libro de Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. (1991)

mujeres de la nueva nación, lo que se refleja en la censura del hombre afeminado y la mujer “marimacho” (Bejel, *Gay* 4-6).³ En este orden de ideas, si en la literatura decimonónica cubana la feminidad del hombre y la masculinidad en la mujer, son abordadas como una amenaza a la estabilidad de la nueva nación, en el contexto de las primeras décadas de la Revolución la homosexualidad/lesbianismo se convierte en tema prohibido capaz de condenar al ostracismo al escritor que ose tratarlo. Recordemos que la Revolución emprende una especie de “limpieza” de todo lo que se percibe como “enfermedad nacional” (Béjel 95) extirpando los males fomentados entre 1952 y 1958 por el régimen de Fulgencio Batista y representados por la prostitución, la drogadicción y la homosexualidad. El proyecto moderno del Hombre nuevo, que establece la conducta y comportamiento ideal del hombre que necesita la Revolución, contribuye también a la discriminación de todo aquel que no entra en el proyecto ya sea por factores sexuales, políticos (intelectuales y artistas no comprometidos con la Revolución) y religiosos. Sin embargo, este discurso que autorizó la persecución de homosexuales fue desautorizado paulatinamente por medio de varias decisiones como la abolición en 1975 de la Resolución número 3, que había justificado la expulsión y exclusión de homosexuales de cargos en las fuerzas armadas, el sector educativo, el Partido Comunista e importantes posiciones gubernamentales. El “Período especial en tiempos de paz” que comienza en

³ “Marimacho” es un término coloquial empleado en muchos países de habla hispana para llamar a una mujer “que en su corpulencia o acciones parece hombre”(RAE). Un ejemplo de la dinámica literaria que establece la conducta de los hombres y mujeres de la nueva nación lo constituye *Amistad funesta* (1885) de José Martí en cuyo argumento Lucía, una mujer varonil representa riesgos para la honestidad, generosidad y sensibilidad artística personificadas por Juan Jerez. El matrimonio que debería realizarse entre Juan Jerez y Lucía para la construcción de la nación, nunca se concreta porque ésta, arrastrada por sentimientos de amor y celos, mata a Sol del Valle quien simboliza el ideal de feminidad. Según Emilio Bejel, José Martí, a través de una “alegoría pedagógica” establece modelos de conductas, estilos de peinado y vestidos para cada sexo: la mujer de la nueva nación no debe poseer excesiva pasión -como los celos-, su físico no debe ser robusto y siempre debe llevar flores en su vestido -Lucía nunca llevaba flores (20-24). La identidad lésbica de Lucía nunca se expone explícitamente, pero se señala que entre los sentimientos contradictorios de Lucía hacia Sol (de odio, admiración) está incluido el amor. Para un detallado análisis de los personajes y la propuesta de Martí, leer “An Apostolic Paradox” en *Gay Cuban Nation* de Emilio Bejel.

1990 y se caracteriza por la crisis socio-económica y política, corresponde también con una etapa en la que, al menos a nivel oficial, se toman decisiones para desactivar la homofobia institucionalizada en los primeros días de las Revolución.

En el campo cinematográfico, una película que marca un cambio definitivo en la actitud hacia la homosexualidad en las artes es *Fresa y Chocolate*, estrenada en 1993 por Tomás Gutiérrez Alea, en parte como una respuesta al tratamiento del tema en *Conducta impropia* (1984) de Néstor Almendros.⁴ *Fresa y Chocolate*, una película que muestra la homosexualidad como una forma válida del deseo y no como una aberración social, fue un éxito de taquilla en Cuba. El filme también intenta rehabilitar a figuras como José Lezama Lima, alienadas por la política machista de las primeras décadas de la Revolución. Para Paul Schroeder uno de los logros de *Fresa y chocolate* es su insistencia en que las preferencias sexuales no son parámetros para medir el punto de vista político y ético: “David [el marxista-leninista] accepts Diego’s sexuality as one among his many identity markers, one that does not define him” (Schroeder 115). Aunque esto resulta hoy una verdad de Perogrullo, tenía sentido en el contexto de una Revolución que consideraba la homosexualidad como una “actividad corrupta y criminal”, propia de gente “débil”, “blanco fácil del reclutamiento enemigo” (Bejel 101-102) No obstante la buena acogida de la crítica a la película, para algunos como Enrico Mario Santí *Fresa y Chocolate* articula fielmente la política de reconciliación del gobierno cubano, basada no en la mutua tolerancia de las diferencias políticas, sino en la coincidencia con los intereses políticos del estado. Para Santí, la obra “reprime la dimensión ética del arrepentimiento y

⁴ Gutiérrez Alea nunca lo admitió, pero formuló fuertes críticas a *Conducta impropia* a través de dos artículos publicados en *The Village Voice* de New York, uno de los cuales fue respondido por el mismo Néstor Almendros (Schroeder 103-5).

lo reemplaza con [el] ritual simbólico” del melodrama pues la ideología de la obra todavía se encuentra inmersa en la política del sistema revolucionario y por lo tanto fracasa en su intento de subvertirlo (9). No obstante el reproche de Santí, es necesario señalar que *Fresa y chocolate* es la primera obra cinematográfica cubana que representa de manera positiva al homosexual en un medio machista y homofóbico. Diego hace gala de gran conocimiento de la alta cultura cubana y cuestiona la ignorancia del revolucionario que si bien ha recibido una completa formación en materialismo científico desconoce figuras cimera de la cultura nacional cubana. Tanto el cuento de Senel Paz que le dio origen: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991) como la versión cinematográfica que la puso a disposición de un público masivo, marcan el inicio de una nueva etapa literaria en que la temática homosexual dejará de estar asociada a escritores en franco antagonismo con la Revolución, como Reynaldo Arenas, o con escritores que tuvieron una relación tensa con el nuevo gobierno, como Severo Sarduy, José Lezama Lima y Virgilio Piñera.⁵ A partir de este momento el tema se abordará junto con el lesbianismo de manera más abierta, favoreciendo así una crítica literaria que celebra el

⁵ No existe ninguna prueba de que el poeta José Lezama Lima estuviera en contra de la Revolución. Sin embargo, fue acusado de ser “contra-revolucionario” en 1971 por el poeta Heberto Padilla, en la confesión pública de arrepentimiento que le exigiera el gobierno como requisito para conmutar el encarcelamiento en prisión por retención domiciliaria (Franco 130). La acusación, que fue desmentida por el mismo Lezama, sucede cinco años después de la publicación de *Paradiso* (1966) en donde se trata el tema tabú del homoerotismo. Luego del “Caso Padilla”, Lezama desaparece de las revistas literarias cubanas administradas por el gobierno y se le niegan permisos de viaje para representar a Cuba en congresos internacionales (Bejel 115). El gobierno aplica de esta forma una censura a quien ya en 1959 era una figura de renombre en el mundo cultural latinoamericano. Como lo mencionamos en el segundo capítulo, otro autor marginado por subvertir la noción tradicional de masculinidad fue Virgilio Piñera, arrestado en 1961 por 24 horas (Bejel 97). Es famosa la ira que experimentó Che Guevara al encontrar un ejemplar de la obra de Piñera en la Embajada cubana en Argelia (Franco 132). Según Bejel -quien basa su comentario en *Mea Cuba* (1992) de Cabrera Infante- Piñera sigue participando en actividades culturales después de este evento, pero desaparece del mundo literario cubano hacia 1970 (*Gay* 99). Severo Sarduy, como Lezama, tampoco se manifiesta en contra de la Revolución, pero su obra deconstruye las categorías tradicionales de género y sexo. Sarduy se exilia en Francia en 1960. El silenciamiento de Lezama y Piñera dentro de la isla contrasta con la gran publicidad que recibe Alejo Carpentier en cuyas obras la masculinidad se define de acuerdo a parámetros patriarcales.

respeto a las orientaciones sexuales.⁶ Pruebas de esta transformación es el premio otorgado en 1997 por la UNEAC a *El pájaro, pincel y tinta china* (1998)⁷ de Ena Lucía Portela y la publicación de novelas como *Máscaras* (1997) de Leonardo Padura; y cuentos como *Cuentos fríos* (1998) de Pedro de Jesús López. En *Máscaras*, una novela policíaca, la trama se desarrolla en torno al asesinato de un homosexual por su propio padre, quien es un funcionario de alto rango. En *El pájaro, pincel y tinta china* así como en *Cuentos fríos*. *Maneras de obrar en 1830* no hay persecuciones y la trasgresión heterosexual no es fuente de conflicto. Si bien en la nueva literatura del Período especial todavía la “masculinidad machista más exacerbada se nos abre como reverso de la conducta homosexual” (Fowler 5),⁸ los cambios en la perspectiva oficial han permitido situar esta temática entre los principales objetos de la indagación ficcional y han abierto posibilidades al tratamiento del tema desde una perspectiva gay, lesbiana y queer, hecho que comienza a manifestarse a partir de los años ochenta. (Bejel 110-112; Zurbano 47-49).⁹

⁶ Como lo señalamos en el capítulo uno, un ejemplo ha sido la publicación de *La maldición. Una historia del placer como conquista* (1998) de Víctor Fowler.

⁷ Publicado en Cuba en la misma fecha por Editorial Unión.

⁸ Esta masculinidad se percibe también en la resistencia oficial a las nuevas subjetividades representadas en películas como *Mariposas en el andamio* (1996). Aunque casi desconocida en Cuba, la cinta abre un espacio utópico en el que se muestra interés de parte de los residentes del barrio la Guinera en incluir a los travestis en su vida comunitaria.

⁹ Bejel sitúa en el año 1988 esta transformación de la literatura cubana hacia una representación positiva del homosexual y la lesbiana (110-112). Roberto Zurbano, al referirse a la poesía y el tratamiento de la temática gay, sitúa el cambio a principios de los años 80 y lo atribuye, en parte, al rescate de escritores que habían sido marginados por la “visión de los años setenta hegemónica y dogmatizante” (47). Al respecto afirma: “...no sólo reaparecen las figuras ya conocidas, [se refiere a Reina María Rodríguez, Ángel Escobar o Ramón Fernández-Larrea] sino otras cuyos discursos poéticos fueron silenciados o marginados en ese traumático afán hegemónico a que estuvo sometida la literatura cubana desde finales de los años setenta y casi hasta los primeros minutos del ochenta; [se refiere a José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Dulce María Loynaz, Roberto Friol y Manuel Díaz Martínez, entre otros] tales discursos parecían recién surgidos entonces y se ubicaron en ese espacio literario de los años ochenta con un extraño sentido de la temporalidad y un concepto más profundo de la perennidad literaria” (48).

En el ámbito oficial es conveniente resaltar que no obstante las medidas del gobierno revolucionario para desmontar la homofobia, algunos críticos como Lumsden sostienen que el esfuerzo gubernamental se ha dirigido a retirar las evidencias legales de la persecución, optando por otras formas de regular la homosexualidad que resulten menos represivas (80). Como argumentos Lumsden cita la creación, en 1994, de la Asociación de Homosexuales y Lesbianas de Cuba, que finalmente fue un fracaso, y posteriormente las luchas del movimiento Acción por la Libertad de Expresión de la Elección Sexual que nunca ha sido reconocido legalmente. La disparidad que Lumsden nota entre las decisiones gubernamentales y la realidad quizás explique por qué los cubanos tuvieron que esperar hasta la década de los 90 para ver en cartelera *Fresa y Chocolate*. En este capítulo analizamos la manera cómo dos escritores cubanos, en el siglo XXI, nueve años después de la película *Fresa y Chocolate*, abordan la temática homosexual/lésbica teniendo en cuenta las tensiones generadas por el discurso político oficial y la crisis socio-económica del llamado Período especial. Para ello he seleccionado dos novelas recientes en el panorama literario de la isla: *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela y *Los palacios distantes* (2002), de Abilio Estévez. Ambas obras, publicadas en 2002, abordan la temática homosexual/lésbica de sujetos situados en la década de los 90 en relación al discurso hegemónico del gobierno.

***Los palacios distantes: El arte como resistencia ante la crisis
del metarrelato de la Revolución***

Los palacios distantes es una novela que gira en torno a tres personajes marginales: un homosexual, una jinetera y un payaso, que a finales del siglo XX deambulan por las calles de una Habana en ruinas y miseria y se refugian en un viejo teatro. Los protagonistas son Victorio, un homosexual de 47 años que nunca pudo encajar en el ideal viril del Hombre nuevo; Salma, una joven “jinetera” sin familia y manipulada por un proxeneta y Don Fuco, un payaso que se define a sí mismo como un sobreviviente al “triunfo de la mediocridad y las burocracias” y al “fracaso de las grandes empresas de los hombres” (101). Juntos encuentran tranquilidad y protección en un viejo teatro cuyos íconos hablan de un pasado cultural glorioso lejos de la sordidez y la destrucción de La Habana en el Período especial. En este teatro clandestino, construido en secreto por la princesa rusa Marina Voljovskoi (104-112), los tres personajes Victorio, Salma y Don Fuco, gracias a la experiencia artística de este último, montan espectáculos teatrales que luego presentan en la ciudad y en el campo: en hospitales, sanatorios, cementerios, asilos, albergues de damnificados, iglesias, paradas de guaguas, bares y en granjas donde “se corta la caña de azúcar” (201-202).¹⁰ Esta actividad que busca crear “todo un ejército de payasos” (201) pronto encuentra resistencia en una policía y una burocracia que, como los “guías espirituales del pueblo”, “no, no son muy dados a la alegría, al buen humor” (189). La novela termina cuando Victorio, desobedeciendo la prohibición de no entrar a los camerinos del teatro, entra y descubre una serie de secretos que Don Fuco mantiene ocultos. Victorio descubre varias marionetas que son una réplica de él y las personas

¹⁰ Se le llama “guagua” al autobús en Cuba.

importantes en su vida, luego de este momento de epifanía o revelación es vestido de arlequín y coronado con una corona de latón. La violación de la prohibición, la revelación y la coronación del arlequín, son acciones que desatan la violencia al interior del teatro, pues el Negro Piedad, el proxeneta que abusa de Salma, hace su aparición en este espacio dedicado al arte, asesinando a Don Fuco. Las últimas páginas de la obra muestran a Salma y Victorio en las azoteas de La Habana llevando a cuestas el cuerpo de Don Fuco.

Debido a su interés en reflejar el estado de La Habana a finales de siglo, a Estévez se le compara con autores clásicos de la literatura europea: “Abilio Estévez procedió al estilo del mejor Balzac, del Balzac que registró como nadie el París del primer tercio del siglo XIX. Pocas veces La Habana habrá encontrado un paisajista tan severo y doliente como el autor de *Tuyo es el reino*” (Ayala-Dip). La crítica ha encontrado en *Los palacios distantes*, homenajes a escritores canónicos como Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias.¹¹ Como veremos, en nuestra lectura proponemos que la obra no sólo dialoga con el legado de Carpentier sino también con el de figuras como Fernando Ortiz y José Lezama Lima.

El relato, que se divide en cuatro partes y un epílogo, es contado por un narrador omnisciente que hace énfasis en Victorio. La voz narrativa utiliza la tercera persona del singular y el plural al referirse a los actores del relato y con frecuencia el estilo directo para introducir las palabras de los personajes: “Nunca, muchacha, óyeme bien, ¡nunca! conocí el amor, recalca Victorio” (158). Si bien el narrador otorga igual valor a todos los

¹¹ “Papá Robespierre”, padre de Victorio en *Los palacios*, es otro de los personajes del *El siglo de las luces* de Carpentier (Ayala-Dip) Por otro lado los “Los mendigos, en degradados palacios con columnas, recuerdan el inicio de *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias” (Marco).

personajes empleando verbos de lengua o mayúsculas al introducir sus intervenciones, lo cierto es que se privilegia la voz y la visión de Victorio.¹² Por ejemplo, el lector ve La Habana a través de los ojos de éste, pues hay largos fragmentos que describen sus recorridos por diferentes barrios: “Victorio deambula por las calles Reina y Carlos III. Pasa (sin mirar) por la Escuela de Letras y Arte, Baja por Zapata. Bordea el cementerio de Colón. Se sienta en el hermoso parque donde antes de la revolución estuvo el buró de investigación. Se acoda en el puente sobre el Almendares” (238). Otra evidencia de la importancia de Victorio es que los parlamentos de Salma y Don Fuco se citan sólo cuando éstos están en su presencia. Podríamos afirmar que los otros personajes –Salma y Don Fuco- existen gracias a la visión de Victorio. Abilio Estévez escoge la imagen de un homosexual para ficcionalizar a La Habana a finales del año 2000, esta decisión indica un interés en representar la experiencia del Período especial en el marco de la relación entre sexualidad y Revolución. Las preferencias sexuales de Victorio no coinciden con los valores asociados al paradigma del Hombre nuevo castrista y che guevariano. En la descripción del personaje salta a la vista una evidente contradicción: su nombre (Victorio) y fecha de nacimiento (26 de julio de 1953, día del asalto al Cuartel Moncada) son celebratorios del triunfo de la Revolución, pero la situación de éste a finales del siglo XX es marginal y precaria, lo que apunta al fracaso del proyecto iniciado en 1959. Victorio, 47 años después del Cuartel Moncada, paradójicamente es un individuo inexistente o invisible para el Estado. Esta invisibilidad se manifiesta en la soledad que siente el personaje en su ciudad, La Habana, según lo comenta el narrador omnisciente:

¹² Como lo explicamos en el Capítulo uno, llamamos verbos de lengua a las palabras empleadas por el narrador para anunciar la intervención de un personaje: decir, contar, relatar, expresar, preguntar, etc.

Victorio experimenta la sensación de que esa ciudad no es la suya. La Habana se convierte en una ciudad *extraña, malévola, reticente, remota*. Entre La Habana y Victorio parecen establecerse demasiadas *soledades, desencuentros, destierros*, incomprendimientos, abdicaciones, cóleras e injusticias. Él sabe que está en La Habana y no está en La Habana. Semejante sentimiento de *desterrado* en la propia ciudad no es nuevo. Son muchos los años en que se ha sentido *ajeno*, observado y observador, extraño, excluido, incomunicado, *fuera de lugar*. Hace demasiado tiempo que Victorio anda por La Habana sin reconocerla como suya, y algo aún más grave, *sin que La Habana parezca reconocerlo como propio*. Así, este sentimiento que ahora lo asalta en la ventana no viene a ser aquel del exiliado-que-continúa-en-el-mismo-sitio, se trata de algo más sutil:..., presente que entre La Habana y él no sólo existe una insondable *distancia espiritual*, sino que también ha llegado a establecerse una *distancia física*, como si *las ruinas del teatro no estuvieran en La Habana*, sino en un punto más lejano, mucho más lejano, *en territorio salvado de los límites de geografías y de historias*. (123-24 El énfasis es nuestro)

El campo semántico de este fragmento revela una relación truncada entre individuo y espacio urbano. La Habana es un sitio inhóspito y el personaje un forastero en su propia tierra. La ciudad aparece así como un espacio legislado y regulado por mapas (“geografías”) y textos históricos que la han convertido en un lugar maligno y cruel (*extraña, malévola, reticente, remota*); esta representación de ciudad-cárcel (*soledades, desencuentros, destierros*) relacionada con un personaje homosexual busca tematizar la conflictiva situación de quienes transgreden el modelo heterosexual en el contexto de la

Revolución, a finales del siglo XX. En este fragmento los “desencuentros” entre individuo y ciudad reproducen la relación ya estudiada entre la metanarrativa revolucionaria que impusiera un ideal masculino y viril del Hombre nuevo y las “pequeñas historias” (Lyotard, “Lessons” 126). El relato de Victorio, que el narrador omnisciente va revelando paulatinamente, dibuja una sociedad donde no existe el respeto a la pluralidad y la diversidad. Las “soledades, desencuentros, destierros” del personaje en esta ciudad son el resultado de un proyecto que trazó límites a la expresión de la feminidad y la masculinidad y definió derechos y obligaciones de los ciudadanos dependiendo de la obediencia o desacato del paradigma. La incomodidad que Victorio siente en La Habana del año 2000 es la misma que experimenta el personaje en presencia de su propio padre, el revolucionario ideal, trabajador incondicional al servicio de la Revolución (114), miembro del Partido Socialista Popular, admirador del joven Fidel Castro y los alzados de la Sierra Maestra (114), que veía en su hijo al “macho” (115) “protagonista del nuevo capítulo inmortal de la patria” (69). Victorio, y su hermana, llamada también Victoria, en venganza por los nombres que escogiera su padre, lo apodan “Papá Robespierre”, aludiendo así al líder de la Revolución francesa que no obstante defender la democracia y oponerse a la monarquía, se convirtiera en déspota.¹³ Del padre se dice “tan absorto y fascinado andaba con la creación del Hombre nuevo que no se percataba del joven triste, taciturno y melancólico que formaba” (117). Papa Robespierre, que como “buen comunista, carecía del sentido del humor” (114), familiariza a Victorio con los rifles y el tiro al blanco y le enseña a repetir “décimas sobre

¹³ La posición revolucionaria del padre de Victorio se refleja en la decisión de llamar a sus hijos Victoria y Victorio por coincidir sus nacimientos con fechas importantes para la Revolución. Victoria, la hermana, nace “el 9 de enero de 1959, apenas veinticuatro horas después de que los triunfales rebeldes entraran en La Habana” (115).

la libertad, la nueva era y sobre el nacimiento de un Hombre nuevo, Inmaculado, Perfecto, Albo, Impoluto, Puro, Purísimo como los tiempos” (116). Este énfasis en la relación padre/hijo y, como lo hemos podido verificar en el fragmento antes citado, en el espacio urbano habanero es una de las claves para entender la novela; el autor se vale de ellos para exponer un antagonismo de dos categorías distintas: uno interpersonal y otro entre individuo y medio. El antagonismo interpersonal, cuyos síntomas tienen su máxima expresión en la disparidad padre / hijo, y como veremos en la relación padre / madre, se manifiesta a través del humor -presencia o ausencia-, la discrepancia en los ideales -revolucionario / el no revolucionario- y la orientación sexual -heterosexualidad / homosexualidad. Estas dicotomías que separan a padre e hijo giran en torno a la narrativa de la nación, pues el sentido del humor, los ideales y la sexualidad de Papá Robespierre están asociados en la novela a la nueva etapa política que se inicia en Cuba con la Revolución. Prueba de ello es que la instrucción militar que Papá Robespierre impone a su hijo tiene como objeto final la formación del Hombre nuevo que requiere la nueva nación cubana. La posición de Victorio, el desafío que lanza a su padre, representa un reto de las “pequeñas historias” al metarrelato del nacionalismo cubano:

Victorio piensa en su padre. Papá Robespierre siempre pensó que los hijos que traicionan no son hijos. ¿Traidores a qué?, se pregunta. Victorio no cree haber traicionado a nadie. Hace tiempo que hubiera querido decirle al incorruptible Robespierre que él no traicionó a nadie. Le hubiera gustado preguntarle si no podía pensar, jacobino entre los jacobinos, que su hijo tenía deseos y necesidades diferentes, que pensaba diferente, que era (¡que es!) diferente, ¿por qué en ese mundo de disciplina y soldados nunca han podido entender la diversidad?, ¿por

qué todos tienen que vestir las mismas ropas, cantar la misma canción y adorar los mismos ídolos? (122)

La uniformidad y homogeneidad a la que se refiere Victorio, nos permite establecer paralelos con las *Comunidades imaginadas* (1977) de Benedict Anderson, ese “artefacto cultural” (21) que surge en el siglo XVIII -por oposición a los grandes sistemas culturales representados por las comunidades religiosas y los estados dinásticos- y garantiza el sentido de cohesión, confianza, solidaridad y pertenencia en una sociedad que de otra forma se percibiría fragmentada, inestable e individualista. Por “artefacto cultural” entendemos ese conjunto de ideas y creencias compartidas que transmiten una idea de unidad y que están en constante proceso de creación e imaginación (B. Anderson 21 y 24). La orientación sexual de Victorio, su preferencia por el arte, el rechazo al mundo militar y el sentido del humor transgreden y amenazan la nación cubana que Papá Robespierre imagina masculina, homogénea y militar. La nación, esa “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (B. Anderson 23) está formada por personas que nunca se conocerán, pero que viven con “la imagen de su comunión”, estructurando lo que Anderson llama un “compañerismo profundo, horizontal” (25). La disciplina, los uniformes, los cantos y los ídolos, así como esa lucha común por la libertad en este “capítulo inmortal de la patria” (Estévez 69) evocan esa fraternidad que suscita pasiones y sacrificios colectivos.¹⁴ El sentimiento de exclusión del

¹⁴ El discurso militarista del padre se explicita a través de la educación que impone al hijo: “Después del triunfo, al fervoroso padre le dio por vestirlo [a Victorio] con trajes de miliciano que mantenían al niño bañado en sudor y cubrían de sarpullido su tierna piel. En cuando fue capaz de hablar, Papá Robespierre lo obligó a aprender poemas antimperialistas sobre la zafra (Agustín Acosta), poemas a la bandera (Agustín Acosta, Bonifacio Byrne), y le enseñó himnos invasores, cantos de guerra, décimas de niñas carboneras y sin zapaticos blancos, odas donde se celebraban las valentías patrias, y más décimas sobre la libertad, la nueva era y sobre el nacimiento de un Hombre nuevo, Inmaculado, Perfecto, Albo, Impoluto, Puro, Purísimo como los tiempos. Le regalaba rifles de juguete, y tiros al blanco que tenían, como efigie vulnerable, la estatua de la Libertad (alegoría hipócrita), el pato Donald, el presidente Eisenhower, el Tío

personaje protagónico –y de traición- se explica por su rechazo a una concepción fija de la nación cubana que no da cabida para otros discursos. El narrador afirma:

. . . Papá Robespierre, quien no creía en Dios ni en supersticiones, y mucho menos en llantos de mujeres o juegos de palabras. Y recalaba Mi hijo, mi macho, nacido con ocho libras el día de un acto heroico; mi hija, mi hembra, la niña de mis ojos, nacida en los primeros días de la Libertad, oriunda de la ciudad libre de un país libre, no de cualquier país libre, sino del más libre entre los libres, Primer-Territorio-Libre-de-América, en el corazón del Reino-de-la-utopía. (115)

La novela cuestiona el ideal de nación defendido por Papá Robespierre y lo hace desde una perspectiva sensible al género. La autoridad del metarrelato, su pretendida racionalidad y superioridad sobre las “pequeñas historias” está representada en *Los palacios distantes* (en adelante *Los palacios*) por el discurso nacionalista de Papá Robespierre cuando descalifica el sentimiento de mujeres (no creía... en llantos de mujeres), el rol de hombres que no obedecen al estereotipo del “macho” y sitúa a Cuba “en el corazón del Reino-de-la-utopía”. Tanto Victorio como su madre -la Pucha Hortensia- representan voces excluidas de esa concepción de la nación cubana.¹⁵ Esta posición del sujeto femenino respecto al masculino se evidencia aún más cuando el narrador señala que para la Pucha, Hortensia: “la única política válida era el cariño y la única patria la familia” (120). Aunque se recurre al término “patria” de origen patriarcal (procede del latín “pater” que significa padre), la intención es imaginar otra forma de la nación cubana en la cual se abandona la lucha por objetivos colectivos que vayan más

Sam (monstruosas aberraciones)” (116). Más adelante se añade “tan absorto y fascinado andaba con la creación del Hombre nuevo que no se percataba del joven triste, taciturno y melancólico que formaba” (117).

¹⁵ En este sentido Cuba se asemeja a otros países latinoamericanos.

allá del bienestar de la familia. En la voz de la Pucha “patria” representa a un grupo unido por lazos de consanguinidad y no ese vasto conglomerado humano ligado por “vínculos jurídicos, históricos y afectivos” (Diccionario de la Lengua Española, RAE, 2001). Lo paradójico del Papá Robespierre es que desautoriza las voces femeninas y homosexual en nombre de la libertad, pues como irónicamente lo resalta el narrador, Cuba es para el padre de Victorio el “Primer-Territorio-Libre-de-América” (115). La tensión entre estas posiciones que Estévez, con agudeza, adjudica a esta trinidad familiar (padre, madre e hijo) nos invita a pensar en las contradicciones al interior del nacionalismo el cual, como señala Radhakrishnan, puede ser “algunas veces emancipador, pero con frecuencia represivo, algunas veces progresista, aunque a menudo tradicional y reaccionario” (82). El tono militarista y revolucionario del discurso de Papá Robespierre revela las contradicciones de un proyecto que se propuso liberar a Cuba de la influencia política, cultural y socio-económica estadounidense y europea, apoyándose en una retórica patriarcal compartida por Estados Unidos, las naciones Europeas y la URSS. Esta tendencia se verifica extra-textualmente en la importancia del líder Fidel Castro, cuya masculinidad y militancia se acentúa con el uniforme, y quien a partir de 1959 personifica la virilidad de la identidad nacional cubana eclipsando la aparición de cualquier otro líder.¹⁶ La masculinización del discurso nacionalista cubano durante la Revolución se percibe también en la transmisión de poder que nunca ha favorecido el posicionamiento de mujeres en cargos de toma de decisiones. No obstante la relevancia de mujeres como Haydée Santamaría (1922-1980) y Celia Sánchez (1920-1980), cuya participación en las acciones guerrilleras que forzaron la huida de Fulgencio Batista ha

¹⁶ El cambio de uniforme a indumentaria deportiva es reciente. Desde su operación en el año 2006, Fidel Castro no preside eventos populares y sólo aparece esporádicamente en fotografías de la prensa o en programas de televisión.

sido reconocida por el gobierno revolucionario, el centro del poder gubernamental sigue siendo masculino, pues según Ruth Behar:

luego de la muerte del Che Guevara, éste se convirtió en el mártir o “padre” revolucionario; Fidel Castro al invocar continuamente sus discursos se transforma en el heredero exclusivo o “hijo”; y la revolución cubana –incluso la nación cubana– pasó a ser el “espíritu santo”. (138 La traducción es nuestra)

A diferencia de las contradicciones que Estévez expone al interior de la trinidad familiar en su ficción, (entre padre, madre e hijo) la trinidad imaginada por los líderes de Revolución se presenta como un fenómeno masculino sin grietas, compacto y resultado del total consenso entre todas sus partes. La voz de la Pucha, al oponerse a la idea de nación de Papá Robespierre, reproduce en *Los palacios* la resistencia de los movimientos feministas hacia los nacionalismos. El discurso de la Pucha, en el cual “el cariño como política y la familia como patria” son también nociones “imaginadas”; se caracteriza por su desinterés en aspectos como la soberanía, los actos heroicos y las lealtades incondicionales a la nación. Su visión se resiste al enfoque unificador del nacionalismo que como lo sugiere Radhakrishnan, pretende borrar las diferencias y las voces que disienten actuando como “paraguas que se arquea para enlazar y abarcar” (78).

El antagonismo interpersonal que hemos explorado y que se manifiesta en las relaciones padre / hijo y padre / madre quedan “materialmente” sin resolverse. El último encuentro entre Papá Robespierre y Victorio, si bien muestra a un militante decrepito y derrotado por la vejez (239-244), prolonga la incomunicación que siempre existió entre ambos debido a la ausencia de diálogo. Para críticos como Joaquín Marco, Papá Robespierre

representa al “Tirano Inmortal”, lo que en el contexto cubano alude evidentemente a la longevidad y poder de Fidel Castro. Esta relación es obvia en la última descripción de Papá Robespierre ya senil:

Lleva la boina con la bandera. Aun así, el pelo sobresale como pelusa de un blanco grasiento. La barba amarilla, crecida, que en un tiempo lo hacía parecer patriarca bíblico (Job antes de la apuesta entre Yhavé y Satán), lo convierte ahora en la imagen de un *homeless* (Job después de la apuesta). Imagen favorecida por la camisa que alguna vez ostentara un verdeoliva glorioso, y que ahora se ve amarillenta, descocida y sucia. Lleva puestas las medallas ganadas en tantas zafras, en tantas movilizaciones militares, en tantas jornadas laborales, y de las que también ha desaparecido el brillo dorado de otros tiempos en que Victorio creía que eran de oro. Tiemblan las manos de Papá Robespierre. De la nariz corre un agua insistente que debe secarse a cada momento con el dorso de las manos temblorosas. Con gran trabajo alza la cabeza hacia el techo. (242)

La descripción de Papá Robespierre con boína, barba, camisa verdeoliva y medallas, lo asemejan al líder de la Revolución. El deterioro de todos estos elementos militares y la decrepitud del personaje apuntan al debilitamiento de la metanarrativa revolucionaria en el cronotopo de La Habana, a finales del siglo XX. La visita de Victorio culmina sin que el padre se percate de la presencia del hijo. La imposibilidad de un intercambio entre padre e hijo en el Período especial es sintomática de una ruptura generacional que persistirá hasta que el padre muera. Con esta escena la obra plantea la imposibilidad de un diálogo entre la ortodoxia que respaldó incondicionalmente el proyecto revolucionario y esas otras voces representadas por la madre y Victorio; sin embargo, en la estrecha

relación entre la madre y el homosexual, y entre éste, la prostituta y el payaso, Estévez sugiere alianzas y un diálogo fluido a través del afecto y el arte, entre personas que comparten una condición marginal.

El teatro, enclave del arte no comprometido

El antagonismo entre individuo y medio es resuelto poéticamente con la preferencia de estos personajes por el viejo teatro en ruinas, los techos y las azoteas de La Habana. Al final del primer fragmento citado se habla de “las ruinas del teatro” un sitio que a pesar de estar en La Habana, parece estar en “un punto más lejano, mucho más lejano, en territorio salvado de los límites de geografías y de historias” lo que le confiere atemporalidad y en consecuencia valor universal (124). Este teatro, que no obstante comparte el estado de destrucción de la ciudad, ofrece alegría, sosiego y tranquilidad a estos personajes (un homosexual, una jinetera y un payaso), pues en él cobran vida arlequines, pierrots y marionetas que refieren a dos géneros teatrales de relevancia en Europa: por un lado la comedia dell'arte y por otro el teatro de marionetas. En la Segunda parte de la novela Don Fuco aparece ante Victorio, multiplicado por varios espejos, bajo la apariencia de “Payasos de cabelleras rojas y encrespadas, caras maquilladas de blanco, con una lágrima azul, de adorno, que brilla en las mejillas” (97-8). La novela culmina cuando Victorio se viste de arlequín y asume la tarea del maestro luego que éste es asesinado. Tanto el pierrot que personaliza Don Fuco, como el arlequín que encarna Victorio, son roles de la comedia dell'arte, género que surge en Italia en el siglo XV, descendiente directo de la tradición teatral griega. Sus antecedentes se remontan a las actuaciones reservadas para el gran teatro ateniense y a las funciones callejeras a cargo de

una variedad de “sacerdotes, adivinos, hechiceras, juglares, equilibristas, bailarines de la cuerda floja y prestidigitadores” (Sand 10).¹⁷ Estévez recurre a una tradición teatral transhistórica, pues estos personajes existían de cierta forma en Grecia, pasaron luego a Roma, reaparecen, después de la Edad Media, en la comedia dell'arte italiana y sobreviven hasta nuestros días.¹⁸ El autor asimismo concede importancia a la creatividad y la imaginación sobre la memoria, pues una de las características del género es la improvisación: “los actores no habiendo memorizado papeles, actuaban luego de leer un resumen del tema previamente clavado en un lado del escenario” (Sand 28). El edificio es un espacio de libertad, creatividad, espontaneidad e independencia, último reducto de un arte no comprometido políticamente, regido por un ideal belleza. Esta ausencia de compromisos se enfatiza a través de la utilización de marionetas y la referencia específica al Guiñol (Camerino del Guiñol), nombre que si bien es utilizado para un títere de guante muy popular en los espectáculos callejeros de Francia en el siglo XIX, más adelante se empleará en toda Europa para llamar a algunas marionetas (McCormick y Pratasik 8). En la segunda aparición pública de Don Fuco éste figura vestido de payaso y con una “Marioneta de madera, movida por hilos invisibles, exacta copia del payaso” (Estévez 26). Más adelante, en una escena que acelera el desenlace, Victorio descubre en el camerino del Guiñol “marionetas de todos los tamaños, materiales, colores, vestuarios y expresiones. Marionetas negras, chinas y blancas. Marionetas de trajes y marionetas desnudas. Marionetas satisfechas y contrariadas. Marionetas que ríen, marionetas que

¹⁷ La traducción de todos los textos de *The History of the Harlequinade* es nuestra.

¹⁸ El repertorio inicial de personajes de la comedia dell'arte lo forman Arlequín, Brighella, Colombina, Polichinela, Capitán, Pantalón, Doctor y Scaramouche. En Francia, más adelante, se añade Pierrot. Sobre el origen griego del vestuario, roles y objetos de éstos personajes ver *The History of the Harlequinade* (1968), de Maurice Sand (9-55).

lloran” (260).¹⁹ En el mismo lugar Victorio descubre un “pequeño teatro de cartones y tablas” (260) y varias marionetas que se asemejan a él y a personas importantes en su vida: “Victorio cree descubrir a Victorio, cree descubrirse en la forma de muñeco lleno de hilos, serio y mal vestido, con cara de hambre, y aspecto de vagabundo” (261). La novela evoca la “principal forma de entretenimiento teatral” en Europa en la primera parte del siglo XIX (McCormick y Pratasik 1).²⁰ El teatro de marionetas durante muchos años fue la actividad cultural más económica de Europa, a cargo de malabaristas, saltimbanquis, magos y músicos que buscaban formas alternativas de ingreso en épocas de penuria.²¹ En la paulatina marginación de las marionetas que ocurre en el siglo XIX influye el carácter burlesco del espectáculo: “un género que se movía fácilmente hacia la sátira del clero, del ejército e individuos conocidos” (McCormick y Pratasik 6). En toda Europa el teatro de marionetas es vigilado por las autoridades, las presentaciones se prohíben y se permiten, en algunos casos, bajo la condición de que no se utilicen atuendos alusivos al poder religioso, político y militar. Aunque en la novela de Estévez las marionetas no personifican hombres y mujeres de la vida pública cubana, son un elemento transgresor debido a su potencial satírico y a que están fuera del control de la autoridad. La persecución que sufren Victorio, Salma y Don Fuco es un indicio de la incomodidad que generan sus representaciones en un ambiente donde domina una

¹⁹ La escena acelera el desenlace pues inmediatamente después Victorio es vestido de arlequín y coronado, Don fuco es asesinado y la novela termina cuando Victorio y Salma descansan en la azotea de una vivienda con el cuerpo sin vida del maestro.

²⁰ La traducción de los textos de McCormick y Pratasik es nuestra.

²¹ Si bien en algunos países la aristocracia y la clase media financian obras del teatro de marionetas, a lo largo del siglo XIX el género es marginado como una forma popular que no llega al nivel de “arte”. En Francia, las autoridades reguladoras de las manifestaciones culturales, lo relegan a las calles lo que incide en la miseria de sus promotores. El género no sólo está asociado con la pobreza sino con el olvido pues sólo recientemente ha surgido interés en rescatar libretos, marioneta y títeres. Para un estudio detallado de esta forma de cultura popular ver *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914* (1998) de John McCormick y Bennie Pratasik.

concepción dogmática del arte. La comedia dell'arte y el teatro de marionetas aluden a formas libres e independientes no reguladas por el poder que gobierna la expresión artística fuera del teatro. Se establece un paralelo entre La Habana ficcionalizada, donde predomina el pragmatismo, el egoísmo, la inseguridad, y la Europa de siglos pasados donde persiguieran a marioneteros, arlequines y pequeños empresarios de la comedia dell'arte. El teatro de la novela funciona como espacio antagónico respecto a la ciudad y la sociedad cubanas, y así como la dicotomía interpersonal entre el padre, la madre y el hijo, alude también a la oposición lyotardiana de metarrelato frente a “pequeñas historias” y a una divergencia en la manera de imaginar la nación. Este teatro alegóricamente puede interpretarse como un anti-estado, un espacio utópico y de resistencia a la debacle exterior, libre de las fuerzas hegemónicas que, a pesar del caos, intentan dictar, decretar y ordenar el mundo fuera del teatro. Esta libertad que exonera al teatro del poder externo se manifiesta no sólo en la recurrencia a los roles de la comedia dell'arte y al teatro de marionetas, sino en la alteración de la concepción tradicional del tiempo y el espacio. El narrador afirma

En las ruinas del viejo teatro, el tiempo transcurre de modo diferente. No se trata de que parezca sucederse con mayor o mejor velocidad, que se aligere, se calme o se detenga. Nada de eso. Victorio piensa en otra realidad del tiempo absolutamente propia del teatro, inefable, como si un minuto, nada más y nada menos, que los setenta segundos de un minuto, pudiera encerrar todas las horas de un día, y todos los días de un mes, y todos los meses de un año, y todos los años de un siglo. (128)

Más adelante se explica que en las manos de Don Fuco el reloj de arena no responde a la ley de la gravedad pues: “en vez de caer, la arena sube, pasa de la cavidad inferior a la superior, como si el mundo se hubiese trastocado y el Polo Norte se transformara en el Polo Sur” (129). El tiempo, esa dimensión cuidadosamente calculada, cronometrada y determinada, no obedece en el teatro a las mismas reglas que rigen afuera. Tanto la percepción, como el método de medición, son importantes; el autor recurre a la impresión del protagonista y la visualización del reloj de arena para recalcar la relevancia de la atemporalidad histórica en el teatro. La imagen trastoca la concepción tradicional del tiempo que, en el teatro de la novela, no va del presente al futuro sino del presente al pasado. Estévez llama la atención hacia esa obsesión racional humana de contar y ejercer control sobre el tiempo a través de herramientas o instrumentos materiales, al que opone la percepción individual y la imaginación que abre hacia diversas y enriquecedoras alternativas, como la posibilidad de que un minuto encierre todos los años de un siglo.

La atemporalidad que domina en este espacio teatral, la percepción del tiempo como una sensación de la estética, puede leerse como una crítica a la visión marxista que percibe la realidad social y cultural como un proceso evolutivo que marcha hacia el progreso. El teatro y Don Fuco son poseedores de una memoria histórica que no depende de cronologías y está en función de transformaciones individuales mediadas por la estética. Este último aspecto, el potencial transformador de la estética, rememora una perspectiva romántica del mundo que, como veremos, cobra forma en el ícono de Giselle. La alteración de la variable temporal que hemos explorado se extiende al espacio del teatro pues no hay puertas y la entrada o salida se hace a través de una tumba:

Salir del teatro es mucho más fácil de lo que Victorio supone. Basta con detenerse sobre la tumba de Giselle; el peso del cuerpo echa a andar un *deus ex machina* de apariencia complicada que conducirá a los sótanos, se puede caminar por pasadizos y galerías hacia la pequeña puerta que se abre bajo una escalera. (136)

La tumba, como medio para entrar y salir del mundo del teatro, tiene una doble connotación de vida y muerte (comienzo y fin). Con ella se rinde homenaje a uno de los personajes románticos de la danza clásica del siglo XIX: Giselle, la doncella humilde que muere de amor al descubrir que su amante la engaña con la hija de un duque. En castigo, Albrecht, el hombre que la traiciona, es forzado cada noche a bailar por los espíritus malignos de las muchachas comprometidas que han muerto antes de la boda, pero Giselle lo rescata y lo salva de morir de agotamiento. Es un homenaje de Estévez al arte y un esfuerzo por recordar las prácticas culturales que unen a la isla con el arte “culto” o “universal”. Con Giselle se identifica a la gran bailarina cubana Alicia Alonso, quien interpretara este ballet para la compañía American Ballet Theate, y quien ha llevado a la práctica el ideal de Carpentier de adaptar las danzas clásicas europeas al mundo latinoamericano.²² Sin embargo, en el contexto de la dicotomía sociedad / teatro ficcionalizada en *Los palacios*, la figura mítica de Giselle, como puerta de acceso a un mundo donde reina la libertad y el arte, evoca el Romanticismo, un movimiento que se interesó en “restaurar la magia, el misterio y la belleza de la naturaleza que se había perdido con el desarrollo de la ciencia y la tecnología” (Craig 8: 349).²³ Esta es justamente la tarea que lleva a cabo Don Fuco y que asume más tarde Victorio al final del texto: recuperar la magia, el misterio y la belleza perdidos en Cuba debido al “triunfo de

²² Esta es la propuesta de *La consagración de la primavera* (1979).

²³ La traducción de los textos de la *Routledge Encyclopedia of Philosophy* es nuestra.

la mediocridad y las burocracias” y al “fracaso de las grandes empresas de los hombres.” (101). Don Fuco comparte con los románticos alemanes el desencanto con la modernidad que en el marco socio-histórico de la narración está representada por la Revolución. El Romanticismo fue un movimiento que “defendía la ética del amor y la auto-realización, en oposición al hedonismo y la ética kantiana del deber” (Craig 8: 348). La figura de Giselle acciona un mecanismo que permite el ingreso a un mundo secreto donde predomina la música, la actuación y el canto, en resumen un espacio donde reina una espiritualidad experimentada a través de los sentidos. El comportamiento y la voluntad en el teatro no operan en función de una serie de obligaciones y deberes sociales como las implícitas en el paradigma del Hombre nuevo, sino de una estética de la belleza y de la bondad que a través de la realización individual facilitarían el mismo ideal de convivencia social. El teatro ficcionalizado es un espacio no regulado por la ley que se impone en el exterior y su existencia es posible gracias al camuflaje:

. . . la princesa no quiso compartir sus aficiones, salvo conmigo, que fue el mejor de sus amigos... prefirió que todos ignoraran su poderosa economía, hizo que este teatro no tuviera jamás fachada de teatro, nada de marquesinas, nada de boatos exteriores, portada sin grandeza, largo pasillo, puerta carente de fulgores, escalones medio ocultos . . . (108)

Así como la tumba no es objeto funeral en el teatro, sino en tanto puerta sinónimo de principio y vida, la apariencia exterior del teatro está diseñada para despistar a los transeúntes, dando la impresión de una construcción sin valor ni importancia. El recurso, que según el fragmento está justificado en la necesidad de privacidad, refiere también a la

urgencia de proteger y cuidar una concepción del arte que difiere de la que domina en el exterior.

Recordemos que para Guevara el arte constituye una actividad individualista que mantiene a quien lo ejerce desconectado de la sociedad sin que se planteen “los reales problemas del hombre y su enajenación” (“El socialismo” 265). Esta perspectiva influye en una política institucional que exige la utilización del arte como instrumento de debate ideológico para superar la mentalidad burguesa. El Artículo 39, apartado ch) de la Constitución de la República de Cuba, reformada en 1992, establece que “es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución”. El tratamiento del arte y del artista depende de la lectura de este texto y de la interpretación, no siempre clara, de lo que es o no “revolucionario”. No obstante la ambigüedad, es claro que la ley favorece un arte crítico de los valores burgueses que promueva los valores deseables en la nueva sociedad. El teatro de la novela está cerrado y es invisible e inaccesible al cubano porque es un refugio del arte no comprometido con este paradigma crítico.

Los roles de la comedia dell'Arte que en él toman forma remiten a un género trágico-cómico libre no sólo por la ausencia de libretos, sino por la combinación de otras estéticas como la música y la pantomima. Las propuestas estéticas que coexisten en este espacio no están al servicio de la lucha de clases, ni buscan promover una actitud crítica del observador/lector/audiencia hacia la realidad. La vigencia de unos parámetros que delimitan la función y el propósito del arte fuera del teatro justifica el camuflaje. Los

arlequines, pierrots y marionetas que en él cobran vida, así como Giselle y el perfil del guardián de este enclave artístico, Don Fuco, recuerdan una visión del arte ajena a la impuesta por la Revolución: la idea de que la belleza y el encanto del arte salvarán a la sociedad.

Otro aspecto fundamental del teatro es la condición particularmente “poética” de los personajes y de las historias que en él se cuentan. El payaso Don Fuco, más que personaje de carne y hueso, encarna al genio del teatro y es una creación poética de Estévez. Don Fuco dice “Soy eterno, Victorio, ¿se imagina qué horror estar vivo para siempre?, no sé si a alguien le habrá tocado semejante escarmiento” (102). Esta reflexión apunta nuevamente a la intemporalidad del arte a su supervivencia más allá del limitado ciclo de vida humano y de los dogmas de cada época. Otro elemento poético del personaje es su trascendencia de las categorías y límites creados por el hombre, los cuales vence gracias a sus grandes habilidades escénicas. Don Fuco se mueve con soltura entre los íconos de la alta cultura y la cultura popular, y más allá de límites geográficos y géneros artísticos: imita a comediantes y actores melodramáticos de Estados Unidos (Buster Keaton, Lucile Ball, Rosalind Russel), Suecia (Greta Garbo), Inglaterra (Chaplin, John Gielgud), México (Cantinflas), España (María Casares), Francia (Fernandel y Jacques Tati) e Italia (Giulietta Massina y Totó); a cantantes de música popular estadounidenses (Armstrong, Ella Fitzgerald), portugueses (Amelia Rodrigues) y franceses (Juliette Gréco); a intérpretes de música clásica como el tenor español Alfredo Kraus; a directores de orquesta italianos (Arturo Toscanini), y bailarines estadounidenses (Fred Astaire y Ginger Rogers). El narrador señala que se trata de:

. . . imitaciones que no pretenden ser exactas . . . Allí donde imita hace ostensible que imita; él no es el otro, sino el que parodia al otro. Y resulta una inteligente, graciosísima apropiación de lo ajeno, porque tiene lugar un magistral equívoco, y es que al imitar a uno de estos grandes de la comedia o de la canción, se tiene la idea de que uno de esos grandes de la comedia o de la canción lo ha imitado antes a él. (152-153)

En el baile, el canto, la interpretación de instrumentos musicales y la actuación, Don Fuco es el maestro de la parodia, en su rol dialogan diferentes geografías, períodos y géneros artísticos. Su esfera de acción no es el mundo “real” sino la imaginación porque ese “magistral equívoco” ocurre en la mente del espectador, en el proceso de observar y escuchar un espectáculo que invoca íconos culturales. Al final de la novela, en un acto teatral y dramático, Don Fuco muere a manos de un proxeneta, que encarna el utilitarismo y la pérdida de la espiritualidad y la magia. Esta muerte teatral es simbólica, pues como lo mencionamos antes Don Fuco es “eterno”, pero funciona en el proceso de fabulación para justificar la transmisión de conocimientos a los discípulos Salma y Victorio. Su desaparición es un gesto poético que marca el compromiso artístico de Victorio.

Como lo dijimos antes, la condición utópica del teatro novelado es un efecto logrado gracias también a la colección de anécdotas que en él sobreviven. Don Fuco señala que el teatro ha sido testigo único de la visita a La Habana de grandes figuras del arte mundial. Menciona entre otros a famosos bailarines de ballet del siglo XX: Ana Pavlova (rusa), Nijinsky (Polaco) y Alicia Alonso (cubana), así como al tenor Enrico Caruso (italiano), al

actor Jean Marais, (francés), a María Félix (mexicana), a la soprano María Callas (quien en la ficción de la novela se encuentra con el escritor Virgilio Piñera, 108-110), a la cantante de música popular Ella Fitzgerald (estadounidense), al cineasta Jean Cocteau, y a la intérpretes de música campesina Celina González (cubana).²⁴ Algunas de estas visitas, como la de María Callas, Diaghilev, Karsávina, Nijinsky, no tienen referente en hechos de la vida real y contribuyen a esa construcción del teatro novelado como espacio de sueños y quimeras.²⁵ Este repertorio de artistas que, como las imitaciones de Don Fuco, unen en el mismo escenario distintas épocas del siglo XX, diversos géneros de la alta cultura (opera, ballet, música sinfónica) y la cultura popular (cinematografía, radio, música popular), así como diferentes nacionalidades, propone una especie de hermandad a través del arte que supera los límites temporales y espaciales. En el teatro la gran intérprete del son y la guajira cubanas, Celina González, comparte el mismo escenario donde se han presentado estrellas de la música operática (Enrico Caruso y María Callas), cantantes de jazz (Ella Fitzgerald) y del cabaré francés (Cora Vaucaire). Es también aquí curiosamente donde se propone otra forma de imaginar la nación más inclusiva y en constante transformación, que dé cabida a las diversas experiencias de la cubanidad:

Aquí están guardadas y bien guardadas las reliquias de la patria, los vestidos de Rita Montaner, de Barbarito Díez, de Benny Moré, de Celia Cruz, de Alicia Alonso, aquí están los manuscritos de tantos escritores famosos, las guitarras de María Teresa Vera, de Manuel Corona, de Pablo Milanés y Marta Valdés, el piano

²⁴ La larga lista incluye a los bailarines Karsávina y Galina Ulanova (rusos), al compositor y actor Jorge Negrete (mexicano), a las actrices Sarah Bernhardt y Michèle Morgan, al escritor Antonin Artaud y la cantante Cora Vaucaire (franceses), al violoncelista Pablo Casals (español), a la bailarina Miko Yana (japonesa) y los pianistas Lorenzo Nadal y Huberal Herrera (cubanos).

²⁵ Ana Pavlova estuvo tres veces en Cuba (Acosta), Enrico Caruso visitó la isla en mayo de 1920, el violoncelista Pablo Casals actuó en marzo de 1923 (Barrueco Ríos).

de Lecuona, objetos de Alicia Rico, Candita Quintana, Esther Borja, Miriam Acevedo, Iris Burguet y Blanquita Becerra, la camisa ensangrentada de Julio Antonio Mella, el mantel también ensangrentado de los Lamadrid en cuya mesa murió Julián del Casal, lienzos de Portocarrero, de Amelia, de Tomás Sánchez, de Acosta León, de Raúl Martínez, piezas de Nica Eiriz, hay muchas reliquias, amigo mío y si no las menciono todas es porque no abrumarlo, pero sé también que hay cosas que faltan, sueño por ejemplo, con conseguir la voz de cristal de Pablo Quevedo, que como usted sabrá no dejó ninguna grabación, quisiera tener el sabor del níspero, el olor de la lluvia, el rocío en el valle de Viñales, quisiera almacenar el llanto de algunos de los que se echaron al mar de 1994, en aquellas balsas precarias, quisiera tener muestras de las trágicas despedidas en los aeropuertos, el resonar de los cascos de los caballos en la batalla de Mal Tiempo, en fin, necesito todas las reliquias de la patria, no las reliquias que llaman sagradas, sino las otras, las verdaderas, las reliquias profanas, esas que no son épicas, las que no sirven como arma de guerra. (134-5)

Esta colección variopinta de objetos en los que sobresalen vestidos, guitarras, manuscritos, olores, lágrimas y sonidos, etc., da forma a una manera de imaginar la nación. Uno de los aspectos fundamentales de esta memoria histórica de Cuba es el énfasis en el arte y su rechazo a elementos que puedan servir “como arma de guerra.” Las palabras de Don Fuco pueden interpretarse como un desafío a la consigna “Patria o muerte”, que durante 46 años ha defendido la inmolación personal por la causa revolucionaria. De esta posición frente al discurso de la Revolución se deduce asimismo la resistencia estética e ideológica antes reseñada respecto a la concepción del arte que ha

dominado desde 1959 y que exige el compromiso del artista con la Revolución. Frente a un arte como arma de transformación social, se retoma una perspectiva romántica del “arte por el arte” que da prioridad a la creatividad y regresa a los ideales clásicos de belleza, bondad y justicia. Don Fuco, siguiendo la estética de los románticos, concede un rol central a lo bello porque, repitiendo los principios del Romanticismo: “la belleza está involucrada en todas las formas de perfección, sean individuales, sociales o políticas” (Craig 350). Don Fuco se resiste a seguir definiendo a la nación por la disposición de los ciudadanos al sacrificio y la guerra. La reflexión del personaje constituye una crítica a lo que algunos intelectuales han llamado la “retórica del peligro inminente de la nación” (Beaupied 129), discurso que se ha exacerbado durante el Período especial y se manifiesta en las constantes advertencias del gobierno cubano a la población sobre una posible invasión estadounidense y la necesidad de permanecer alertas. Entre las “bien guardadas reliquias de la patria” Don Fuco le da relevancia al arte (la música, la pintura, la danza y la literatura) la naturaleza (sabor del níspero) y los sentimientos (el llanto).

Sin embargo dos elementos contradicen el deseo de reunir objetos anti-épicas o anti-heroicos: el primero es “la camisa ensangrentada de Julio Antonio Mella” y el segundo “el resonar de los cascos de los caballos en la batalla de Mal Tiempo.” Julio Antonio Mella fue un joven intelectual (1903-1929) que lideró la “vertiente radical, nacionalista y anti-americanista” de las luchas estudiantiles de los años veinte en Cuba (Hatzky 188). Mella reinterpreta el pensamiento Martí y lo vincula al marxismo, pero es asesinado en México en 1929 por hombres al servicio de Gerardo Machado. La camisa ensangrentada de Mella es un objeto épico en la medida en que recuerda el temprano silenciamiento de

una voz que desafió al imperialismo estadounidense y su alianza con las élites cubanas. Con su muerte lejos de Cuba, sin haber alcanzado la realización de sus sueños de una Cuba libre del imperialismo estadounidense, Julio Antonio Mella forma parte de la lista de los mártires de la patria junto a José Martí y José María Heredia.

Por otro lado la batalla de Mal Tiempo, el 15 de diciembre de 1895, es considerada la primera gran victoria de las fuerzas independentistas cubanas contra el poder español. El triunfo militar despierta la solidaridad de miles de cubanos y demuestra el gran respaldo civil al movimiento: la economía colonial sufre cuando los trabajadores de los ingenios azucareros suspenden labores. Antonio Mella y la batalla de Mal Tiempo evocan dos momentos cruciales en la historia cubana: la independencia del colonialismo español y del neocolonialismo estadounidense. Aunque están presentes en la memoria histórica de Don Fuco, figuran como elementos independientes, que comparten igual importancia con el arte y la naturaleza en esta forma de imaginar a la nación.

Pensamos que la decisión de incluir a Julio Antonio Mella en esta “memoria” puede leerse como una posición de Estévez como intelectual hacia el nacionalismo y la Revolución. Para entenderlo es importante recordar que el ícono de Martí, figura en la novela, pero está directamente relacionado con la praxis pues toma la forma del busto en bronce que Salma utiliza como arma para herir al proxeneta que ha matado al payaso Don Fuco (268). La decisión de situar a Mella en el collage de “reliquias” de la nación, o sea entre los objetos del pasado, dignos de veneración, y a Martí en la acción puede leerse como una señal de Estévez hacia la validez, en el siglo XXI, del pensamiento martiniano

y un distanciamiento de la interpretación marxista de las reflexiones de Martí, propuesta por Mella, lo que constituye un reproche a la manipulación del pensamiento marxista y de la figura de Martí por parte de la Revolución. La presencia de una prenda de Julio Antonio Mella entre los objetos viejos, apunta hacia la caducidad de algunas de sus ideas. La relevancia de Martí en el desenlace de la novela, alude a la vigencia de sus propuestas - que Mella defendiera -, a la validez de la preocupación por la amenaza imperialista estadounidense, el interés por la justicia social y la necesidad de las alianzas latinoamericanas para superar el neocolonialismo. El aporte de Mella que Estévez valora, sin atribuirle un rol fundamental en el presente de la obra, es la conexión de Martí y el marxismo que sugiere debería replantearse en el contexto del nacionalismo y el anti-imperialismo contemporáneos cubanos.

Un aspecto importante de la propuesta de nación de Don fuco es la unión entre alta cultura y cultura popular, fusión que ya estaba presente en la obra de Carpentier. En el fragmento, artistas como Rita Montaner y Benny Moré, intérpretes del folclor musical cubano, ídolos de arraigo popular debido al surgimiento de medios masivos de comunicación como la radio, el cine y la televisión, comparten honores con figuras como Alicia Alonso, representante en Cuba de un arte europeo destinado a un público más selecto. Don Fuco sitúa el folclor popular cubano -son, guajira, mambo, etc.- en el mismo nivel de importancia de la tradición musical clásica europea consolidada en la isla a través del Ballet Nacional de Cuba fundado en 1948. La propuesta incluye también las expresiones artísticas de la diáspora, pues incorpora a Celia Cruz – toda una institución cubano-estadounidense– y de artistas que tuvieron una relación tensa con la Revolución

como Nica Eiriz, considerada una de las pintoras más destacadas de Cuba en el siglo XX (Poupeye 129).²⁶ Este aspecto, unido a la positiva incorporación del “llanto de algunos de los que se echaron al mar en 1994, en aquellas balsas precarias” (135), constituye una propuesta de reconciliación con el exilio que se distancia de la retórica nacionalista gubernamental basada en la fidelidad a la Revolución. Se sugiere asimismo que la nación es una construcción siempre inconclusa o incompleta por la imposibilidad de retener el pasado y de guardar o archivar sabores y olores.

Es en este espacio utópico donde el ímpetu y la alharaca gozosa de la risa aparece para extenderse luego a sitios marginales de la ciudad como hospitales, cementerios, sanatorios, albergues de damnificados, asilos de ancianos, iglesias y paradas de buses. (201-202) Es aquí donde el homosexual, el payaso y la prostituta se comprometen como bufones pertinaces en un proyecto cuyo objetivo es hacer reír a los habaneros aunque sea “más difícil hacer reír que hacer llorar” (201). En efecto, en *Los palacios* se propone un compromiso colectivo, pero de diferentes alcances a los representados por el paradigma del Hombre nuevo. En la Segunda parte, Victorio, luego de haber recibido la formación artística de Don Fuco, toma una decisión:

Victorio ha decidido que el teatro es su lugar. Dicho así, con toda solemnidad, como si pudiera escucharse retumbar de percusiones al pronunciar frase tan categórica El teatro es mi lugar. Claro, como todo el que decide «trazarse un

²⁶ Celia Cruz se opuso públicamente al gobierno revolucionario y sale del país en 1960 después de haber tenido éxito nacional con la orquesta la Sonora Matancera. Antonia o Nica Eiriz surge como artista en los primeros años de la Revolución, pero deja de pintar en 1969 y sale del país en 1993, debido a las lecturas negativas de su trabajo. Para algunos críticos la obra de Eiriz surge en Cuba en momento en que “del arte sólo esperaban y exigían caricias, adornos de salón, la cortesanía del bien pasar y que no osara problematizar o cuestionar la realidad” (González). Como veremos en el capítulo cuatro, la propuesta de reconocer la importancia de la obra de Nica en Cuba es un aspecto importante en la película *Miel para Oshún*.

destino», al modo de los sacerdotes, los marinos, los ascetas, los enfermos, los artistas o los suicidas, Victorio siente que antes debe anudar bien algunos de los cabos sueltos que ha dejado por allá fuera, por donde la vida se desenvuelve (si es que se desenvuelve) con perfecto y habitual aburrimiento. (236-237)

La decisión, acentuada con recursos dramáticos (retumbar de percusiones) tiene connotación de compromiso, evoca la fidelidad, pasión, lealtad y sacrificio hacia una causa que en la novela está representada por la realización personal a través del arte. Las implicaciones de la determinación de Victorio, no se explicitan, pero pueden deducirse a partir de lo que hasta ese momento ha constituido su actividad de iniciado en el teatro: montar números teatrales que presenta en sitios marginados de la ciudad, enfrentando la resistencia de burócratas y policías que a veces lo arrestan. La tarea que asume Victorio evoca la de los románticos, quienes se propusieron “educar y redimir a la humanidad” utilizando el arte como “la forma más elevada de la experiencia humana y la auto-expresión” (Craig 8: 349). Este paradigma romántico llega a satisfacer plenamente al protagonista que, como hemos observado, nunca se identifica con los deberes implícitos en el ideal del Hombre nuevo. El compromiso con el teatro se realiza en un ritual carnavalesco en el cual Victorio se viste de arlequín y es coronado:

El payaso [Don Fuco] va a un armario y extrae un traje de arlequín, rojo, amarillo y negro, que lo obliga a vestir, y toma una peluca de brillante pelo verde que coloca en la cabeza de Victorio. Vamos, póngase esta ropa, la patria lo contempla orgullosa. Victorio besa la llave del palacio que tiene colgada al cuello, y se viste. De un viejo cofre, descubre ahora Don Fuco una corona de laureles, que no es de

laureles, sino de latón. Con gestos teatrales coloca la corona sobre la peluca verde.

(264)

El pacto entre el protagonista y el arte se sella a través de un acto que tiene un doble carácter serio y cómico. La ceremonia es un evento carnavalesco pues la coronación, con “una corona de laureles, que no es de laureles, sino de latón”, con una “patria [que] lo contempla orgullosa” simbólicamente otorga autoridad y poder a un gracioso bufón, que en la jerarquía de la corte imperial tuviera menos autoridad. La coronación es una ceremonia trascendental y seria que aquí se parodia para solaz del lector y con el fin de marcar el inicio de la misión emprendida por Victorio. Además de unir en la misma escena seriedad y risa, solemnidad e informalidad, Estévez recurre a otra estrategia de la literatura carnavalesca integrando vida y muerte. Recordemos que para Bajtin las imágenes del carnaval son “duales”, pues “unen los polos del cambio y la crisis: vida y muerte . . . bendición y blasfemia . . . elogio y condena, juventud y vejez, cumbre y fondo, cara y trasero, estupidez y sabiduría” (*Problems* 103). La posesión del payaso o nacimiento de Victorio en el teatro antecede al asesinato de Don Fuco, quien personifica al arte. Estévez recurre a otra forma transhistórica del arte: el carnaval, para cerrar teatralmente el ciclo vital de Don Fuco y abrir el de Victorio. Este encuentro de opuestos llega al clímax en la escena final la cual combina drama y jovialidad. Al final de la novela Salma y Victorio, junto al cuerpo sin vida de Don Fuco, contemplan la ciudad desde una azotea. Salma le pregunta a Victorio, haciendo referencia a la ciudad: “¿Crees que nos necesite?” (272) El narrador anota:

Salma lo vio erguirse, ridículo y hermoso, con su traje y su repentina alegría.

Ahora nos toca a nosotros, respondió él convencido. Y, en efecto, a sus pies,

dormida aún bajo la lluvia, se hubiera dicho que La Habana era la única ciudad del mundo preparada para acogerlos. También parecía la única superviviente de cuatro largos siglos de fracasos, plagas y derrumbes. (272)

La escena de los tres personajes sobre los tejados de La Habana continúa con el efecto carnavalesco, es decir con la combinación de elementos dramáticos y cómicos. El atuendo risible de Victorio y su comportamiento teatral en los tejados de La Habana, sirven de contraste al drama del asesinato del maestro. Sobresale la decisión de Victorio de regresar a la ciudad en donde se ha sentido “desterrado”, lo cual abre a un futuro de posibilidades. El final de *Los palacios* es una celebración de los proyectos, sueños y quimeras humanas. Puede leerse como una mirada nostálgica de Estévez hacia los grandes proyectos de transformar la sociedad y un reconocimiento a la necesidad de tener sueños y utopías y a la virtualidad de su realización. Esta escena final constituye también un homenaje de Estévez a José Martí y a Lezama Lima, pues rememora el mito del regreso del héroe a la ciudad ficcionalizado por el escritor neobarroco.²⁷ El rol del héroe, que en la construcción Lezamiana ocupa José Martí, está representado en *Los palacios* por Don Fuco, el genio del teatro, cuyo recuerdo y legado sobrevivirán en los nuevos payasos: Victorio y Salma.

El deseo homosexual

En *Los Palacios* el deseo homosexual nunca es satisfecho. El goce y el placer sexual homoeróticos son inalcanzables, pues los episodios eróticos en los que participa el

²⁷ Emilio Bejel, al analizar la importancia de José Martí en la poética de Lezama Lima, se refiere al mito lezamiano de la entrada del héroe a la ciudad (*Gay* 125). En esta construcción el héroe llega muerto (Lezama, *Imagen y posibilidad* 104) y es este hecho el que permite el proceso de mitificación que es paralelo a la consolidación de la cubanidad. Bejel cita una conferencia en 1979 en la que Cintio Vitier expusiera este imaginario en la obra de Lezama.

protagonista predomina siempre el abuso y la humillación. En el capítulo uno, un policía que “P[p]arece un *marine* yanqui” (74) muestra deliberadamente su pene a Victorio para despertar su interés. Victorio recibe la orden perentoria de acompañar al policía a la estación luego de observar esa “representación carnal del júbilo humano” (74) y manifestar un “ataque de misticismo” (74) que pone en evidencia su homosexualidad. Para evitar el inminente encarcelamiento, pues el hombre lo lleva a la fuerza a pocas cuadras del centro policial, Victorio se ve obligado a entregar la única herencia de su madre: el “anillo de compromiso de la Pucha, Hortensia, la madre, una alianza de oro macizo salpicada de diamantes legítimos y diminutos” (75). Este fragmento, en el cual el personaje homosexual es víctima de la autoridad revolucionaria, y otros episodios antes reseñados que aluden a la tensa relación entre el padre marxista y el hijo homosexual, reflejan un interés de Estévez en continuar con la labor, iniciada en *Fresa y chocolate* y *Máscaras*, de exponer los abusos cometidos contra la libertad de orientación sexual en Cuba en el marco de la Revolución. La decisión de tratar el tema en el contexto del nacionalismo apunta igualmente a coincidencias, en algunos aspectos, con quienes consideran que a lo largo de la historia “el nacionalismo cubano se ha definido, en parte, por su rechazo de lo gay y queer” (Bejel, *Gay* xiv).²⁸ Si *Máscaras*, (1997) ofrece un balance de los “peores momentos homofóbicos durante la Revolución” (Bejel, *Gay* 171) y hace énfasis en la situación en la década de los 80, la novedad de *Los palacios* es que

²⁸ Valga señalar que en *Máscaras*, como en *Los palacios distantes*, la crítica se hace a través de la oposición padre / hijo. La obra de Padura gira en torno a la investigación por el asesinato del homosexual Alexis Arayán, en el verano de 1989. La novela sugiere que para finales de los años 80 la situación de los homosexuales ha mejorado. Prueba de ello es que Alexis no es perseguido por la policía, sino por su propio padre, quien lo asesina para silenciarlo y evitar la divulgación de una información devastadora para su reputación de diplomático. Alexis sabe que su padre ha falsificado documentos a través de los cuales pretende haber servido a la Revolución, antes de 1959, para beneficiarse de prebendas y privilegios. En *Máscaras* la responsabilidad por la persecución del homosexual no recae sobre un revolucionario sino sobre un farsante que engañó a la Revolución.

llama la atención hacia la discriminación en el año 2000, muchos años después que se desautorizara la persecución contra homosexuales. No obstante la insatisfacción del deseo homoerótico, hay una escena de erotismo homosexual que merece mención:

La mano sacude las últimas gotas de orina; y continúa, sacude más de lo debido, pasa a la búsqueda de un ritmo delante-detrás-delante-detrás, lento, lentísimo, porque ése, como todo placer, tiene su parte torturante, y porque la lentitud da mayor oportunidad a la fantasía. La mano mueve morosa el rabo. La otra mano va también morosa de las tetillas al cuello, de la boca a los testículos. Uno de los dedos, el del medio, entra en el culo y hace círculos, círculos, y empuja hacia dentro, abre el esfínter, continúan los círculos, círculos, más círculos . . . (78)

Este fragmento constituye un avance hacia la abierta representación del deseo homoerótico en la literatura cubana. Sin embargo, es importante aclarar que no obstante el placer experimentado por Victorio, la masturbación individual no se presenta como un ideal para reemplazar la relación homosexual entre dos hombres, pues se indica “las blanquecinas marcas” son “ofrendas inútiles” (79) y se explica que el protagonista “nunca ha tenido la dicha de ir a la cama con alguien” (79). La masturbación viene a ser la única opción del protagonista ante la soledad y la violencia que lo rodea. Ante este vacío Estévez propone una plenitud simbólica en el arte pues es en el teatro donde Victorio amplía sus conocimientos de actuación y conoce la risa, medios estos que le permitirán “apreciar el lado humano de aquellos habaneros agresivos y ansiosos” (204).

Si *Los palacios* no plantea la posibilidad de una relación homoerótica feliz, lo mismo sucede con el vínculo heterosexual representado por la relación entre Salma y el Negro

Piedad. El proxeneta, aprovechándose de la vulnerabilidad física de Salma, la obliga a tener relaciones con extranjeros (170-184) e interrumpe el acto sexual con ella para golpearla (194). La novela no idealiza la relación heterosexual sino que muestra cómo ésta puede también ser también insatisfactoria y opresiva.

Un episodio importante que expresa un intento por escapar a las categorizaciones en el área de la sexualidad surge en la narración de una escena entre los escombros de un asilo de impedidos mentales (68):

Ve a frágiles mancebos poseídos por grotescos camioneros, así como a grotescos camioneros poseídos por frágiles mancebos; mulatos marginales junto a blancos policías; negros deportistas acoplados a ejecutivos con aspecto de vikingos; etéreos bailarines articulados con toscos carniceros; campeones de salto con pértiga combinados con dramaturgos en vías de fracaso. Acuden al derrumbe hombres de cualquier condición: viudos, casados, solteros, estériles, con descendencia, trabajadores de vanguardia, enfermos de varicocele [tumor en los testículos], electricistas, vagos habituales, abogados, dementes, cantantes de ópera, cantantes de música popular, ajedrecistas, embajadores, travestidos, albañiles, paralíticos, escultores, periodistas, músicos, cortadores de caña de azúcar, camareros, salvavidas, compositores, infectados de sida, jardineros, aviadores. Hacen poco a poco acto de presencia en el derrumbe, hombres de todos los tamaños, edades, razas, aficiones, familias, costumbres, religiones, culturas, extracciones sociales, tendencias políticas y filosóficas (algunos, los más, normales al fin, son tan felices que carecen de tendencias políticas o filosóficas).

De donde comienza Victorio a inferir que el sexo resulta la única forma de verdadera democracia que puede existir en el mundo. O razona quizá que sería mejor deducir que cualquier revolución que se precie de democrática debe comenzar por el sexo. (74)

Este fragmento, al recurrir a múltiples categorías: ocupación, raza, estética, estado civil, religión, cultura y clase, rompe con el binarismo generalmente empleado para afirmar la heterosexualidad y censurar la homosexualidad. Judith Butler en “Imitation and Gender Insubordination” (1990) llama la atención sobre la necesidad de distanciarse de las definiciones: “Me gustaría tener siempre confuso precisamente lo que ese signo significa” (121). La frase “frágiles mancebos poseídos por grotescos camioneros” y “grotescos camioneros poseídos por frágiles mancebos” quiebra la narrativa que tiende a asociar la homosexualidad con el abuso y el uso de la violencia. En el fragmento los “frágiles mancebos”, que en la narrativa heterocéntrica ocuparían el extremo de la vulnerabilidad y la pasividad, ejercen control y agencia poseyendo sexualmente a los “grotescos camioneros.” Estévez, como Padura en *Máscaras*, ejemplifica el esfuerzo por ficcionalizar la perspectiva queer y descubrir así las múltiples articulaciones del sujeto homosexual.²⁹ El destinatario principal del mensaje deconstruccionista de *Los palacios* es el metarrelato extratextual de la Revolución pues Victorio piensa que “cualquier revolución que se precie de democrática debe comenzar por el sexo” (74). Obviamente la reflexión no se refiere a la heterosexualidad, que en Cuba goza de licencia, sino a otras sexualidades (lesbianismo, homosexualidad, bisexualidad y transexualidad) practicadas por unas minorías y que siguen siendo vistas como una desviación de la norma.

²⁹ Para un análisis de la visión queer en *Máscaras* ver Bejel, Emilio. “(Un)Veiling Machism. The Masks of *Máscaras*” en *Gay Cuban Nation* (171-181).

La crisis: deterioro del núcleo familiar

En *Los palacios*, como otras obras que ficcionalizan el Período especial, abundan las referencias a las dificultades que enfrenta el individuo a raíz de la crisis socio-económica de la isla. Se hacen referencias a la escasez de alimentos, los cortes de energía, (77) y el conflicto habitacional. En el primer capítulo el protagonista se ve obligado a salir del “palacio de antigua estirpe” (18) donde vive junto con “veinte, treinta, cuarenta familias hacinadas” (18) pues debido al deterioro la edificación será demolida (31). Otro ejemplo lo ofrece el cuarto, antiguo estudio fotográfico, donde viven Salma y su madre, el cual no tiene ventilación ni es adecuado para hospedar a una madre y a su hija (51-52). El teatro es así una alternativa para tres personas que no tienen hogar. La crisis se muestra de manera cruda en la destrucción de la familia, hecho que es patente en la soledad de Victorio y de Salma. Mientras Victorio experimenta el drama de la separación familiar por su discrepancia política con Papá Robespierre, Salma lo padece por razones económicas. Un aspecto negativo de la novela es la representación del exiliado que figura como un individuo indolente. La prostitución de Salma se le atribuye de forma fácil al exilio del padre músico quien, en busca de nuevos horizontes en Estados Unidos, se casa y tiene hijos olvidando a la familia que ha dejado en Cuba en medio de la crisis. Como consecuencia de esta ausencia, el hermano de Salma es un delincuente, Salma una prostituta y la madre muere de tristeza esperando que el padre regrese por ella. Estévez llama la atención hacia el deterioro del núcleo familiar, pero cae en el simplismo de condenar al exiliado repitiendo así la retórica oficial.

En cuanto a las creencias religiosas, en *Los palacios distantes*, como en *Trilogía sucia de La Habana*, se establecen paralelos entre el cristianismo y la Revolución. Si bien a lo largo de la obra se sugiere que la Iglesia católica realiza una positiva tarea aliviando el hambre, (127-128,187-188) el “«cielo prometido»” es tan ilusorio como el “«mundo nuevo», [los] futuros imprevisibles, [y los] futuros utópicos” garantizados por la Revolución (190).³⁰

Diálogos con las estéticas de Lezama y Carpentier

La propuesta estética de Estévez, que entroniza el arte como medio para solucionar el conflicto interpersonal y el antagonismo entre hombre y medio a finales del siglo XX, acerca su obra a la de José Lezama Lima. Recordemos que el “universo poético” creado por Lezama, el cual favorece una cosmología en la que “todo comienza con poesía”, es una reacción ante la crisis social y política que experimenta Cuba en los años veinte y treinta como resultado del neocolonialismo estadounidense (Bejel, *Gay* 112-113).³¹ El protagonista de *Los palacios*, situado temporalmente a finales del año 2000, añora un filtro que lo vuelva “traslúcido”, y el narrador explica: “Ya que los filtros mágicos no existen o se han perdido en la falta de poesía de esta época atroz, Victorio trata de pasar inadvertido” (63). El teatro -con las pelucas de colores, zapatillas de baile, varitas mágicas, maquillaje, marionetas y vestidos teatrales- ofrece una solución simbólica y estética, y por lo tanto poética, a la ausencia de “los filtros mágicos” y a la crisis que se

³⁰ En la Tercera parte de la obra “una monja de hábito blanco, con crucifijo de plata” le sirve a Salma un “planto hondo de lentejas con vegetales, carne, jamón y fuerte gusto de cebolla y ajo” (187-188). Antes se ha dicho que Don Fuco recibe donaciones de comida de “las monjas del asilo Santovenia o las del Convento de la Inmaculada Concepción” (127), así como de los asilos atendidos por la Nunciatura del Vaticano (127-128).

³¹ Lezama participa de una manifestación estudiantil en contra de Gerardo Machado el 30 de septiembre de 1930.

experimenta fuera del teatro. Los recursos que encuentra en los camerinos son medios para alcanzar esa invisibilidad que es posible a través de la actuación o el cambio temporal de identidades. Esta invisibilidad también se logra gracias a la música, porque “...la música verdadera provoca la invisibilidad. El oyente se fuga y reaparece en otro lugar” (259). Si para Lezama todo comienza con poesía, para Estévez todo comienza con el teatro. Por algo Victorio, al relacionar el estado ruinoso de ciudad y teatro fantasea un letrero que diga: “En el principio fue el teatro” (96). La prosa de Estévez, de fácil lectura, se distancia del neobarroco y de lo que Bejel llama las “estrategia textuales laberínticas” lezamianas que parecen dirigidas a un lector erudito (Bejel. *Gay* 114). No obstante esta diferencia en el lenguaje, Estévez, como Lezama –que en este sentido seguía la propuesta estética del Dante- privilegia la imaginación por encima de la razón pues en *Los palacios*, el arte expresado a través del teatro, la pintura, la danza y la música son una solución poética que garantiza “alegría, gozo, deleite, satisfacción, complacencia, delicia, bienestar, fruición, placer” (*Los palacios* 259) ante el drama humano en el Período especial. La comedia que los personajes insisten en presentar, no obstante la persecución constante de la policía, socava la seriedad del fervor nacionalista y se presenta como una alternativa ante el “fracaso de las grandes empresas del hombre” (101).

La relevancia del arte en esta novela permite también establecer vínculos entre Abilio Estévez y Alejo Carpentier en cuyas obras hay una propuesta anticolonial desde el barroco.³² El teatro de *Los palacios*, donde se encuentran alta cultura y cultura popular,

³² En *La consagración de la primavera*, Vera Kal, la rusa protagonista de la novela, propone adaptar la obra de Stravinsky reemplazando las melodías clásicas de *El lago de los cisnes*, por “una suite de danzas no sólo populares-cubanas, sino latinoamericanas” donde figuran creaciones del mexicano Silvestre Revueltas, el brasileño Héctor Villa-Lobos, el franco- estadounidense Edgar Varèse y los artistas cubanos Manuel

diferentes formas del arte, como la pintura (Portocarrero, Tomás Sánchez, Acosta León, Raúl Martínez y Nica Eiriz, 135), la poesía de diferentes períodos (Julián del Casal, Dulce María Loynaz, Juana Borrero 238), el teatro (la comedia italiana de los siglos XVI y XVII), la danza (Alicia Alonso) y la música (intérpretes del folclor musical cubano como Rita Montaner y Benny Moré) es, como los escenarios de las novelas de Carpentier, un espacio barroco. La importancia de la princesa rusa Marina Voljovskoi en *Los palacios* (104-112) es asimismo un homenaje de Estévez a Alejo Carpentier, quien en *La consagración de la primavera*, rindiera tributo a la Revolución rusa con el protagonismo de Vera.³³ Estévez le atribuye a una rusa la construcción del teatro donde se preserva el arte y se propone una forma de imaginar la nación cubana a finales del siglo XX. Sin embargo, es de notar que una gran diferencia entre Estévez y Carpentier es la crítica que hace el primero al machismo y al patriarcado. Estévez no deja las “categorías sexuales tradicionales” intactas a la manera que lo hiciera Alejo Carpentier (Franco 132).

La cubanidad

La obra de Estévez retoma también una preocupación de Fernando Ortiz: la construcción de la cubanidad. Este interés se manifiesta en *Los palacios* en el debate en torno a la lengua y la representación de algunos personajes. Recordemos que Ortiz rechaza “crisol” y prefiere “ajiaco” pues considera este término un “símil cubano” más apropiado para

Saumell, Alejandro García Catarla, Amadeo Roldán y Ernesto Lecuona (348-349). El espectáculo combina diversas adaptaciones latinoamericanas de la tradición musical clásica europea, interpretadas por negros y mulatos.

³³ Como se recordará, en la novela de Carpentier, Vera, descendiente de una familia rusa burguesa, huye primero de su país debido a la revolución bolchevique y luego de Europa a raíz de la segunda guerra mundial. Posteriormente emigra a Cuba, en donde al percibir las injusticias sociales va transformando su idea de las revoluciones comunistas al punto de respaldar el proceso revolucionario cubano.

explicar la cubanidad (4-7). Siguiendo el consejo de Ortiz, Estévez rechaza el eurocentrismo lingüístico, proponiendo sustituir un tropo europeo con el léxico acuñado en el Caribe: “«hacer el amor» (metáfora francesa, o sea racional y por tanto inadecuada), templar, echar un palo, singlar (metáforas caribeñas, irracional, o sea justas). . .” (81). En esta resistencia a la metáfora de origen europeo se percibe una concepción de la lengua como espacio de lucha en donde se dan triunfos, claudicaciones y derrotas culturales. El gesto del narrador omnisciente es anticolonial pues impugna el elegante y popular eufemismo europeo y propone reemplazarlo con términos de registro coloquial, que pertenecen al más tradicional argot cubano. El recurso asimismo, al enfatizar el acto sexual como experiencia física, opone resistencia a una moral burguesa que preserva la sexualidad bajo el control de la espiritualidad (el amor). Sin embargo, es importante aclarar que esta preocupación por la resistencia lingüística es aislada; en realidad Estévez, siguiendo los pasos de Fernando Ortiz, está más interesado en los “factores humanos de la cubanidad”, es decir en la construcción de la identidad nacional como una “condición del alma”, como “complejo de sentimientos, ideas y actitudes”, que si bien se exteriorizan en la lengua, son reveladoras de vivencias traumáticas en el orden social (*Etnia y sociedad* 3).³⁴ El narrador de *Los palacios*, que manifiesta empatía con el personaje principal, describe graciosamente a un mesero que le da la bienvenida a Victorio en el restaurante El Laurel, cerca de la Marina Hemingway:

³⁴ *Los factores humanos de la cubanidad* es el título de un libro de Fernando Ortiz, publicado en 1940 por Molina y Cía. (Handbook of Latin American Studies). Este tema fue para el etnólogo objeto de constante indagación, como consta en la conferencia ofrecida en Universidad de La Habana, citada frecuentemente por la academia, y cuyos fragmentos posteriormente fueron publicados en *Revista Bimestre Cubana*, número 3, volumen XLV. El texto que citamos, proviene de una colección de fragmentos seleccionados y publicados en 1993 por la Editorial de Ciencias Sociales de La Habana.

Un joven hermoso (¡hermoso, Dios, hermosísimo!) en bermudas, el torso descubierto, pregunta ¿El señor desea comer?, tenemos ofertas excelentes. A pesar de que habla como un europeo que acaba de aprender el castellano, el joven no puede ocultar, por más que se lo proponga, el acento cubano, y no sabe cómo ni por qué, desea hablar como europeo y logra por lo mismo ser aún más cubano. Algo también brilla en sus ojos que lo delata como el más cubano de todos los cubanos. Tal vez la refulgencia de tantos deseos insatisfechos, tantas caricias frustradas, tantas insinuaciones vanas. (37)

Más adelante, Victorio formula una pregunta para salir del apuro, pues no tiene dinero para comer en ese lugar, y el narrador comenta: “Ahora ya no parece europeo, sino un asiático que a duras penas conociera los rudimentos del castellano, aunque ahí está, delatándolo, el brillo de los ojos” (38). En estos fragmentos la cubanidad ficcionaliza es sinónimo de simulación, suplantación y pose; recursos necesarios, aunque involuntarios, ante la angustia, o necesidad de huir, inherente a la condición isleña. La construcción de este mesero cubano: su tránsito entre culturas (el caribe, Europa y Asia) y esa especie de desgarramiento emocional (“tantos deseos insatisfechos...” antes citado) responde a un imaginario, presente ya en la obra de Ortiz, que representa la isla a la vez como paraíso y cárcel y a sus habitantes como sujetos amestizados que reflejan la “mixtura de gentes, culturas y razas” (Ortiz 19). Obsérvese que para el etnólogo la isla es “la encrucijada de las Américas, donde se cortejan y besan todos los pueblos y civilizaciones” (9), pero también un espacio de conflicto donde esta armonía y paz paradisíaca desaparecen para descubrir un amestizamiento marcado por “el constante herbor de sinsabores” (16). El

mesero, debido a la movilidad entre lo cubano, lo europeo y lo asiático, representa ese encuentro a la vez idílico y traumático de culturas.

El tránsito entre diversas culturas exógenas se presenta como el “signo cubano” e invita a pensar en la noción de “transculturación” utilizada por Fernando Ortiz. La transculturación, neologismo propuesto por Ortiz para reemplazar “aculturación”, explica mejor, en opinión del etnólogo, el encuentro y colisión de culturas que ha tenido lugar en Cuba. Esta noción pone el énfasis en el “tránsito” y en el “desarraigo de la cultura precedente”, es decir resalta el choque de culturas como proceso constante nunca acabado y el carácter accidentado de la experiencia para los grupos que confluyen (148). El mesero encarna al sujeto transculturado pues la colisión de culturas y la imperfección del resultado es lo que delata su cubanidad. La transculturación es un proceso doloroso y traumático que genera un “desarraigo original”:

Curioso fenómeno social éste de Cuba, el de haber sido desde el siglo XVI igualmente invasoras, con la fuerza o a la fuerza, todas sus gentes y culturas, todas exógenas y todas desgarradas, con el trauma del desarraigo original y de su ruda transplatación, a una cultura nueva en creación. (Ortiz 146)

Para Ortiz en la base de la cubanidad está el desconsuelo y el sufrimiento por la salida de la tierra de origen, sentimiento experimentado tanto por colonizadores como por colonizados (África para los negros, Europa para los blancos y el continente americano para los indios taínos). En *Los palacios*, el “desarraigo original” se manifiesta en la movilidad entre Cuba, Europa y Asia y en el brillo de los ojos que delata “tantos deseos insatisfechos, tantas caricias frustradas, tantas insinuaciones vanas” (37). Esta idea del

sufrimiento y desarraigo es una noción importante a lo largo de la novela de Estévez. Ya antes el narrador ha advertido que:

Las ventanas son el mejor modo que han encontrado los habaneros de ser ubicuos, de vivir en varios lugares al mismo tiempo... ¿Pero quién dijo que los habaneros desean encerrarse? No les gusta el aislamiento y detestan la intimidad. Suficiente exclusión, suficiente retraimiento provoca el mar... la isla simboliza ella misma el gran encierro, el mar como reclusión y enfermedad... La certeza es que los habaneros están ansiosos de miradas e intemperie, y si se refugian bajo techo y tras las cuatro paredes es porque el sol se ensaña sobre La Habana... (80)

A través de la metáfora – tropo muy utilizado por Lezama – el narrador compara el mar, y la isla, con una cárcel y una indisposición de salud. La aversión a la soledad y a la reclusión son factores de la cubanidad resultados del aislamiento insular. La necesidad apremiante de la capacidad de ubicuidad puede entenderse como un paliativo para mitigar el “desarraigo original” - ese doloroso desprendimiento del sentido de pertenencia a un lugar - que está en el origen mismo de la cubanidad. La ficcionalización de Estévez, que evoca el concepto de transculturación, continúa la reflexión sobre la identidad y la condición cubana, un tema fundamental en la tradición literaria cubana.

Si Estévez, a finales del siglo XX, da protagonismo a un homosexual marginado por el paradigma del Hombre nuevo, retomando las estrategias poéticas de autores como Lezama Lima, Carpentier y Ortiz, Ena Lucía Portela en *Cien botellas en una pared* concede el rol co-protagónico a una escritora lesbiana en un relato de acontecimientos

ocurridos a finales del siglo XX y principios del XXI, empleando estrategias narrativas que rompen, en parte, con ese canon.

Cien botellas en una pared: La emancipación del sujeto lésbico

En *Cien botellas en una pared* (2002) hay dos personajes contrarios: Zeta, quien se define a sí misma como una mujer heterosexual, depresiva (97), católica, “carnívora” e insegura, que sobrevive a una relación sadomasoquista con su novio Moisés, y Linda, a quien se presenta como una maliciosa e inteligente escritora de novelas policíacas, de origen judío, agnóstica y “vegetariana” que asume abiertamente su condición lésbica. La historia es narrada en primera persona por Zeta quien, situada temporalmente entre finales del año 2001 y principios del 2002, describe episodios de su vida en la década de los 80 y 90, lo cual intercala con la narración de algunos eventos en la vida de su amiga Linda y las historias de las novelas de misterio que ésta escribe.³⁵ Al referirse a su vida, Zeta destaca cuatro años de la relación con su novio Moisés, la cual comienza en enero de 1997 (118) y termina, con la muerte de éste, el 19 de diciembre del año 2000 (249). La historia sobre la suerte de Moisés alimenta la intriga del lector a lo largo de toda la novela pues en las primeras páginas se revela el carácter violento de la relación ,y se indica que Moisés ya no está en la vida de la narradora: “Ah, Moisés... Aún hay días en que te extraño” (22). Sin embargo, su destino permanece oculto hasta el último capítulo en el que Zeta comunica al lector que ha muerto en lo que se presenta como un dudoso “accidente” doméstico (247-249). Este relato principal abre y cierra la novela y constituye el hilo que enlaza, a manera de marco general, otras historias, que la narradora

³⁵ La posición temporal de la narradora se deduce a partir de varios comentarios. En el capítulo 6 titulado “La muchacha del jueves”, Zeta señala “Recién ahora, que intento reconstruir la historia a ver si pongo un poco de orden en mi propia cabeza, me percaté de que ambos hechos [conocer a Moisés y a Danais] ocurrieron justo el mismo día, hace alrededor de cinco años” (117). En la siguiente página indica que conoce y comienza la relación con Moisés “en enero de 1997” (264). La narradora se sitúa entre finales del año 2001 y principios del 2002.

introduce distinguiéndolas como “reales” o “ficticias” y entre las cuales se destacan: el resumen de la novela *Nocturno Sebastián*, obra que Linda escribiera basada en la historia de la “vida real” de un homosexual asesinado en La Habana; el principio y final de la extraña relación entre Linda y su amante Alix y la corta convivencia de Zeta, Alix y Moisés, que termina con la muerte de éste.³⁶

En el relato predomina la primera persona singular –Zeta- y tanto el discurso de Linda, como el de otros personajes, se reproduce utilizando los estilos directo, indirecto e indirecto libre. La narradora a veces introduce estos discursos utilizando verbos de lengua como en el episodio en que Linda llega a una fiesta: “alguien gritó «!Ahí está el ángel!» y varias siluetas se abalanzaron sobre ella...” (137) –estilo directo; asimismo la narradora resume con sus palabras lo dicho por otros personajes como cuando Zeta explica “[Linda] Dijo que, en lo referente a la esgrima como espectáculo, ella prefería el estilo medieval, más sencillo, más bruto, más salvaje...” (186) –estilo indirecto. También se emplea con frecuencia el estilo indirecto libre, que le da dinamismo y dosis de humor al relato. Un ejemplo es el siguiente comentario que combina el estilo indirecto (sin subrayar) e indirecto libre (subrayado): “[Linda] le pidió, por favor, mamita, cosita, perrita, por favor chica, entiende, por favor, no seas bruta, Ana Cecilia, cojones, que la dejara atender a Alix” (143). Aquí la voz de la narradora reproduce la estructura gramatical y el vocabulario del enunciado de Linda. La continua utilización del estilo indirecto libre a través de la cual la primera persona del singular se trasfigura una y otra vez bajo la identidad de otros personajes es una de las claves para entender la dinámica de la novela

³⁶ Tanto lo “real”, como lo “ficticio” pertenecen, por supuesto, a la esfera de la fábula. Entendemos por “real” lo que Zeta, narradora principal, considera hechos “vivididos o presenciados” por los personajes y “ficticio” como los sucesos “imaginados” por los personajes.

y la propuesta estética de Portela. En *Cien botellas en la pared*, (en adelante *Cien botellas*) como en otras obras de la autora, -por ejemplo, *Pájaro, pincel y tinta china* (1998)- Portela vuelve a jugar con la figura del narrador, moviendo y desestabilizando su punto de vista.³⁷ En la novela que indagamos, Zeta es el personaje de mayor autoridad y cuya visión se privilegia; sin embargo el estilo indirecto libre y otros aspectos, que explicamos a continuación, ponen en tela de juicio su superioridad respecto a otros personajes: las constantes alusiones que hace Zeta a sus pésimas habilidades como escritora, la insistencia en las extraordinarias habilidades literarias de Linda -por ejemplo a su frialdad para tomar decisiones tanto en la “vida real” como en la “ficción” de sus novelas- y la revelación sobre la intención de Linda de escribir una novela cuyo nombre coincide con la novela de Portela: *Cien botellas en una pared*. Todos estos factores hacen dudar al lector sobre la identidad de Zeta, quien pasa de ser personaje de Portela, a construcción de Linda, otro personaje de Portela. El acto de redacción por parte de Zeta no es muy obvio, pero se insinúa en el siguiente fragmento donde Zeta especula sobre la suerte del ex-propietario del “palacete del Vedado” (31) donde vive:

Quizás nuestro señorón [sugiere 5 posibilidades de las cuales sólo nos interesan dos]... O fue asesinado y desde entonces ronda su espíritu por los pasillos entre humo azul y cadenas que rechinan. Quizá esté ahora mismo detrás de mí, leyendo estas páginas por encima de mi hombro con oligárquica reprobación y muchas ganas de arrebatarme el lápiz. (33 El énfasis es nuestro)

Zeta entonces es la narradora de las historias que componen la novela. Es el personaje-narrador que conduce y ordena el relato. Es ella quien introduce a Linda, a quien presenta

³⁷ Para un análisis de la inestabilidad del narrador en la novela antes citada ver Timmer, Nanne. “Eros, deseo y encarnación en *El pájaro: pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela.”

como “una escritora *de verdad*”, (22) autora de renombre debido al éxito editorial de dos novelas: *El año próximo en Jerusalén*, publicada en 1997 (164, 203) y *Nocturno Sebastián*, y quien en la ficción ha ganado el “premio Dashiell Hammet para el mejor thriller del año” (179). Además de este notable logro literario se explica que en el presente del relato Linda está en proceso de redactar su tercera novela que lleva por nombre *Cien botellas en una pared* (95). A Linda se le presenta como una celebridad que participa en eventos internacionales –viaja a Manhattan invitada por el “Hunter College” para participar en el “I Encuentro de Escritoras del Caribe Hispano” (83)- y se dice que sus dos primeras novelas “ya habían crecido y caminaban solas” (25), al punto que muy pronto llegarían a formar parte de los “clásicos del thriller, de la Serie Negra” y serían traducidas y llevadas al cine (25). El poder autorial de Linda sobre lo narrado por Zeta se sugiere de varias maneras: una de ellas es la admiración socarrona de Zeta hacia su creadora: “No suelo discutir con Linda (en general, no suelo discutir), porque ella es la más sabia, la más perspicaz, la que se esfuerza por llevar luz a mi vida tenebrosa, aunque sea a punta de tijerazos” (24). En este discurso de tono adulador Zeta, el personaje-narrador, reconoce la suprema potestad de Linda sobre sus opiniones y su destino. Más adelante estas referencias se hacen más obvias. En “Por lo menos un tortazo” Zeta se refiere a Linda y afirma: “Su última novela, *Cien botellas en una pared*, era la historia de un doble homicidio, pero aún no sabía a quién matar –me apuntó con un dedo, como si quisiera matarme a mí-” (25). El comentario invoca el poder textual de Linda como personaje-autor de Zeta y abre la probabilidad de que Linda sea el verdadero poder creador de la voz de Zeta. Por otro lado, la redundancia del título apela a una doble tarea de creación –extra e intra textual - y desdibuja los referentes, generalmente fijos, de

narrador y personaje: Zeta es el personaje-narrador tanto del texto de Portela, como de la novela que escribe Linda. Esta interpretación es posible si se tiene en cuenta que el relato de la “vida real” de Zeta culmina con el “doble homicidio” - de Moisés y Poliéster (247-248) - que Linda desea introducir en su novela. En otras palabras, la existencia textual de Zeta, de las anécdotas que se relacionan con ella, satisface las expectativas literarias de Linda. Todas las posiciones narrativas femeninas relevantes de la novela pasan por esta paradoja: tanto Zeta como Linda son sujetos activos en tanto narradoras con control sobre sus historias, pero son objetos en tanto personajes de un relato que alguien cuenta. Esta doble condición hace que los personajes o construcciones ficticias de Portela, no sean sujetos pasivos en las manos de su creadora. La soberanía y control total del autor extra-textual –Portela- sobre el material narrado se difumina por el poder de los personajes a quienes se les atribuye astucia y habilidad en el trabajo creativo. Las posiciones narrativas de *Cien botellas* no son estables pues los relatos pueden atribuirse tanto a Zeta como a Linda. Retomando una apreciación de Catherina Vallejo sobre la obra de la cubana Adelaida Fernández de Juan podríamos decir que los fragmentos que conforman la novela de Portela también “problematizan, a través de las múltiples facetas de la función narradora, la voz femenina como inclusiva, heterogénea y dialógica” (Vallejo 204). A través de esta voz dialógica Portela da una posición de poder narrativo a una mujer lesbiana. Desde el punto de vista narrativo, Linda es una especie de camaleón cuya identidad es, en tanto creación de Portela, “objeto” de la narración; pero también, en tanto autora, “sujeto” con plenos derechos para crear un personaje como Zeta y la trama en la que se entreteje el suspenso. Este poder autorial de Linda, aunque se oculte tras la trama

develada por una mujer heterosexual como Zeta, funciona como elemento legitimador del sujeto lésbico.

Este doble rol de los sujetos femeninos (autores y personajes) plantea un juego entre la realidad y la ficción o vida y literatura donde los límites se funden. Constantemente se alude a la diferencia entre “realidad” y versión novelada. Al referirse a *Nocturno Sebastián*, novela escrita por Linda, basada en la historia de “la vida real” del asesinato en La Habana de un joven llamado Sebastián, Zeta explica: “En la novela... el Tte. Leví logra identificar al asesino, aunque no atraparlo” (201). Más adelante añade, “En la vida real... Marilú persistió Y persistió. Hasta que el tipo [oficial a cargo del caso], sintiéndose acorralado, muy tenso, perdió los estribos y le soltó a bocajarro que la única sospechosa era ella” (201). La existencia de dos versiones se concreta también en los nombres de los personajes, se explica que “Marilú [es] (Sandra en la novela) y “la Gofia [es] (Zoe en la novela)” (198). Sin embargo esta claridad en la clasificación de las versiones se torna ambigua en el discurso de los personajes y la trama. Como lo señalamos antes, el texto que escribe Zeta, que se presenta como la voz autorizada para distinguir entre versiones (realidad y ficción), revela su carácter literario o ficticio, a través del “doble homicidio” que no obstante situarse en el ámbito de lo “real”, cumple a carta cabal con el ideal de novela de suspenso que Linda busca para su ficción. El lector descubre que lo “real” es también fantasía o “ficción.”

Este juego que legitima y desautoriza versiones socava las “verdades textuales” muy comunes en la literatura de la modernidad y enlaza la obra de Portela con la

posmodernidad en la literatura latinoamericana. Por ejemplo, la utilización de la cita de pie de página, empleada también por el argentino Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1976), refuerza la condición de construcción del texto de Portela. En la sección “Porque el amor lo disculpa todo” Zeta utiliza una frase del latín: “*homo homini lupus**.” y luego aclara en la cita:

* El hombre es el lobo del hombre. A propósito de este famoso latinajo, Linda nos propone la siguiente versión: la mujer es la loba de la mujer. No olvidemos que para ella «mujer» significa «ser humano». (181)

El texto de Zeta, editado con comentarios aclaratorios, también es una construcción que ha requerido la selección del material y su disposición para seguir los parámetros de la novela negra. Esta estrategia y las antes exploradas, que deterioran la credibilidad de Zeta y hacen remota la posibilidad de una “verdad textual”, distancian a Portela de los autores del Boom latinoamericano que deseaban “ser fiel[es] a la realidad” (R. Williams 5).³⁸ La ambigüedad entre “realidad” y “ficción” y entre “autora” y “personaje” deslegitima la superioridad o autoridad de la voz de Zeta y revela su carácter de construcción.

Cubanidad

En *Cien botellas* la construcción del sujeto lésbico interactúa con discursos nacionalistas: por una parte con la noción de cubanidad y por otra con la dicotomía dentro/fuera. A Linda se le describe como descendiente de judíos, agnóstica (97), segura de sí misma, inteligente y bien informada: “Según Linda, no existen juegos de varones: llamarlos así es uno de los modos insidiosos de que se vale el sistema patriarcal para distribuir los roles

³⁸ Por ejemplo, *Conversación en la catedral* (1971) de Mario Vargas Llosa busca responder a la pregunta ¿qué fue lo que jodió al Perú?

a su conveniencia y perpetuar la discriminación genérica” (39). Este discurso académico y feminista militante, junto con el poder narrativo del personaje, rompe con la victimización de la figura lésbica que predominó en la literaria cubana de la primera parte del siglo XX.³⁹ Las novelas de Portela también marcan una ruptura con respecto a obras del Período especial como *Fresa y chocolate* en la que se discute la capacidad del homosexual para ser un verdadero revolucionario. En *Cien botellas* Linda asume una posición crítica hacia el metarrelato de la Revolución. Zeta dice:

 Mi amiga... nada más detesta la sola mención del término «izquierda». Le suena a trasto viejo polvoriento, enseguida le entran deseos de estornudar. Estaba bien defender los derechos de las minorías étnicas o religiosas, las mujeres, los gays, los minusválidos, los niños, los animales y... las plantas... Estaba bien oponerse a la conflagración nuclear. Sí, todo eso estaba bien. Pero un político de izquierda también podía ser, según ella, un individuo que actuaba en los negocios de la misma manera que el «capitalista salvaje»,... a navajazo limpio, a dentelladas, con la única diferencia de que había que soportarle sus escrúpulos de conciencia, verdaderos o no. Sus continuas justificaciones. Su paranoia. Sus pajas intelectuales. Su necesidad de creerse bueno, desinteresado, noble y generoso, un filántropo, un angelito bajado del cielo . . . (159-160)

El personaje mira con desdén e ironía las preocupaciones del proyecto revolucionario. La analogía que establece entre comunismo y capitalismo, busca banalizar las luchas

³⁹ Un ejemplo es *La vida manda* (1929) de Ofelia Rodríguez Acosta cuya protagonista, Gertrudis, luego de una frustrante experiencia heterosexual y una relación lésbica, intenta suicidarse y pierde la vista. En la novela *En la noche del mundo* (1940), de la misma autora, Natalia, personaje que encarna a la lesbiana, es asesinada por Gabriel, quien se venga de esta manera por el rechazo de ésta a su propuesta matrimonial. Para un completo análisis de ambas obras ver Bejel, Emilio. “The Feminist, the Garzona, and the Gay Man.” En *Gay Cuban Nation*. (47-65)

colectivas por un cambio radical que redimiría “a todos de la alienación capitalista” (Hopenhayn, *Ni apocalípticos* 18), contribuyendo además a desautorizar la idea de de la vanguardia (un político de izquierda). La decisión de asociar la figura lésbica de Linda a la escritura, asemeja la estrategia de Portela a la de Senel Paz en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* y Gutiérrez Alea en *Fresa y chocolate*, obras en las cuales el sujeto homosexual está ligado al arte: Diego es un promotor de arte. Sin embargo, Portela sitúa de manera explícita a Linda en un ámbito contrario a la revolución pues ésta “detesta la sola mención del término «izquierda»”; escribe novelas policíacas en las que se acusa al gobierno revolucionario de tolerar, todavía en el Período especial, la violencia contra homosexuales; se burla de la autoridad revolucionaria, y su misma actividad literaria – que en la novela se presenta como una labor egoísta– es una manifestación del individualismo y un enfriamiento hacia proyectos más ambiciosos de justicia social.⁴⁰ Hay que hacer notar que este desafío a la Revolución se le atribuye a un personaje que, no obstante su orientación sexual –marginal-, no es un sujeto subalterno desde el punto de vista económico, pues Linda goza de privilegios reservados a una elite.⁴¹ En efecto, Linda es hija de un funcionario de alto rango en el gobierno (64-5), vive en un penthouse en La Habana, maneja un Mercedes, tiene un reloj Rolex de oro (54 y162) y es portadora de un pasaporte de la Comunidad Europea. Todos estos elementos dotan al personaje de gran poder. Además de ese pasaporte que le permite salir y entrar de la isla cuando lo desee, el personaje habla cuatro idiomas, y su aspecto no es hispano, por eso le dicen la

⁴⁰ La burla hacia la autoridad revolucionaria se concreta de varias maneras: en la displicencia del personaje hacia el control aduanero - episodio que estudiamos más adelante- y hacia las prohibiciones del gobierno: Linda fue “Uno de los primeros habitantes de nuestro archipiélago en conectar su computadora a Internet” no obstante el veto estatal a este tipo de servicios (219).

⁴¹ Otro aspecto que no profundizaré, pero que vale la pena notar es su condición de judía, lo que le da al mismo tiempo un carácter subalterno y hegemónico.

polaca. El personaje está dotado de recursos y medios que le permiten moverse más allá del limitado mundo insular en donde todavía una lesbiana no goza de total libertad. El aspecto de Linda, el dominio del inglés que le permite simular un acento alemán (84-85) y la seguridad con la que se mueve en el mundo, le sirven de disfraz para viajar a los Estados Unidos camuflando en su equipaje dos maletas y una mochila cargadas de Cohibas. Linda burla los controles aduaneros tanto en Estados Unidos, como en Cuba: aprovecha “su aspecto de niña . . . [que] inspiraba confianza” (84) para no declarar “ni hostia en el aeropuerto de Rancho boyeros” (84) ni en Nueva Jersey a donde llega con la carga prohibida para luego venderla en pleno centro de la Nueva York. Linda dice “Para triunfar en esta vida no hay nada como hacerse el europeo. El pacífico, lozano, solvente y muy correcto ciudadano de primera clase” (85). Ena Lucía Portela recurre a la imagen del “vivo”, versión cubana del pícaro español, para dotar a la identidad lésbica de Linda de movilidad, inteligencia y sagacidad, haciendo así un aporte original a la construcción del sujeto lésbico en la literatura cubana. Gustavo Pérez Firmat afirma que el “vivo” es alguien que ha tenido que recurrir a su astucia para sobrevivir en circunstancias difíciles (Pérez Firmat 35-6).⁴² Una de las características de la “astucia” es la facilidad para engañar a fin de lograr un objetivo y esta es una habilidad que desarrolla Linda desde su infancia según lo señala Zeta: “Ella quería componer sus propios guiones, inventar sus propias mentiras y engañar a todo el mundo. Ella quería ser una consumada farsante, una sublime embustera. Ella quería ser escritora” (72). La literatura, en este contexto, se construye como la máxima manifestación del talento del personaje para el enmascaramiento, el simulacro y la farsa. Linda utiliza con sagacidad idiomas, documentos de identidad y actitudes para ocultar su condición “tercermundista” y pasar

⁴² La traducción es nuestra.

como ciudadana de “primera clase”, burlando así las regulaciones de Estados Unidos y Cuba.

Un aspecto importante de la construcción de Linda es que si bien sus opiniones y actos la distancian de la política oficial revolucionaria, es un fiel producto de la cubanidad: el pragmatismo e ingenio de Linda son empleados para burlar la autoridad revolucionaria, sin dejar de ser cubana. Veamos cómo Zeta describe a los antepasados de Linda: “En Cuba les llamamos «polacos», pero no tienen nada que ver con Polonia. Vivían en Praga, pero no eran checos. Hablaban alemán, pero no eran alemanes. Praga pertenecía al Imperio Austro Húngaro, pero ellos no eran austriacos ni húngaros” (214). Esta combinación o choque entre nacionalidades evoca el concepto de transculturación antes considerado al estudiar la obra de Estévez. Portela, como el autor de *Los palacios*, recurre al discurso hablado para mostrar el “proceso transitivo” entre culturas (Ortiz 148). El dominio que tiene Linda de los idiomas explica mejor la transculturación:

[Linda] había previsto defenderse en inglés con acento alemán, pues ya para entonces dominaba cuatro lenguas aparte del español (su talento para los idiomas resultaba pavoroso) y se complacía con esos híbridos, combinaciones fraudulentas para engatusar al profano, para que el desdichado profano jamás logre adivinar el origen de quien habla . . . (84-85)

Con todos estos idiomas y nacionalidades, Linda es la personificación del “ajiaco” cubano, “emblema de la cubanidad que da forma concreta a la noción de transculturación” (Pérez Firmat 24). Al referirse al ajiaco, Fernando Ortiz señala:

Lo característico de Cuba es que, siendo un ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocedura. Desde que amanece su historia hasta las horas que van corriendo, siempre en la olla de Cuba es un renovado entrar de raíces, frutos y carnes exógenas, un incesante borbór de heterogéneas sustancias. De ahí que su composición cambie y la cubanidad tenga sabor y consistencia distintos según sea catado en lo profundo o en la panza de la olla o en su boca, donde las viandas aún están crudas y burbujea el caldo claro. (6-7)

La combinación de nacionalidades (polaca, checa, alemana, autro-húngara, cubana) e idiomas (cuatro lenguas aparte del español), que forman ese conjunto de “heterogéneas sustancias”, convierte a Linda en el arquetipo del ajiaco cubano. Las diversas culturas que a manera de “raíces, frutos y carnes exógenas” han influido en su experiencia vital, hacen de ella un ejemplo de la cubanidad, condición que para Ortiz es paradójicamente común y única. Sin embargo, a diferencia del mesero de *Los palacios*, quien “no sabe cómo ni por qué, desea hablar como europeo” (Estévez 37), Linda es conciente de su hibridez, la cual manipula con astucia para “engatusar al profano” (85). Otra diferencia respecto a la ficcionalización de la cubanidad en *Los palacios* es que en Linda el “desarraigo original” no se presenta como una experiencia traumática de sufrimiento, y Cuba está lejos de ser una cárcel o una enfermedad. Aunque en la novela se insiste en que Linda es “extranjera. *Diferente.*” (55) al cubano promedio y se añade: “Linda no es hispana, no tiene una gota de sabor latino...” (84) esta combinación de elementos la convierte en un ejemplo del ajiaco y por lo tanto un sujeto transculturado, fiel reflejo de la cubanidad.

Portela dota a Linda de una movilidad internacional que puede leerse como un cuestionamiento a la “histeria nacionalista”, intensificada durante el Período especial, hecho éste que la autora ha reprobado en textos críticos.⁴³ El episodio en el que Linda burla los controles aduaneros de Estados Unidos y Cuba constituye un desafío tanto a la retórica cubana nacionalista de *¡Patria o muerte!*, como a la estadounidense de castigo y veto a la economía de la isla. Esta nivelación en el tratamiento de los dos países en la ficcionalización de Portela desestabiliza la dicotomía paradigmática dentro / fuera muy común en el discurso nacionalista cubano. Este binarismo ha desempeñado un rol fundamental situando a la nación cubana en un extremo y a España y/o Estados Unidos en el otro.

Un ejemplo importante lo constituye la obra *El caballero encantando y la moza esquiva* de Fernando Ortiz en la que se parodia *El caballero encantado* (1909) de Galdós. Ortiz escribe una versión “cubana” en la que altera el rol de los personajes y el desenlace de la obra original para adaptar el argumento a los intereses cubanos y latinoamericanos (Pérez Firmat 36-46).⁴⁴ La dicotomía dentro/fuera ha sido también fundamental para la Revolución en la construcción de la identidad nacional. En la obra de Alejo Carpentier se muestra la decadencia de la cultura europea -*Los pasos perdidos*, (1953) y *El recurso del método*, (1974)-, la indiferencia política de Europa y el abismo entre pobres y ricos en Estados Unidos – *La consagración de la primavera*, (1978). En *La consagración de la primavera* la intención de Vera de transformar en el trópico el “final agónico” del baile de Stravinsky en “uno propiciador de fecundidad” (Carpentier 311-312), como lo señala

⁴³ Ver página 76 del capítulo uno.

⁴⁴ Esta obra fue publicada en varios episodios en la Revista Bimestre Cubana.

Donald L. Shaw, “simboliza renovación” y “progreso histórico”(107). Este objetivo, frustrado por Batista, que sólo sería posible con la llegada de los revolucionarios al poder, constituye un ejemplo paradigmático de la dicotomía dentro/afuera en el contexto de la Revolución, pues en la ficción de la novela de Carpentier, Cuba a partir de enero 1959 es un espacio de regeneración y creatividad política y cultural que se contrapone a la decadencia de Europa y la democratización de la miseria en Estados Unidos. En la novela de Portela Cuba no es la Sociedad nueva que anunciara Carpentier en *La consagración de la primavera*; en esta Habana de los años noventa los habitantes ya no experimentan el entusiasmo revolucionario de los sesenta pues han entrado las prácticas de la economía de mercado y la supervivencia es en extremo difícil. Portela favorece una visión muy similar de ambas sociedades (Cuba y Estados Unidos): los dos países son espacios donde el gobierno intenta imponer un control sobre la actividad de los ciudadanos. La incredulidad de Linda en el orden político está dirigida hacia los polos de la guerra fría pues se ríe tanto de la sociedad comunista como de la capitalista. Zeta, al reproducir las opiniones de Linda afirma: “Porque mucha gente desprecia a los maricones, tanto en la sociedad nueva y justa y luminosa como en las otras” (181). La frase, de tono irónico hacia la retórica del gobierno revolucionario (“sociedad nueva y justa y luminosa”), sitúa a Cuba en el mismo nivel de las sociedades capitalistas. La representación de Estados Unidos es incluso positiva pues es el sitio de descubrimiento personal que transforma por completo la vida sexual del personaje dentro de la isla. Es allí donde Linda “sale del closet” (90-93). Al ubicar este ritual de pérdida de la inocencia en Estados Unidos, Linda pone a su servicio, en un nivel simbólico, la dicotomía dentro / fuera pero la utiliza subvirtiendo el binarismo predominante en la isla. Estados Unidos es un espacio con un

margen más amplio de libertades sexuales, donde si bien hay “muchas gente [que] desprecia a los maricones”, las latinas pueden explorar otras sexualidades no heterocéntricas. La representación benévola de los Estados Unidos en *Cien botellas* rompe con la visión, favorecida por autores como Carpentier, que sitúa a este país en el extremo negativo de la dicotomía dentro/fuera. Portela sugiere que Cuba presenta también contradicciones y que la Revolución está lejos de ser el extremo positivo.

El desafío al fervor nacionalista se percibe asimismo en la trasgresión de los parámetros de la novela policíaca, género estimulado por el gobierno cubano en las primeras décadas de la Revolución. 120 títulos publicados, la creación por el Ministerio del Interior de un premio anual a la novela policíaca, dan testimonio de un formato que se “devaluaba por su adscripción a un didactismo partidista, su versión maniquea de los conflictos humanos y por una escritura simplificada, ajena a plantear cualquier inquietud al lector” (Serrano). Las versiones “real” y “novelada” que ofrece *Cien botellas* no se suscriben a las características del género policíaco cubano que como lo explica José A. Portuondo se define por “la defensa de la justicia y de la legalidad revolucionarias”, la cual permite develar los crímenes “con la colaboración colectiva del aparato policial y legal del estado socialista y la muy eficaz y constante ayuda de los organismos de masa, principalmente los Comités de Defensa de la Revolución” (130). En *Cien botellas* Linda, a través de la novela policíaca *Nocturno Sebastián*, se interesa en ficcionalizar la forma que tomó la discriminación contra los homosexuales en la Cuba revolucionaria. El relato sobre el argumento de esta obra es una oportunidad para documentar cómo la trasgresión de la

heterosexualidad es asociada con la conspiración política, la subversión y la actividad a favor del enemigo (189).⁴⁵ La novela de Linda trata sobre la corta vida de Sebastián, un homosexual de “cuerpo apolíneo y un rostro de galán de cine” (180), discriminado y perseguido por su propio padre, un brigadier que nunca le perdona su orientación sexual. Sebastián es asesinado y la investigación por el crimen es realizada por el Teniente Levi, “protagonista de todos los relatos y novelas de Linda” (157). Se dice que la existencia de huellas dactilares “por montones”, así como de una libreta de teléfonos donde Sebastián tenía anotados “los números de decenas de hombres” podrían ayudar a las autoridades a identificar al asesino (199-200). Sin embargo, tanto la investigación “real” como la “ficticia” no arrojan resultados positivos. Zeta explica que en la novela de Linda “todo quedó ahí. Después de algunas escaramuzas y sinsabores, puesto que muchos de aquellos tipos eran personajes importantes, civiles y militares, con esposas e hijos, con imágenes públicas que cuidar, el caso fue archivado. Y sanseacabó” (200). En la investigación que se presenta como “real” no hay resultados tampoco, y paradójicamente en lugar de tener sospechosos homosexuales, la asesina potencial resulta ser la esposa del homosexual. Ambas versiones contribuyen a la idea de que el Estado cubano encubre la violencia y la discriminación contra sectores vulnerables como los homosexuales. El inventario que hace Portela, a través de este personaje, de los abusos contra homosexuales y gays en Cuba durante el Período especial, es similar al que ofrece Estévez en *Los palacios*. La versión de ambos autores respalda las afirmaciones de Lumsden, referenciadas antes, según las cuales el gobierno cubano ha retirado las evidencias legales de la persecución, pero ésta sigue formando parte de la agenda estatal (80).

⁴⁵ Al referirse a las fiestas de lesbianas en casa de la Gofia, la narradora explica que el jefe del sector “andaba a la caza de un pretexto para dispersarlas... acusarlas de conspiradoras, subversivas, agentes del enemigo” (189).

Saliendo del closet

Para Laura S. Brown, en un mundo dominado por una narrativa heterosexual, los idiomas hablados por los grandes grupos lingüísticos carecen de recursos que permitan describir de manera positiva a la mujer como actora con capacidad de agencia sin la presencia del hombre; esto hace que predomine una narrativa que describe a las mujeres en tanto objeto de la sexualidad masculina (276). Portela parece consciente de la inexistencia de estas “categorías lingüística y conceptuales” (Brown 276) en el español y por ende de la dificultad para narrar la experiencia sexual femenina de Linda que es satisfactoria y plena no obstante la ausencia del hombre.⁴⁶ En una escena ritual de “salida del closet” en que Linda confiesa su identidad lésbica a su amiga Zeta, aquella busca a tientas un léxico y una simbología que le permitan expresar su vivencia:

Te decía que, supuestamente, los mangos son lo más apetitoso del mundo. Desde que uno nace le incrustan esa historia en el cerebro. En mi casa, por ejemplo. Mis padres comen mango, los mismos mangos desde hace un millón de años . . . Y luego están la televisión, la escuela, el cine, las novelas, hasta los dibujos animados. Por todas partes el mismo mensaje: hay que comer mangos . . . Y el problema es que a mí nunca me han atraído los mangos. ¿Entiendes?... Lo que a mí me gustan son . . . las guayabas. Sí eso es. Las guayabas . . . Durante años me sentí un bicho raro por ese motivo. Creía ser una extraña, la única en este mundo tan alegre que no deseaba mangos sino guayabas, qué tonta . . . En Nueva York me comí una guayaba . . . Bueno, para serte franca, me comí más de una. Todos estos meses me los pasé instalada en el apartamento de una guayaba

⁴⁶ La traducción del texto de Laura Brown es nuestra.

puertorriqueña. Y fue muy bueno...De aquí en adelante me voy a comer todas las guayabas que pueda. Aunque me disparen comeré guayabas... No hace falta ninguna justificación. Porque, ¿tú sabes?, comer guayabas es un hecho de la naturaleza, tan normal como comer mangos. No una enfermedad ni una extravagancia ni un crimen. (90-93)

Luego de escuchar atentamente el relato, Zeta burlonamente lo juzga de “galimatías” (93) y pronuncia la palabra que Linda había evitado: “eres Lesbiana, ¿y qué?” (94). Linda le revela entonces la razón de tal rodeo: “sé que no te debo explicaciones. Pero a otras personas sí. Por desgracia. A ellos sí tengo que explicarles, porque no voy a estar escondiéndome dentro de mi propia casa. Esto fue una especie de ensayo, ¿tú entiendes? Un borrador que mañana mismo voy a pasar en limpio” (94 El énfasis está en el original). El reto de Linda es confesarle a sus padres su orientación sexual y frustrar así sus sueños de un hogar heterosexual para la hija. El objetivo último del rodeo o “galimatías” es desafiar lo que Adrienne Rich llama la “heterosexualidad obligatoria”, esa “institución política” que prescribe matrimonio y romance heterosexual a la mujer (631- 637). Ante el desafío de confesar una preferencia condenada históricamente en las artes, los medios de masas (televisión, cine, novelas y dibujos animados) y la ciencia como algo “exótico” y “perverso” (Rich 640), Linda emplea las frutas como metáforas de los dos sexos. Así las guayabas representan las relaciones entre personas del mismo sexo y los mangos el ideal heterosexual. El personaje quiere describir su experiencia sexual satisfactoria como mujer, con capacidad de agencia, sin la presencia del hombre y recurre, de manera didáctica, a la neutralidad de las frutas tropicales.⁴⁷ Linda fracasa en el intento de

⁴⁷ Según el diccionario *El habla popular cubana de hoy* (1997) de Argelio Santisteban, “guayaba” se emplea en Cuba como sinónimo de mentira y embuste (207-8). Según algunos cubanos consultados y el

desmontar los esencialismos del positivismo, pues en lugar de desafiar la dicotomía natural/ perverso se apoya en ella: sostiene que “comer guayabas es un hecho de la naturaleza, tan normal como comer mangos”. No obstante, pensamos que esta estrategia lingüística que emplea términos no dicotómicos logra explicar la experiencia sexual homosexual y lesbica como forma válida y legítima de la sexualidad. Es importante recordar, como lo hemos señalado antes, que el comentario proviene de una lesbiana y feminista militante, a quien con frecuencia se le atribuye un discurso con visos eruditos.⁴⁸

La simplicidad de la alegoría revela un esfuerzo de Linda por adaptar su registro académico a uno más sencillo. Este nivel de erudición, así como el abierto desafío a la “heterosexualidad obligatoria” dotan al personaje lesbico de una fuerza y autoridad que contrasta con los valores asociados a Zeta, personaje heterosexual sometido a la violencia física y mental de su pareja. Como veremos a continuación, el juego narrativo que, por momentos, sitúa a los dos personajes en niveles distintos de la jerarquía ficcional (Zeta: objeto de la narración / Linda: autora y creadora de Zeta), se refleja también en la sexualidad de ambos personajes. El delineamiento de Portela favorece la idea de Linda como una “lesbiana depredadora” y Zeta como una defensora de la “heterosexualidad sadomasoquista”.

diccionario antes citado, “mango” no tiene ninguna connotación sexual en Cuba, como sí la tiene en El Salvador, México y Nicaragua donde significa “mujer guapa” (RAE, 2001). La carencia de connotaciones eróticas de “guayaba” y “mango” hace que estos términos sean neutrales en el contexto cubano. Si bien es probable que Portela haya empleado el término guayaba como signo de mentira para un personaje astuto, hábil en la simulación, dada la claridad de su posición lesbica es poco probable que su intención sea generar dudas respecto a su preferencia sexual. No obstante la “neutralidad” de “guayaba” y “mango”, cabe destacar que otras frutas sí tienen un sentido sexual en Cuba. Un ejemplo es “papaya” término asignado al “órgano femenino de la mujer” (Santisteban 308).

⁴⁸ Linda habla del “sistema patriarcal”, de la “discriminación genérica” (39), de los “errores políticos de Simone de Beauvoir y del primer feminismo europeo” (213).

Recordemos que Zeta, al comentar sobre su relación con Moisés, explica que ésta incluye “golpes, a mano limpia o con la hebilla del cinto, mordidas y pellizcos de los que marcan, arañazos, penetraciones en seco y otras delicadezas” (20). En numerosas ocasiones Moisés la llama “gorda subnormal” (15) “gorda culona” (17) “la criatura más despreciable que él hubiera conocido en su vida. Corpúsculo de la franja solar, un microbio indigno de ser tomado en cuenta” (20). Más adelante admite: “aquella onda sadomasoquista, me encantaba. Me enloquecía al punto que llegué a enviarme, a necesitarlo como si fuera una droga” (163). Varios años después de la muerte de Moisés, Zeta afirma “Ah, Moisés... Aún hay días en que lo extraño, sobre todo cuando llueve o hace frío y la ciudad se desmorona por allá afuera” (22). Zeta es una mujer que conscientemente aprueba la violencia física y síquica de un hombre contra una mujer. Es un personaje que ha asimilado el concepto masculino pornográfico que representa a la mujer como la “presa sexual” ideal del hombre (Rich 642-3). Su fascinación con Moisés ratifica la idea de que las mujeres “son la presa natural del hombre y que a éstas les fascina” (Rich 641).⁴⁹ Lo particular de las escenas de abuso es que resultan grotescas y abyectas, pero también generan risa. Nótese que en el inventario que ofrece Zeta de su relación con Moisés hay dosis de ironía. Por ejemplo llama “delicadezas” a los golpes, mordidas, pellizcos, arañazos y penetraciones violentas de su pareja. En sus recuerdos de las golpizas no hay rastros de resentimiento o rencor, sino paradójicamente nostalgia. El personaje que goza de total independencia económica de su pareja, permanece en la relación voluntariamente no obstante las humillaciones, intimidaciones y violencia física. Zeta no representa un personaje vulnerable al abuso sexual; su rol de víctima no es muy convincente y por lo tanto no genera lástima sino risa. Esta defensa del sadomasoquismo

⁴⁹ La traducción de los textos de Adrienne Rich es nuestra.

en la relación heterosexual es risible y desafía el discurso feminista, como el de Linda, que ha luchado contra la tolerancia de la violencia sexual del hombre contra la mujer en el imaginario social. Sin embargo, la carencia de argumentos adicionales o de una mayor elaboración respecto a las debilidades del feminismo, nos hace descartar la idea de una propuesta crítica seria de parte de Portela. El objetivo de la autora sería el de “erizar y divertir”, como bien lo sugiere Nara Araújo al comentar otras obras anteriores de Portela (70). Zeta con su defensa de la violencia heterosexual funciona como imagen distorsionada del lesbianismo y militancia feminista de Linda.

Recordemos que Linda es un personaje dotado de poder autorial, que asume una posición crítica hacia el metarrelato de la revolución y tiene gran habilidad para moverse entre el registro académico y popular. Si todos estos factores artísticos, lingüísticos y políticos contribuyen a darle autonomía intelectual, política y socio-económica al personaje –vive de sus publicaciones, carece de empleo estatal–, su reto a la “heterosexualidad obligatoria” es otro aspecto emancipador que le da autosuficiencia. Linda odia a los hombres, le encanta que “sus novias entusiasmen a los machos, que los hagan babearse. Sobre todo porque *no pueden tocarlas*” (204). La Gofia le confiesa a Zeta que “Linda era muy buena cama, loquísima, creativa, parlanchina, pero una bruja sin sentimientos. Que se acostaba con cualquiera por pura diversión, por juego, por relajarse, pues lo único que en realidad le importaba eran sus novelas policíacas” (155). No obstante los episodios que buscan mostrar la complejidad y los retos de la situación lésbica, la representación de la vida sexual de Linda se apoya, de manera simplista, en la idea de la “lesbiana depredadora y voraz”. La posibilidad de explorar la experiencia física y emocional sexual

de la lesbiana cede a la necesidad de fabular y divertir, limitando al personaje a desenvolverse dentro de los parámetros del imaginario masculino, muy común en la ficción popular estadounidense, que recrea a la lesbiana “cruel” “diabólica, peligrosa y vergonzosa” (Brown 279).

La narradora afirma que Linda no es muy atractiva pues es “Una flaca de pelo rizado y nariz prominente, de bruja, con espejuelos quevedo” (54), está “acostumbrada a romper los corazones ajenos”, y entre sus víctimas se mencionan “JJ, la guayaba puertorriqueña, Danais, la Gofia y quién sabe cuántos más” (212). La imagen de Linda corresponde en muchos aspectos a las representaciones de la sexualidad lésbica en algunas películas y obras literarias estadounidenses antes de 1975. Brown explica que la ficcionalización de este período muestra a mujeres que “seducen y arruinan a mujeres jóvenes inocentes y femeninas (léase heterosexuales), apartándolas de hombres que serían una alternativa sexual más apropiada” (279). En esta narrativa la lesbiana tiene apariencia masculina y siente sólo deseo sexual hacia otras mujeres: “no hay ni afecto, ni amor, ni lealtad entre mujeres” (Brown 279). Aunque en la novela de Portela ninguna de las víctimas de Linda –la Gofia, Alix y Danais- es heterosexual, el daño físico y moral que presentan personajes como Alix y Danais, luego de la relación y abandono de Linda, favorece la idea de una lesbiana cruel y rapaz que no siente amor, afecto, ni lealtad por otras mujeres. El estereotipo de la mujer marimacho es utilizado para alimentar la intriga y el juego de la novela negra.

Como en *Los palacios*, la obra de Portela hace referencias directas a la vivencia individual del Período especial. La novela ficcionaliza la crisis habitacional (el hacinamiento), los cortes de electricidad y las carencias de alimentos, los cuales están asociados, en el caso de Zeta, a la falta de oportunidades laborales y al limitado alcance de los sueldos. Esto no es muy claro en el caso de Linda, quien no obstante las penurias del Período especial vive en un penthouse, se da el lujo de ser vegetariana, se beneficia del servicio privado de internet y como se señaló antes, puede salir y entrar del país cuando lo desee. A diferencia de *Los palacios*, los personajes de *Cien botellas*, como los de *Trilogía* ejemplifican el trabajo ilegal: Zeta admite haber robado un camión con gladiolos, los cuales vende en Marianao (263) y sugiere que algunas veces recurre a la estafa pues aprendió a “desarmar y volver a armar un vehículo sin que sobre ni falte ninguna pieza” (40). Más adelante comenta: “Si no me morí de hambre durante la crisis de los noventa, aunque poco faltó, fue gracias a este oficio. [mecánica automotriz] Con sus pequeñas trampas, claro. Y en él sigo, escapando” (40). No se dan más detalles, pero la alusión a “pequeñas trampas” sugiere la contravención de la ley y el olvido intencional de la práctica de la honestidad en los negocios. Asimismo Linda participa de esta actividad pues ante la escasez de dinero opta por dictar clases de idiomas a hijos de diplomáticos y “una tropa de jineteros”, y se aclara que “todo [es] underground” (162). Los actos ilegales de los personajes de *Cien botellas* son, como los de *Trilogía sucia de La Habana*, estrategias de supervivencia. No son acciones que celebran el triunfo del capital sino recursos para sobrevivir en medio de la crisis.

En conclusión, tanto Estévez como Portela dan centralidad a subjetividades antes marginadas en la literatura cubana. Si bien los sujetos de las narraciones antes descritas, experimentan una sexualidad que transgrede la norma heterosexual dominante, los dos autores difieren en la representación. Estévez reflexiona sobre el tema mediante el protagonismo de un sujeto victimizado y marginado por el paradigma masculino militar, mientras que Portela opta por una lesbiana emancipada, rebelde a la autoridad oficial y dotada de poder autorial-narrativo. Ambos personajes, situados temporalmente a finales del siglo XX, mantienen una posición crítica hacia el metarrelato de la Revolución y hacia la retórica nacionalista. Sin embargo la obra de Portela plantea una ruptura, mientras que en *Los palacios* se percibe un tono de tristeza. Las críticas de Victorio al gobierno se dirigen principalmente al discurso hegemónico machista que silencia las “pequeñas historias” –las voces de mujeres y homosexuales/lesbianas. Los episodios en los que se ridiculizan los alcances de los proyectos sociales, constituye una mirada nostálgica de Estévez hacia los grandes proyectos sociales de transformar la sociedad, pero un reconocimiento de la imposibilidad de vivir sin ellos. En *Cien botellas*, en cambio, se miran con ironía los objetivos emancipadores del proyecto revolucionario. Linda, personaje lésbico, se sitúa en una posición individualista y se burla de la retórica nacionalista y revolucionaria. No obstante estas diferencias, las dos novelas plantean una solución simbólica de los problemas interpersonales, y entre individuo y medio a través del arte, pues si en Victorio la risa y la comedia son acciones liberadoras, en Linda la escritura es una actividad empoderadora.⁵⁰

⁵⁰ El empoderamiento (*empowerment*), es utilizado en la psicología comunitaria como un proceso cognitivo, afectivo y conductual mediante el cual se estimula el desarrollo individual y colectivo. Quienes participan en el proceso son considerados “seres humanos integrales que tienen necesidades y derechos,

Las dos novelas plantean una ruptura generacional respecto al proyecto revolucionario. Linda y Zeta personifican una generación nacida en los años setenta,⁵¹ mientras que Victorio, quien nace en el año 1953, es un personaje que crece con la Revolución. La edad puede explicar la desconexión o desarraigo que sienten las protagonistas de *Cien botellas* hacia la Revolución frente a la nostalgia de Victorio.

Ambas obras ejemplifican intentos por desmontar los binarismos positivistas que han contribuido a la condena de la homosexualidad. *Cien botellas* recrea estereotipos creados por la imaginación pornográfica masculina (la mujer que acepta la heterosexualidad sadomasoquista y la lesbiana depredadora), mientras el narrador de *Los palacios* huye de clasificaciones y definiciones. Tanto la obra de Estévez como la de Portela, al criticar el discurso nacionalista y exponer diferencias basadas en la sexualidad y el género, constituyen en el siglo XXI un ejemplo de literatura que desafía los “romances fundacionales”, las “ficciones eróticas” heterosexuales que fueron clave en la construcción de los nacionalismos latinoamericanos (Sommer, “Irresistible Romance” 76-82) y la forma que tomaron estos romances en el contexto cubano.

Si bien, como lo hemos explicado, la obra de Estévez rompe con algunas construcciones del canon literario cubano (por ejemplo, las nociones tradicionales de género en Carpentier), en general establece un diálogo con las temáticas y estrategias privilegiadas

que son capaces de tomar el control sobre sus propias vidas” (Silva y Martínez). En esta tesis lo utilizamos en el sentido de “tomar control sobre la vida”.

⁵¹ Zeta nace en 1972, lo cual se deduce a partir de la siguiente frase: “En septiembre de 1990 Linda y yo matriculamos en la Facultad de Artes y Letras de la UH... Ya desde entonces, a los dieciocho, yo quería tener un hijo” (107).

por autores como José Lezama Lima, Fernando Ortiz y Alejo Carpentier. Portela por otra parte retoma también el tema de la transculturación y la condición cubana, pero subvierte la dicotomía dentro/fuera empleada por Carpentier en la construcción del discurso anticolonial.

Capítulo cuatro:

Dos propuestas de nación en el Período especial

En el presente capítulo examinaremos las diversas formas de imaginar la nación propuestas en las películas *Miel para Oshún* (2001) y *Suite Habana* (2003). Pensamos que estos filmes, producidos en del Período especial, en momentos de mayor estabilidad y calma, ponen a su servicio diversos géneros narrativos al actualizar la discusión en torno a la identidad nacional, tema que ha sido considerado por la crítica como una “tendencia unificadora de la narrativa cubana” (Yáñez 11). Aunque las películas difieren en técnica narrativa (el melodrama y “road movie” en *Miel para Oshún* y el documental en *Suite Habana*), la selección, comportamiento y emplazamiento de los personajes (migración en uno, sedentarismo en otro), sugieren ideas y valores que bien pueden leerse como una propuesta de nación en la coyuntura histórica en que estas obras se producen.

Fredric Jameson al estudiar algunas obras literarias del “tercer mundo” establece una relación directa entre producción cultural y nacionalismo. Según el crítico, las esferas privada y pública, que corresponden a categorías delimitadas e independientes en la novela realista moderna de Occidente, se funden en los textos escritos en estas regiones al punto que lo personal es eminentemente político (Jameson, “Third-World” 69). La producción literaria es un acto simbólico pues “la historia del destino individual privado es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad del tercer mundo” (Jameson, “Third-World” 69).¹ Sin entrar a polemizar sobre la diferencia entre las producciones literarias generadas en estos centros (mundo industrializado y no

¹ La traducción es nuestra.

industrializado) pensamos que la reflexión de Jameson, aplicada a los textos filmicos de nuestro corpus puede ayudarnos a interpretar sus temáticas y estrategias narrativas como propuestas que revelan paradojas y tensiones en el discurso de la identidad nacional cubana. En *Miel para Oshún*, el proceso de migración o constante movimiento de los personajes en las carreteras de Cuba tras la pista de la madre, les ofrece la oportunidad de confrontarse y sanar las diferencias surgidas con la Revolución. El regreso del personaje principal a Cuba y la búsqueda de su progenitora alegoriza un ideal de reconciliación nacional entre la diáspora y los cubanos que permanecieron en la isla después de 1959. En *Suite Habana*, Fernando Pérez utiliza el documental para mostrar un día en la vida de numerosos cubanos que viven las carencias del Período especial. Las múltiples vivencias de hombres y mujeres, jóvenes y adultos, con una visión similar de mundo, enlazadas por un cronotopo bien definido - La Habana, en el transcurso de un día- transmiten la idea de “unidad en la diversidad”.

Miel para Oshún: La reconciliación, un evento traumático y feliz

En *Miel para Oshún*, Roberto, un emigrado cubano, profesor de literatura que trabaja en Miami, regresa a Cuba después de 32 años, con el fin de encontrar a su madre, Carmen Álvarez y averiguar, la razón de una separación que le ha impedido verla desde su infancia.² El padre de Roberto le ha hecho creer a éste que su madre los abandonó al preferir permanecer en Cuba luego de la llegada al poder del gobierno revolucionario. El regreso de Roberto ha sido motivado por la muerte de su padre, cuyo deceso lo ha liberado de la promesa que le hiciera de no volver jamás a la isla. Ya en La Habana,

² Entendemos por emigrado a quien siendo cubano reside fuera de la isla.

Roberto se encuentra con su prima Pilar, arquitecta y pintora, quien le revela una versión muy diferente a la que le contara su padre: que su madre nunca lo abandonó y es el padre quien lo secuestró para llevárselo a Miami a escondidas de su madre. En el recuento Pilar le señala que su partida generó en la madre una grave crisis emocional, que su familia en Cuba ha perdido comunicación con ella, por razones “sociales”, y que los últimos contactos indicaban que Carmen Álvarez había estado hospitalizada a raíz de su secuestro. Sin saber del paradero exacto de la madre, con la pista de una postal enviada por ella desde Camaguay y un mensaje en clave revelado por una santera, Roberto emprende un recorrido plagado de obstáculos y peripecias que lo llevará de La Habana en el occidente de la isla hacia Oriente. Sus compañeros de viaje serán su prima Pilar y Antonio, un mulato que trabaja de taxista. Después de superar los múltiples escollos ocasionados por el Período especial y vivir el proceso de confrontación y reconciliación, el viaje de los tres personajes termina en Baracoa donde Roberto finalmente encuentra a su madre en medio de los aplausos y sollozos de una multitud que esperaba este evento por años.

Miel para Oshún puede interpretarse como una propuesta de nación que incorpora a la diáspora y al exilio. La obra ficcionaliza una integración cubana en el ámbito político y racial a partir de la similitud del sufrimiento compartido por emigrados y residentes en la isla. Roberto representa al emigrado -hijo de un disidente- e intelectual blanco que regresa; Pilar a la artista blanca que ha sufrido por las políticas de la Revolución hacia el arte, y Antonio, al mulato “vivo”, embustero y oportunista. Todos en medio de sus conflictos personales se comprometen en la misión de encontrar a la madre quien

representa, como lo señala María Cristina Saavedra, a la nación cubana (122). Esta manera de reflexionar sobre el sentido, atributos y características de la nación sirviéndose del cuerpo de la mujer, como lo anota D'Lugo y lo ejemplifica la película *Lucía* (1968), es un recurso ampliamente utilizado en el cine producido durante la Revolución (156). Esta metáfora ha sido también un elemento común en el discurso intelectual cubano y puede rastrearse en textos literarios y antropológicos de Alejo Carpentier y Fernando Ortiz.³ Un ejemplo paradigmático lo ofrece Fernando Ortiz en un artículo publicado en *Revista Bimestre Cubana* (1949). En este texto el autor se distancia de la concepción política de la ciudadanía para reflexionar sobre “la condición del alma” cubana apoyándose en vínculos familiares:

Pero todavía hay una cubanidad más plena, diríase que sale de la entraña patria y nos envuelve y penetra como el vaho de creación que brota de nuestra Madre Tierra después de fecundada por la lluvia que le manda el Padre Sol; algo que nos languidece al amor de nuestras brisas y nos arrebata al vértigo de nuestros huracanes; algo que nos atrae y nos enamora como hembra que es para nosotros a la vez una y trina: madre, esposa e hija. Misterio de trinidad cubana, que de ella nacimos, a ella nos damos, a ella poseemos y en ella hemos de sobrevivir. (3)

Ortiz compara la cubanidad con el vínculo indestructible de sangre entre madre e hijo. En este imaginario Cuba es la “Madre Tierra”, hacia la cual todo cubano siente el embelesamiento instintivo y pasional que genera la “hembra” y el amor tierno y protector que inspira la hija y la madre. El discurso es paradójico porque si bien subvierte el orden

³ Nótese que excluyo de esta lista a Cirilo Villaverde, autor de *Cecilia Valdés* (1882). Aunque para algunos críticos como Paul Schroeder Cecilia, como personaje, encarna la identidad nacional cubana (62) otras lecturas sugieren que el Señor Uribe, el sastre negro, es quien representa al nuevo sujeto nacional. Para una exploración de este tema leer “Fashioning Cuba” de Norman S. Holland en *Nationalism and Sexualities*.

tradicionalmente masculino de la trinidad católica (Padre, Hijo y Espíritu Santo) y lo reemplaza con uno femenino (madre, esposa e hija), se centra en un sujeto masculino que se enamora de la “hembra”, “de ella nacimos [nace]”, y “a ella poseemos [posee]”. La analogía se presenta también aunque de manera más compleja en *La consagración de la primavera* (1978) de Alejo Carpentier, en el deseo de los protagonistas de transformar un baile “agónico” europeo, en uno celebratorio de la “fecundidad” (Carpentier 311-312). En la pieza de ballet, basada en una composición musical de Igor Stravinsky, una joven virgen es ofrecida en sacrificio a fin de ganar la benevolencia del Dios de la primavera. En la versión latinoamericana propuesta por Carpentier el ritual de inmólación es reemplazado por una danza que hace honor a la sexualidad y la fertilidad. La construcción discursiva de la cubanidad que se deduce de este desafío al modelo europeo toma forma en esta interpretación que sustituye la muerte con la vida, tiene en cuenta la hibridez racial cubana (los bailarines son negros y mulatos) y, como lo hemos señalado en el capítulo 2, festeja la riqueza musical latinoamericana.⁴ En la novela de Carpentier Cuba está representada por Martha, la mulata bailarina, que desempeñará el rol de doncella y quien está enamorada de Calixto, su compañero negro de baile. Ambos proyectos, la presentación de este baile y el matrimonio interracial, que transgreden las normas sociales y culturales de la elite cubana, sólo serán posibles con la llegada de la Revolución. En la propuesta ficcional de Carpentier el matrimonio de Marta con Calixto garantiza el “Misterio de trinidad cubana” al que se refiere Ortiz: Marta además de hija, será esposa y madre.

⁴ La versión latinoamericana de *La consagración de la primavera*, sustituye *El lago de los cisnes* con creaciones del mexicano Silvestre Revueltas, el brasileño Héctor Villa-Lobos, el franco-estadounidense Edgar Varèse y artistas cubanos como Manuel Saumell, Alejandro García Catarla, Amadeo Roldán y Ernesto Lecuona (348-349).

La centralidad que Solás da en *Miel para Oshún*, a la búsqueda desesperada de la madre, refuerza en el siglo XXI este discurso romántico de Ortiz que asocia a Cuba con la maternidad y define la cubanidad como un lazo de sangre inquebrantable. Actualiza además la relación entre madre, nación y Revolución que se sugiere en *La consagración de la primavera*. La narrativa gira en torno al retorno del hijo a Cuba y su anhelo de reestablecer su truncada relación con la madre. Es importante destacar que en el filme ésta, como la nación, es un personaje al mismo tiempo ausente y presente: se sabe que Roberto la está buscando, que Pilar no la ha visto, que la Santera ofrece claves para encontrarla, que el objetivo del viaje accidentado por la isla es conocer su paradero y que todos los personajes que han tenido contacto con ella saben de su tragedia personal: la pérdida del hijo. Toda la película gira en torno a esta indagación, pero la madre como personaje sólo aparece en dos viejas fotos en blanco y negro y al final del filme, en el esperado encuentro, en varias tomas que muestran su mulatez. La madre es el hilo conductor del filme, pero su rol es más conceptual que físico, pues la certeza de su existencia, y el deseo común de encontrarla es lo que da razón a la búsqueda y sentido al filme.

No obstante esta ausencia física, la madre va cobrando un perfil definido en el discurso de los personajes: sabemos que debido a diferencias socio-económicas siempre fue discriminada por la familia del padre, que fue víctima de las decisiones unilaterales del esposo, que la pérdida del hijo es un desgracia personal que nunca supera; que su soledad, resultado de la intolerancia al interior de la sociedad cubana, la dedica, a manera

de ministerio religioso, a socorrer a enfermos y parturientas. La representación de la madre es una re-actualización del discurso nacionalista de Ortiz, pues el sufrimiento que ésta experimenta por el amor al hijo y el regreso de éste después de muchos años evocan las ideas del antropólogo cuando escribe: “[de la “Madre tierra”] de ella nacimos, a ella nos damos, a ella poseemos y en ella hemos de sobrevivir.” Carmen Álvarez pasa por todas estas etapas: se casa y convive con el padre de Roberto (a ella nos damos, a ella poseemos), experimenta la maternidad (de ella nacimos) y su existencia se presenta como la única fuerza capaz de llenar el vacío afectivo y existencial del hijo (en ella hemos de sobrevivir).

En esta construcción discursiva que delinea los rasgos y peculiaridades de la madre se formulan críticas a la Revolución y se subvierte, de cierta forma, la idea que asocia la permanencia en la isla con la autenticidad revolucionaria. En una escena situada frente al mar, Pilar y Roberto conversan sobre la suerte de la madre. Pilar le informa que luego de su secuestro Carmen Álvarez es internada en un hospital mental, pero que tanto ella como sus familiares pierden contacto con ésta pues “no era bien vista en el seno de la familia por su origen social” (De ahora en adelante las transcripciones de los diálogos son nuestras). Ante este comentario, Roberto irritado responde: “Y no la atendieron, Pilar. Ni siquiera porque compartía las mismas ideas de la familia, porque se quedó aquí con ustedes.” Más adelante en tono irónico añade: “Eso sí que es grande. Los que le regalaron su central azucarera a los barbudos de la Sierra Maestra, ¿también eran aristócratas? ¿Clasistas?” La reflexión llama la atención hacia contradicciones ideológicas en quienes respaldan la Revolución. Al atribuirle a los cubanos de “dentro” prejuicios y actitudes

negativas que impedían a la Revolución alcanzar la meta deseada de equidad social, la película reconoce los escollos y desafíos del proyecto de transformación iniciado en 1959.

Roberto obviamente está en un error al asumir que la permanencia en Cuba luego de la toma del poder por parte del Movimiento 26 de julio coincide con un interés en la abolición del sistema económico y las clases sociales. Según su lógica los simpatizantes de la Revolución no debían ser “aristócratas”, ni “clasistas”, es decir debían ser partidarios de la anulación de las clases sociales y de las elites privilegiadas. Desconoce así el complejo proceso de transformación que experimenta Cuba y que genera intensas confrontaciones entre quienes le daban la bienvenida a un cambio radical a la economía y quienes deseaban un cambio favorable a los intereses nacionales, pero no estaban dispuestos a perder sus prebendas. Recordemos que los nuevos líderes asumen como tareas prioritarias el fortalecimiento de la soberanía nacional y la disminución de las desigualdades económicas que se habían agudizado durante la dictadura de Batista (Pérez-Stable 61).⁵ Esta agenda claramente nacionalista le permite a los revolucionarios contar con el respaldo unánime e incondicional del campesinado, la clase trabajadora, la clase media, el sector agrícola no relacionado con la industria del azúcar - tabaco, arroz y los industriales (Pérez-Stable 63). La posición de la llamada clase “económica”, representada por hacendados, colonos, ganaderos y negocios particulares fue, sin embargo, cautelosa pues se esperaba que las iniciativas para el crecimiento económico, la

⁵ El programa económico de Batista se basó en un incremento de la inversión extranjera (Pérez-Stable 63), lo que deterioró los sectores privado y público nacional. Cuando Fidel Castro llega al poder, sólo el 22% de la tierra cultivable era utilizada. De este porcentaje, 75% estaba en manos de productores estadounidenses. (Skierka 119) Uno de los objetivos de la Revolución fue devolver a los cubanos el poder económico del país.

redistribución de la riqueza, el buen gobierno y la defensa de la economía nacionales, no afectara sus intereses, ni desconociera “la promesa de respetar el sistema capitalista” (Pérez-Stable 62).⁶ Las decisiones gubernamentales, claramente favorables a la fuerza trabajadora, sitúa en pocos meses a los hacendados y colonos de la industria azucarera en la oposición pues el gobierno favorece los reclamos de los trabajadores y la diversificación agrícola en detrimento del monocultivo del azúcar.⁷ El comentario de Roberto, pese a hacer gala de ignorancia sobre la historia de la Revolución, permite visualizar las imperfecciones de un proceso que buscaba reorganizar al país para darle autonomía y redistribuir la riqueza y que genera fuertes confrontaciones y resistencias, que en el marco del tiempo ficcionalizado – el Período especial- siguen sin resolverse. En efecto, si bien el mayor dolor causado a la madre lo inflige su esposo, tematizado como disidente y “traidor”, la familia “revolucionaria” de Roberto padre participa del abuso al nunca socorrerla en momentos de necesidad. Esta negligencia en responder a los problemas de la madre bien pueden atribuirse también al gobierno revolucionario. Recordemos que el recorrido permite ir reconstruyendo los retazos o fragmentos de la historia de la madre. El espectador va descubriendo su paulatino destierro del espacio urbano al rural, de la metrópoli situada al oeste, al pueblo más oriental de la isla. Se sugiere que en esta marginación el sistema también ha participado de la injusticia pues Carmen Álvarez ha sido expulsada de una escuela en Camagüey luego de hacerse pública la noticia de su paso por un sanatorio. Excluida de la posibilidad de ganarse la vida

⁶ Muchos cubanos acaudalados donan a la insurgencia entre 5 y 10 millones de pesos (Pérez-Stable 62). Este entusiasmo cambiará una vez comiencen a promulgarse leyes como la de Reforma agraria que prohíbe los latifundios.

⁷ Según Pérez-Stable el nuevo gobierno, en los primeros diez meses de administración, decretó incrementos salariales por valor de 66 millones de pesos a los trabajadores del sector azucarero (68). También ordenó a los hacendados y colonos azucareros pagar retroactivamente la remuneración por superproducción no reconocida a los trabajadores (Pérez-Stable 68).

trabajando en una escuela, ella se refugia en el último rincón oriental de Cuba, en Baracoa, en la casa de su familia, donde practica una especie de curanderismo. En esta película la nación, representada alegóricamente por Carmen, es víctima tanto de los “contra-revolucionarios” que se refugiaron en la Florida, como de los revolucionarios que permanecen en la isla y del aparato institucional que se instala en el poder a partir de 1959. El hecho de que el aislamiento de Carmen persista todavía en el espacio temporal tematizado (el Período especial), apunta a un conflicto de clase no resuelto por la Revolución.

Es importante destacar que no obstante desafiar el estereotipo del “revolucionario”, al plantear que todavía en el Período especial subsisten diferencias sociales, la película trata de manera ambigua el problema racial. El parlamento de los personajes es poco preciso al referirse a los desencuentros entre la familia del padre y de la madre: Pilar afirma que se trataba de “su origen social”, y una mujer negra en Gibara indica que la madre tenía “una posición distinta”. Estas frases sugieren diferencias estrictamente socio-económicas e invisibilizan el factor racial que es evidente en la última escena cuando el espectador ve a una Carmen Álvarez evidentemente mulata que contrasta con la blancura del hijo. El parlamento y las imágenes podrían complementarse, pero debido a que el discurso insiste en diferencias de clase (la posición y origen social), la película desperdicia una oportunidad para tratar abiertamente el postergado debate sobre la discriminación racial en Cuba. No obstante esta ambigüedad, que puede obedecer a la perspectiva marxista centrada en las diferencias de clase, la película plantea una reconciliación racial, pues Roberto no sólo encuentra a su madre mulata, sino que logra este objetivo gracias a la

ayuda del mulato Antonio, quien en la última parte del filme ha dejado de ser el “conductor” contratado para ser un “amigo”.

Decíamos que la madre es un personaje abstracto que tiene un valor simbólico y revela la importancia de lo afectivo y emotivo sobre lo racional. Esta idea se refuerza, a lo largo de la película, a través de la combinación de secuencias y audio que hacen referencia directa a la maternidad y la familia: Cuando Roberto llega al aeropuerto de La Habana vemos imágenes de emotivos abrazos entre parejas, padres, hijos y hermanos que indican reencuentro filial; mientras Roberto observa a la ciudad desde la ventana de un taxi escuchamos una canción cuya letra dice “Mi padre dejó su tierra y junto al mar la dejó. Habana le abrió sus piernas y por eso nací yo” (La transcripción es nuestra). Roberto representa al hijo ausente de Cuba, que regresa a buscar sus raíces. Su llegada al aeropuerto sin familiares que le den una cálida y efusiva bienvenida es un signo de su desarraigo del país. El viaje accidentado a lo largo de la isla será un intento por encontrar a la madre y a esa otra familia cubana.

La película alegoriza la reconciliación entre dos mundos con posiciones ideológicamente antagónicas. Cuando el protagonista llega a su habitación de hotel se ve en la televisión una manifestación pública y se escucha una voz en off que dice

Un reconocimiento a todos los padres cubanos que se han mantenido, se mantienen y se mantendrán al lado de cada batalla que emprenda nuestra Revolución y leeré: Querido hijo, muchos son los motivos que me impulsan a escribirte estas líneas que hago en circunstancias muy singulares y que habrás de

leer cuando... seas mayor y puedas entender cabalmente la decisión que he tomado. (La transcripción es nuestra)

El énfasis en el compromiso incondicional de los padres cubanos a la Revolución está directamente enlazado con la permanencia de Carmen Álvarez en la isla luego de 1959. Estas palabras en la voz de la presentadora del evento televisado, funcionan como mensaje epistolar de Carmen Álvarez al hijo y buscan llenar el vacío discursivo generado por la ausencia de este personaje central. La confluencia de lo auditivo, representado por las canciones de fondo y mensajes mediáticos, en el eje temático madre/nación continúa en la dimensión visual: En el primer recorrido que hace Roberto en La Habana después de 32 años, observa a un matrimonio salir de un edificio colonial; el viaje en jeep entre Gibara y Baracoa es interrumpido cuando una de las pasajeras anuncia a gritos que en cualquier momento dará a luz. Estas constantes imágenes que apelan al amor, a la unión entre dos personas y al lazo inquebrantable establecido por el nacimiento dan la idea de que la llegada de Roberto a Cuba es un parto de la nación. Efectivamente, Roberto a su llegada emprende un proceso que lo obliga a experimentar lo bueno y lo malo de Cuba: en ese camino sufre las limitaciones del Período especial y re-descubre la amabilidad y generosidad de los cubanos y la belleza del paisaje de la isla.

Este re-encuentro de Roberto con Cuba es, como un parto, un evento a la vez traumático y feliz. Los otros personajes protagónicos también están atravesados por esta asociación: Pilar confiesa haber vivido uno de los momentos más decepcionantes de su vida cuando su ex-pareja la deja en el momento en que ella está embarazada; Antonio grita que ha tenido que sobrevivir a la muerte de su hijo de 20 años y vivir con una esposa enferma y

loca que jamás ha podido recuperarse. Todos los personajes están afectados por la pérdida de ese vínculo íntimo familiar. Carmen Álvarez representa entonces el objeto que llenará este gran vacío. Esto explica que todos los personajes pasen por un momento de crisis emocional, se confronten mutuamente y sanen sus desacuerdos para finalmente comprometerse en la búsqueda de la madre. En la película el nacimiento, la maternidad/paternidad es un evento dramático y venturoso que sirve como elemento unificador de la experiencia de cubanidad.

Además del melodrama que sirve de marco para esta cadena de encuentros/nacimientos, *Miel para Oshún* articula, como *Guantanamera* (1995) una narrativa que recrea el género del “road movie”, popular en Estados Unidos a finales de los años 60 y en Brasil en los años 60 y 70.⁸ A diferencia de la versión estadounidense centrada en la pareja individualista proscrita, la película de Solás sigue los parámetros del “road movie” brasileño cuya narrativa recurre al modo alegórico para “describir la nación como totalidad y determinar la trayectoria histórica de la nación en un momento crítico de transición.” (Xavier 197) Recordemos que *Miel para Oshún* ficcionaliza el encuentro entre los de “dentro” y los de “afuera” a través de un desplazamiento de La Habana, la capital, a Baracoa, un pueblito en el extremo oriental de la isla. La búsqueda de la madre obliga a los personajes a hacer un recorrido de noroeste a sureste pasando por casi todas las provincias del país: Matanzas, Santa Clara, Sancti Spiritus, Ciego de Ávila, Camaguey, Las Tunas, Holguín y Guantánamo. En este trayecto de ciudad en ciudad,

⁸ En *Guantanamera* los rasgos del “road movie” son empleados para exponer cómo “el dogmatismo y el burocratismo” amenazan a la Revolución (Schroeder 132). El filme dialoga con temáticas de otras películas de Alea – como la santería – y es un comentario de la muerte inminente del director quien es ese momento tenía cáncer (Schroeder 124-8).

reconstruyendo la historia de la madre a fin de conocer su destino, Roberto, Pilar y Antonio se ven forzados a cambiar de medios: se les ve en un carro averiado, bicicletas, jeep, bus, camiones de transporte de contenedores, en carretas tiradas a caballo y a pie. La diversidad de medios es una respuesta a las carencias del Período especial (la falta de gasolina y de piezas para reparar vehículos, así como el abuso de los oportunistas) y un indicio de los grandes desafíos del proyecto emprendido. La perseverancia en la búsqueda, no obstante estos obstáculos, demuestra la urgencia de alcanzar la meta final: la reconciliación nacional.

Ismael Xavier al analizar el “road film” brasilero de los años 60 y 70 señala dos aspectos de relevancia en nuestro estudio. El primero tiene que ver con la “configuración visible de la idea de proceso” en la presentación de acontecimientos históricos que generalmente se escenifican a través de un desplazamiento espacial (196). El segundo está relacionado con la “experiencia mesiánica” inherente al “viaje/peregrinaje/búsqueda del héroe” en la tradición “cristiana/mitológica”, el cual permite a éste la “discusión de valores” (196). En *Miel para Oshún* se representa un proyecto que implica un desplazamiento espacial plagado de desafíos: falta de medios adecuados de transporte, escasez de hoteles, el robo y la incertidumbre sobre el destino de Carmen Álvarez. Estos elementos favorecen la idea de un proceso, de una sucesión de etapas y fases temporales y espaciales que deben vivirse, tolerarse o sufrirse para lograr la meta final. En esta sucesión de etapas, la madre/nación representa al “agente bienhechor que se espera”⁹, el cual justifica el “viaje/peregrinaje/búsqueda” que involucra a todos los personajes en el filme. El

⁹ Tomamos esta frase de la definición que da el Diccionario de la Lengua Española (2001) de mesianismo: “Confianza inmotivada o desmedida en un agente bienhechor que se espera.”

peregrinaje a su vez propicia un diálogo en torno a la insatisfacción y los traumas experimentados por los de “afuera” y los de “dentro”.

La reconciliación, articulada a través del “road film”, se presenta entonces como un proceso largo, pero urgente, lleno de desafíos, que requiere la confrontación de los participantes. Se tematiza una especie de ritual de pasaje en el que los personajes se enfrentan y liberan sus frustraciones e inconformidades: Antonio reconoce haberle robado dinero a Roberto y pide perdón; Roberto amenaza varias veces con claudicar e intenta abandonarlos; Pilar les confía a los otros sus desconsuelos y decepciones personales. La idea de fondo es cumplir con las fases de confrontación y reconciliación de manera que los personajes se reconozcan como seres humanos con problemas más allá de la dicotomía del “contra-revolucionario” de fuera y el “revolucionario” de dentro. Desafortunadamente el intento es fallido porque, como lo explicamos más adelante, la representación del emigrado es negativa y sigue manteniéndose dentro del paradigma oficial isleño. De la confrontación entre todos los personajes Roberto no sale bien librado. Pilar, por ser muy joven cuando la madre es internada en el hospital, queda liberada de toda responsabilidad, y las infracciones del mulato Antonio (el robo de dinero) están justificadas por la crisis económica del Período especial. Frente a este halo de inocencia que rodea a los cubanos de “dentro”, Roberto encarna los defectos más negativos: es un traidor y egoísta que entra en crisis ante los desafíos de la empresa y no vacila en abandonar a sus compañeros de viaje. Más aún Antonio pide humilde que lo perdonen, pero esta frase no se pone en boca del emigrado que figura como un individuo arrogante. Por esta razón pierde autoridad la propuesta de reconciliación que verbaliza

Pilar para sanar las diferencias que separaran a la gran familia cubana: “Nosotros somos ahora los adultos que fueron ellos hace 30 años. No nos equivoquemos nosotros. O al menos, intentémoslo” (La transcripción es nuestra). El error del filme consiste en forzar una reconciliación negándose a subvertir el estereotipo del emigrado.

Este tema, la necesidad de una reconciliación que sane las diferencias políticas surgidas en torno a la Revolución, ha cobrado importancia durante el Período especial, en películas como *Fresa y chocolate* (1994) y obras literarias como *La novela de mi vida* (2002). En la primera “se pone en escena la incorporación de la homosexualidad dentro del concepto existente de nacionalidad, con miras a evitar que se contemple o modifique tanto la nacionalidad como la masculinidad heterosexual de la cual es inseparable” (P.J. Smith 88).¹⁰ La película expone las resistencias que impiden una reconciliación nacional cuando las diferencias sexuales son percibidas como diferencias políticas. En *La novela de mi vida*, Leonardo Padura explora la delicada situación del intelectual forzado al exilio por acusaciones de traición a la Revolución. La reconciliación se presenta en el regreso del intelectual a Cuba y la confrontación de su pasado. En *Miel para Oshún*, como en las obras antes reseñadas, Cuba es el punto en común entre todos los personajes a pesar de sus diferencias; los odios y traumas de críticos y simpatizantes del régimen, el inconveniente que debe superarse para alcanzar la armonía nacional. La decisión de Solás de tematizar la separación generada por los afectos y desafectos hacia la Revolución refleja una nueva tendencia, un interés por tratar un tema postergado en la filmografía

¹⁰ La traducción es nuestra.

cubana de la Revolución.¹¹ Otras películas del Período especial que responden a esta preocupación son *Vidas paralelas* (1992) de Pastor Vega y *Reina y rey* (1994) de Julio García Espinosa.¹²

Miel para Oshún favorece una representación negativa del disidente quien figura como un hombre que al estar fuera de Cuba ha perdido la identidad. El vacío identitario se evidencia en un momento crítico en que el personaje, al ser confrontado por sus dos compañeros de viaje, Pilar y Antonio, intenta explicar sus tensiones interiores. Luego del largo recorrido, caracterizado por inesperados obstáculos, Roberto decide continuar el viaje sólo dejando a Pilar y Antonio una nota en el hotel donde están hospedados. En el momento de pagar la cuenta en la recepción, le roban la bicicleta y el morral con documentos y dinero. El robo, que genera una gran aglomeración de personas, alerta a Pilar y Antonio quienes reaccionan con rabia y decepción al ver que Roberto planeaba dejarlos en la mitad de un recorrido que estos habían hecho por solidaridad con su búsqueda. Roberto, para justificar su acción, afirma entonces:

¿Qué es lo que creen ustedes que ha sido mi vida, feliz? Pues no, no he tenido una vida feliz. ¡No! No sé quién soy coño. No sé quién soy, si cubano o americano, si el uno o el otro. ¡Compórtate como un americano pa que te respeten! ¡Cásate con una americana! ¡Ten hijos americanos pa que no te traten como un latino de mierda! ¡¿Eso es vida?! ¡Dime! Ustedes por lo menos saben quiénes son. Aunque

¹¹ Entre 1959 y 1990 sólo se produjeron dos filmes: el documental *55 hermanos* (1978) y el melodrama *Lejanía* (1985), ambos dirigidos por Jesús Díaz.

¹² Para una lectura de *Reina y rey* ver Saavedra, María Cristina. "Nation and Migration: Emigration and Exile in Two Cuban Films of the Special Period."

esto esté malo, aunque tengan problemas, ustedes se entienden. Pero yo no. Yo soy la nada. (La transcripción es nuestra)

El exilio se presenta como una grave amenaza a la identidad nacional. Los problemas de Roberto son mucho más graves que los problemas enfrentados por quienes se quedaron en el país. La frustración que siente su prima Pilar debido a las críticas formuladas por la vanguardia política a sus pinturas, nunca pone en tela de juicio su identidad. Pilar no ejerce la pintura, pero en cambio se dedica a la restauración y rescate de los viejos edificios habaneros, actividad esta que simboliza su participación en la renovación de la nación. Su frustración es entonces un revés parcial que nunca puede compararse con el vacío existencial del emigrado que es evidente cuando Roberto dice: “Yo soy la nada”. Solás no desafía sino que retoma la dicotomía paradigmática dentro / fuera sobre la que se ha apoyado el discurso nacionalista y anticolonialista cubanos.¹³ En esta ficcionalización Estados Unidos es lugar de incertidumbre, en el que el cubano tiene que renunciar a su identidad para asimilarse a la cultura extranjera (Compórtate como un americano pa que te respeten. Cásate con una americana. Ten hijos americanos pa que no te traten como un latino de mierda). Aunque se emplea el término “latino”, que sugiere solidaridad entre las nacionalidades latinoamericanas, se favorece la idea de que Cuba es el único sitio donde se puede conservar la identidad cubana, que no han perdido ni Pilar, ni Antonio. La película no subvierte el estereotipo del emigrado utilizado por el gobierno de Cuba, y fracasa en su propuesta de incorporar a la diáspora o exilio.¹⁴ La construcción

¹³ Como lo hemos señalado en el capítulo 3, un ejemplo de este paradigma es *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier, obra épica que muestra a Estados Unidos y Europa como espacios donde los valores humanistas están en crisis.

¹⁴ Desde los primeros años de la Revolución, la dirigencia convierte al emigrado en el oponente por excelencia de la Revolución. La abyección se consolida a través de los discursos oficiales. Como ejemplo valga citar la alocución pública de Fidel Castro al abolir la pequeña empresa en 1968 (talleres de reparación de autos y quioscos de venta de comida rápida y helados). En ella califica a los propietarios de

es negativa en la medida en que Roberto es “la nada” y figura representado como un individuo materialista, sin una dimensión espiritual que le permita identificarse con las prácticas sincréticas y con una intolerancia a las adversidades que han sido el pan de cada día del cubano medio.

El énfasis excesivo que concede la película a la necesidad de ser “el uno o el otro”, refleja la dicotomía “dentro” / “fuera” y al utilizar este recurso para definir la cubanidad, deja de lado la noción de transculturación, perspectiva más dinámica que descansa en la interacción cultural. Como lo hemos señalado en otros capítulos, la transculturación es el resultado del encuentro y colisión de diversas culturas exógenas. Esta perspectiva importante en el discurso de la cubanidad, fue curiosamente desarrollada por el mismo Fernando Ortiz, cuya propuesta de una simbiosis nación / mujer hemos analizado antes. La idea pone el énfasis en el choque de culturas como proceso nunca acabado y el carácter accidentado de la experiencia para los grupos que confluyen (Ortiz 148). Para el antropólogo este contacto doloroso y traumático genera “una cultura nueva en creación” (146) de la cual Roberto, por su condición cubano-estadounidense es un digno ejemplo.

Recordemos que para Fernando Ortiz en Cuba la fusión de culturas indígenas, europeas, africanas y asiáticas, ha generado un guiso en “constante cocedura” (6). La cubanidad es un proceso tan impredecible como la preparación del “ajiacó” cuya consistencia y sabor

estos negocios de “haraganes”, “parásitos” y “privilegiados”, en “contacto permanente con hampones y otros elementos asociales y contrarrevolucionarios”, y asegura que estas personas están “deseosas de abandonar este país” (Skierke 250 citando a Szulc 609). El potencial emigrado figura aquí como un individuo que abusa de sus compatriotas, siente apego al dinero fácil, y está desinteresado en el trabajo y la Revolución. Esta caracterización negativa persistirá todavía en 1980 durante el éxodo del Mariel cuando “the Cuban government was trying to portray those who were leaving as undesirable persons, as the dregs of society who wished to leave because they couldn’t abide a “healthy” country like Cuba” (Bejel 108).

varían dependiendo de las “raíces, frutos y carnes exógenas” (Ortiz 7). El académico desprecia las recetas maestras que determinen el producto final y celebra el “amestizamiento creador” plural y mutable (8). La importancia de la noción de transculturación y de su figura emblemática, el ajiaco, no radica en que éste se produzca en los límites territoriales de Cuba, o de cualquier país latinoamericano, sino en el factor creativo del proceso y del resultado que produce un mestizaje en el cual se pierden los esencialismos antiguamente asociados a la formación de las culturas. En la conceptualización de Ortiz, no hay culturas auténticas, sino transculturaciones. Los negros trasplantados a Cuba ya eran el resultado de una transculturación al interior de sus regiones africanas; lo mismo puede decirse del español debido al contacto con otras culturas.¹⁵ La posición de Ortiz aplicada a *Miel para Oshún* posibilita una interpretación interesante y enriquecedora de Roberto quien surge como un sujeto amestizado que encarna el encuentro, no siempre amistoso y cordial, entre culturas. Nótese que Ortiz identifica el “trauma del desarraigo original” como uno de “los factores humanos de la cubanidad” (13). El etnólogo advierte que en Cuba la interacción de pueblos y civilizaciones fue compleja: “Hombres, economías, culturas y anhelos; todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiado, “aves de paso” sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado” (14). La tristeza de Roberto (“no he tenido una vida feliz. ¡No!”), el sentimiento de ser “foráneo”, la duda sobre la pertenencia a un lugar geográfico (“No sé quién soy, si cubano o americano...”) son características de la transmigración. La experiencia de Roberto en Estados Unidos es similar, aunque obviamente menos dramática, a la experimentada por grupos migrantes como los negros traídos como esclavos y los asiáticos que llegaron como peones a la isla, a quienes se les obligó a

¹⁵ Recuérdese que los árabes dominaron el sur de España entre 733 y 1492.

hablar la lengua, adquirir las costumbres y adoptar el dogma religioso del conquistador español.

Desafortunadamente en la película la transculturación tiene una connotación negativa pues Roberto no es “cubano-americano”, lo que podría presentarse como otra de las formas que toma la cubanidad, sino “la nada”. El discurso refleja un temor a la “contaminación” que, como lo indica Timothy Barnard, ya existía antes de 1959 y ha persistido en la Revolución (144). Este temor se alimenta de la idea de una cultura cubana “auténtica” que hay que proteger de lo extranjero y pierde de vista que lo cubano está marcado justamente por este proceso constante de hibridación de culturas. Pensamos que Solás, al atribuirle a Roberto un discurso crítico hacia su condición de sujeto migrante, rechaza la noción de transculturación, concepto éste cuya vigencia podría servir de vehículo para una reconciliación en el siglo XXI. La transculturación, al valorar la diversidad de la experiencia cultural y la singularidad del resultado, puede contribuir a celebrar y valorar la riqueza de la experiencia vivida por los cubanos de la diáspora en diferentes lugares del mundo. Lamentablemente Solás favorece la idea de que Cuba es el único lugar donde se puede formar y proteger la cubanidad. Como lo señala María Cristina Saavedra, el emigrado tematizado en *Miel para Oshún*, a pesar de encontrarse con su madre, ha perdido para siempre su condición de cubanidad y “siempre será un mero simulacro de lo que es ser cubano” (122).

El perfil del padre de Roberto responde a similar construcción estereotípica. Se habla de un hombre egoísta, lleno de odio, que secuestra al hijo, separándolo de la madre y

manteniéndolo engañado por 30 años. Lo que es todavía más grave, se afirma que el padre lo obliga a hacer una promesa que, en el imaginario de la película, implica la pérdida de la cubanidad: no volver jamás a la isla. Roberto, en Estados Unidos, vive bajo las mentiras y la tiranía de su padre. Si bien se insiste en la inutilidad de los juicios de responsabilidad sobre las decisiones del pasado, en la urgencia de perdonar y seguir adelante, lo cierto es que todo el peso moral de la culpa recae sobre el padre de Roberto quien comete la mayor infracción contra el núcleo familiar y la nación. En una escena se sugiere que tanto la madre, al no querer salir de Cuba, como el padre, cometieron errores. Pilar dice: “Es terrible que hayan sido víctimas de ese momento que les tocó vivir y cada uno pensaba que hacía lo mejor. Es que no pensaron que las decisiones que tomaran después podían ser definitivas. Por eso no podemos culparlos” (la transcripción es nuestra). No obstante este discurso “igualitario” que sitúa a padre y madre en la misma condición de víctimas de las circunstancias, en la mente del espectador está claro que quien traspasa el límite de lo justo y legal es el padre, victimario de la madre y el hijo. Esta tensión entre lo dicho y lo sugerido es otro signo de un doble discurso de la película.¹⁶ La representación del padre obedece a una tradición oficial que asocia disidencia y traición. Es importante aclarar que Cuba no es una excepción respecto a los derechos de los menores y las obligaciones de los padres, pues es una práctica generalizada que los gobiernos sancionen a ciudadanos que secuestren a un menor a raíz de disputas domésticas. Sin embargo, resulta simplista que se recurra a este acto para

¹⁶ Resaltado antes en el ritual de confrontación y reconciliación que consolida el estereotipo negativo del emigrado.

construir una imagen abyecta del padre forzando así al observador a un juicio de responsabilidades que definitivamente no favorece al exiliado.¹⁷

Uno de los aspectos que llaman la atención de *Miel para Oshún* es el importante rol que juega la santería en la propuesta de reconciliación. En esta obra el sincretismo yoruba-cristiano representa una fuerza integradora capaz de despertar la fe perdida y reestablecer los vínculos rotos (por la Revolución). En una escena previa a la partida hacia Camaguay, Pilar lleva a Roberto a un ritual de santería:

(Pilar y Roberto entran a un pasaje)

R. Pilar, ¿esto qué cosa es?

P. Ay Roberto, hazlo por mí.

R. Tú estás totalmente loca mi prima. Yo no creo en nada de esto, mi interés por eso es puramente intelectual. Yo soy agnóstico Pilar.

P. Yo te entiendo. A mí al inicio me pasó lo mismo, pero entiéndeme a mí. Algo me dice que Mirian nos va a ayudar a encontrarla. Tú verás. Hazlo por mí.

(Ambos se dirigen hacia el ritual. En la siguiente escena aparece Roberto con la santera Caridad, quien habla en otra lengua y se escucha la voz de un traductor)

C. Yo quiero hablar con usted mijo, hace mucho tiempo tu papá te llevó a otra tierra cuando estabas más pequeño y tu mamá lloraba mucho. Se puso como si estuviera loca.

¹⁷ La representación del padre de Roberto tiene un anclaje histórico en el famoso caso de Elián González que originó un encendido enfrentamiento político entre Estados Unidos y Cuba entre 1999 y 2000. Como se recordará, la madre de Elián muere al intentar emigrar con el niño a los Estados Unidos en una balsa. El niño es entregado a sus familiares en Miami pero el gobierno cubano inicia una movilización nacional que logra sus efectos positivos cuando las autoridades estadounidenses deciden respetar la custodia del padre y autorizar el regreso del niño a Cuba. En este proceso se condena y sanciona a Elizabeth Brotons, la madre, quien se lleva al hijo sin la autorización del padre. Tanto la acción de la madre de Elián, como la del padre de Roberto son condenables a la luz de la legislación vigente en occidente.

R. Yo no creo que ella esté loca

C. ¡Miel! ¡Miel! Ay hijo. Yo digo que usted mijo se va a unir con su madre, donde está la casa mijo, la casa de Yemayá mijo y la casa de Oshún, donde se juntan, donde se juntan.

Sólo uno.

(Luego del ritual Pilar, Roberto y la santera Caridad hablan):

C. Ay, la ahijada perdida.

P. Tu sabes bien que no. No, no digas eso.

C. Bandolera, fuera del redil ¿no?

P. Mira te presento a mi primo Roberto.

C. Mucho gusto, Caridad

R. Mucho gusto, Roberto

P. Madrina, él se fue de niño y ahora vino a buscar a su madre, que no sabemos dónde está, pero ¿sabes lo que dijo la santa?

C. Mi amor, yo nunca me entero.

P. Que la iba a encontrar.

C. Que bueno mijo.

P. Lo que pasa es que él no es creyente.

C. Bueno, de todas maneras ella te va a ayudar. Y tú, ve con él a donde él vaya. Aquí los nuestros no te van a fallar. Y los dejo que tengo que seguir con los demás muchachos, se ponen celosos. (La santera se va y sigue hablando con otros) Y por aquí ¿cómo anda la gente?

R. ¿De verdad que tú no le has hablado de mí?

P. No, desde hace algunos meses que no vengo por aquí.

(La transcripción es nuestra)

Esta escena es importante porque la información que grita la santa, a través de la santera, permitirá finalmente el encuentro de madre e hijo. La referencia a Oshún, Yemayá y miel será recordada e interpretada por Antonio después del largo viaje, cuando todos estén en Baracoa exhaustos y a punto de claudicar. Las palabras de la santera que Antonio traduce como el sitio donde el río Miel encuentra al mar, les servirá de guía hacia la casa donde vive Carmen Álvarez y donde se producirá el melodramático reencuentro. La visita a la santera ocurre un día después de la conversación en la que Pilar le cuenta a Roberto de sus decepciones y frustraciones debido a las lecturas negativas de su pintura. Pilar le confiesa que abandona su carrera artística como pintora por las excesivas críticas y que sobrevive como restauradora con un sueldo de 300 pesos al mes. Esta protesta recae sobre el proyecto de arte ambicionado por Che Guevara en el *El socialismo y el hombre en Cuba*, en el que se expuso la necesidad de liberar a los artistas de sus marcadas preferencias burguesas a fin de transformarlos en auténticos revolucionarios (265-7). De la discusión que sostienen Roberto y Pilar, previa al ritual de santería, y de la insistencia de Pilar en la necesidad de consultar a la santera antes de continuar la búsqueda se entiende que esta práctica, reciente para ella, ocupa ahora un lugar muy importante entre sus creencias. Aunque Pilar no visita el sitio con mucha frecuencia (“No, desde hace algunos meses que no vengo por aquí”), es un recurso útil e indispensable en momentos de extrema urgencia. El surgimiento de esta fe y confianza en la santería coincide en Pilar con su desencanto con la Revolución debido a la imposibilidad de ejercer la pintura.

La película otorga una importancia marginal al cristianismo. Antes de llegar al lugar donde se llevará a cabo la sesión de santería, Roberto y Pilar entran a una iglesia donde ésta se arrodilla y persigna. Cuando Roberto se acerca a la imagen de Santa Bárbara, y Pilar le indica que esa es Changó, Roberto responde que él está al tanto del panteón Yoruba porque ya ha dictado cursos sobre el tema en la universidad. La relación entre el emigrado y la santería es de tipo intelectual y racional. La actitud de Roberto es la del hombre ilustrado, que se acerca a estas creencias en poderes sobrenaturales de manera científica y sin involucrarse emocionalmente. La iglesia católica en esta escena es sólo un medio para reflexionar sobre la religión afro-cubana. Humberto Solás retoma la posición crítica de Tomás Gutiérrez Alea hacia el cristianismo y el cuestionamiento de la flexibilidad con que el catolicismo sirvió a las sucesivas hegemonías cubanas: a la monarquía española, a los hacendados azucareros y a los comerciantes burgueses (Schroeder 134). A juzgar por la extensión de la secuencia dedicada a la santería y su impacto en el desenlace del melodrama, podríamos decir que en *Miel para Oshún* el sincretismo yoruba-cristiano es una referencia común a la identidad cubana con potencial para facilitar una reconciliación, papel que no puede desempeñarlo la Revolución, por haber propiciado la ruptura. Cuando la santera Caridad le dice a Pilar que la incredulidad de Roberto no interrumpirá la positiva intervención de los orishas, está recordando que esta creencia afro-cubana ha sobrevivido y probablemente seguirá existiendo ante el escepticismo de muchos. La película parece confirmar que la santería “is the Cuban religion by birthright, one that grew out of the specific circumstances of Cuba and one

that is free of the unproductive disputes over doctrine and orthodoxy that plague Catholicism and Marxism” (Schroeder 134).

Por último, es conveniente mencionar que en *Miel para Oshún*, Solás rinde homenaje a dos artistas importantes del siglo XX. Por un lado a la pintora Antonia Eiríz y por otro al escritor Alejo Carpentier. Nos parece que Pilar, la prima de Roberto, es un personaje inspirado en la pintora Antonia Eiríz. Las pinturas macabras que exhibe en su apartamento y su decisión de abandonar esta actividad artística a raíz de las lecturas negativas de su obra aluden a Eiríz, “una de las artistas más interesantes de la era” (Poupeye 129). La situación de Pilar en el espacio ficcionalizado evoca la alienación que sufrió Eiríz en los años 60 debido a una política cultural que favorece el realismo socialista soviético y no tolera las críticas a la Revolución. Eiríz deja de pintar en el año 1969 y muere muchos años después en Estados Unidos, pero deja trabajos influidos por la filosofía existencialista, en los que se percibe “un tono sarcástico que contrasta con el arte propaganda de este período” (Poupeye 159).¹⁸ Las referencias a Eiríz pueden leerse como un reconocimiento de las limitaciones impuestas por la dirigencia revolucionaria a la expresión artística.¹⁹

El guiño a la obra de Carpentier se hace a través de la secuencia que tiene lugar en el “Hotel de la rusa”. El sitio hace referencia a la quinta en donde permanece Vera, personaje de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier, mientras Batista

¹⁸ Como muestra de este “tono sarcástico” Veerle Popeye cita el cuadro *Mi camarada* (1962), en el cual “el camarada” es un esqueleto que sonríe (159).

¹⁹ No obstante las críticas a su obra, varios de los trabajos de Eiríz están expuestos en el Museo Nacional de Bellas Artes, en La Habana.

desencadena la persecución contra quienes respaldan a los guerrilleros liderados por Fidel Castro. El “Hotel de la rusa” es un lugar de transición donde Vera va dejando su viejo temor a las revoluciones y comienza a sentir simpatía hacia los guerrilleros que, en el espacio novelado, luchan en la Sierra Maestra por un cambio radical en el país. En *Miel para Oshun* el “Hotel de la rusa” es un espacio de conflicto pues es allí donde la policía retiene a los personajes para luego encarcelarlos por una noche. Sin embargo, también es un lugar de encuentro porque en él Pilar y Roberto se dan cuenta que tienen mucho en común: el aprecio de Alejo Carpentier, el disfrute de la lectura de *La consagración de la primavera* y el sentimiento de estar viviendo otra ficción. Nos parece que esta alusión es más que casual y confirma que la Revolución es el marco de referencia ideológico del filme.²⁰

²⁰ Recuérdese que *La consagración de la primavera* fue una obra polémica en la que el autor acalla las dudas sobre su respaldo incondicional al proceso revolucionario. Como lo señalamos antes en las últimas páginas de esta novela se idealiza al guerrillero revolucionario que representan Fidel Castro, Che Guevara y Camilo Cienfuegos (520).

Suite Habana: la dignidad no se ha perdido

Si *Trilogía* constituye una reacción radical y pesimista ante los ideales revolucionarios en el Período especial, la película *Suite Habana* representa una respuesta, de cierta forma, más positiva ante las adversidades de esta etapa que intenta cumplir al pie de la letra la filosofía de su director: “In my films there will always be a nearly inexpressible sentiment that human beings – and the values that define them- will invariable have another opportunity”.²¹ Esto se logra a través de una narrativa que a pesar de hacer énfasis en el mundo marginal, resalta el trabajo honrado y digno. A diferencia de *Trilogía sucia de La Habana*, en *Suite Habana* no se muestra el comercio ilegal y no hay prostitutas, proxenetas, ladrones y delincuentes. Otro aspecto que enriquece la vida de casi todos los personajes de este filme es el ejercicio de actividades vocacionales, al margen de las obligaciones laborales, que tienen una dimensión espiritual liberadora como la pintura, la música y la actuación.²² Estos oficios se presentan como la auténtica inclinación personal que, debido a las difíciles condiciones socio-económicas, deben alternarse con los deberes laborales, sociales y familiares. La película utiliza el género documental para mostrar un día en la vida de diecisiete personajes que representan al cubano medio de La Habana.²³ No hay muchos indicios del espacio temporal ficcionalizado, pero la presencia de un viejo afiche de la visita del Papa Juan Pablo II en enero de 1998 y un calendario del año 2002, en el cuarto de una cartomántica, sitúan el filme en el siglo XXI. Otro signo

²¹ Declaraciones de Fernando Pérez citadas por Beat Borter (157).

²² En el caso de Ernesto, un personaje que analizaremos en detalle, la danza clásica es su profesión.

²³ Casi todos los personajes aparecen en un contexto familiar. Así vemos a la familia Pérez (Francisquito, su padre Francisco y sus abuelos Waldo y Norma); la familia Roque (los hermanos Juan Carlos y Jorge Luis y su madre Caridad); la familia Borroto (Heriberto, su madre Inés, y su abuela, Natividad); la familia Díaz (Ernesto y su madre); la familia formada por Iván Carbonel y Raquel Nodal; a Amanda Gautier y a Julio Castro.

temporal es la constante aparición de la escultura de John Lennon cuya instalación en un parque del barrio El Vedado de La Habana se inaugura el 8 de diciembre de 2002. Es probable que la película tematice la vida en Cuba en el invierno de 2003, pues en el filme la vigilancia permanente de la imagen del “ex-beatle” refiere, en el plano histórico extra-textual, al robo de los lentes de la escultura de Lennon que obligara a las autoridades pocos meses después de la instalación de la escultura a implementar una guardia 24 horas del día.

Siguiendo un orden cronológico, la película nos muestra en escenas paralelas lo que hacen unos diecisiete personajes de la mañana a la noche. La ausencia total de diálogos, la presencia de personas sin experiencia actuarial, la utilización de los nombres reales de estos actores y el énfasis en el espacio doméstico (cocinas, comedores, habitaciones) nos refuerza la idea de que no se trata de una construcción ficticia y que el espectador se encuentra frente a un retrato “fiel” y “verídico” de la realidad cubana. La película pretende reproducir, con objetividad y neutralidad, la vida tal como es en Cuba en el Período especial e intenta minimizar los énfasis, la selección y exclusión de elementos de la vida real que hacen de ella una obra de ficción. Para Edna Rodríguez-Mangual la originalidad de la obra consiste en el tratamiento poético de la realidad, una propuesta que funde realidad y ficción: “Esta película tiene mucho de documental, como se le ha llamado, pero además cuenta con una puesta en escena, un montaje cuidadosamente arreglado y una banda sonora que la harían pertenecer a la mejor selección de filmes de ficción rodados en la isla” (“*Suite Habana*” 198). La obvia intervención humana en la preparación del texto o filme se evidencia, entre otras, en la cuidadosa selección de los

personajes que, a manera de collage, ofrece una imagen al mismo tiempo fragmentada y unificada de Cuba; en la edición a través de la cual se han añadido breves textos que informan al espectador el nombre, edad, profesión y sueños o aspiraciones de estas personas y la manipulación de sonidos ambientales y musicales que en varias escenas impone un ritmo en las imágenes. La fusión de la intención documental y el lenguaje poético se manifiesta de manera muy especial en la acción de “desenmascaramiento” que se repite en tres personajes. Como lo reseña Edna Rodríguez-Mangual, tres personajes que en un momento dado asumen el rol de payaso, travestí y bailarín, “se quitan un maquillaje que funciona como una careta carnavalesca” (“Suite Habana” 199). Esta acción redundante y definitivamente poética de retirar la máscara, unido al predominio del espacio privado, remite a lo subjetivo y transmite la idea de que el filme cuenta la historia no oficial, la intimidad y trivialidad de gente común y corriente cuya historia no figura en los archivos, ni anales históricos.

El repertorio de figuras oscila entre los 10 y 97 años, incluye hombres (11) y mujeres (6) y diversas profesiones: un albañil, un encargado del lavado de ropa en un hospital, un zapatero, un reparador de vías férreas, un médico, una vendedora de maní, una trabajadora en una fábrica de perfumes, un estudiante, varios jubilados y amas de casa. De la lista sobresalen dos personajes que no pertenecen al catálogo ficcional tradicional cubano: Francisquito, un niño discapacitado de 10 años, al que cuidan su abuela (Norma Pérez) y su padre (Francisco Cardet) y la escultura de John Lennon en bronce, que vigilan y protegen cubanos en diversos turnos no obstante las inclemencias del tiempo.²⁴ La

²⁴ Dada la centralidad de la imagen de John Lennon, lo consideramos como un personaje, que se suma a esta nueva versión de la cubanidad.

cámara alterna imágenes de exteriores, como panorámicas de La Habana y del puerto, cuadros de la actividad en fábricas y en las calles con gente caminando, grúas y camiones en acción, e interiores que exponen a la vista tareas domésticas en cocinas, dormitorios y salas de viviendas. Estas secuencias van acompañadas a veces por sonidos ambientales (ferrocarril, autobuses, televisores, máquina empacadora, taladro, etc.) y con un amplio repertorio musical que incluye melodías clásicas (*El lago de los cisnes*) y éxitos populares recientes y tradicionales.²⁵ Este conjunto de sonidos ambientales y orquestales se funden en una escena que busca justificar el nombre de la película. En el medio día ficcionalizado, que ocurre en el primer tercio del filme, una voz radial anuncia:

Faltan dos minutos para las once de la mañana. Mientras usted habanero que me escucha, está en el centro de trabajo o de estudio o en sus labores cotidianas y la ciudad entera vive su ritmo único, no hay mejor momento para escuchar la parte más vibrante de una suite que forma parte ya de cada uno de nosotros. Para ustedes, la Suite Habana interpretada por [la voz se interrumpe y se ve y escucha a una mujer gritando en un balcón] ¡Giovanni! [sonidos de máquinas e imágenes de gente trabajando]. (La transcripción es nuestra)

El dinamismo producido por los sonidos ambientales que juegan con un fondo melódico de percusión los cuales acompañan imágenes de cubanos en pleno esfuerzo físico moviendo máquinas y taladros en las calles, realizando tareas en fábricas y hospitales, ofrece los únicos dos minutos (en realidad 1:40 min.) que transmiten una idea de acción, energía y vitalidad en el filme. El final abrupto de esta “suite” con el cierre de un ataúd y el silencio en el cementerio remite a esas dos fuerzas elementales de la vida humana: vida

²⁵ Melodías de Gonzalo Roig (*Quiéreme mucho*), Cindo Garay (*La tarde*) y Silvio Rodríguez (*Mariposas*), entre otras, interpretadas por vocalistas y orquestas cubanas como Omara Portuondo y la Orquesta ICAIC.

y muerte representadas en la mitología griega por Eros y Tanatos. Sin embargo, en el contexto temporal cubano esta dualidad evoca también la vitalidad de una época de prosperidad social interrumpida en 1990 por la desaparición de la URSS, la agudización del embargo estadounidense y el advenimiento del “Período especial en tiempos de paz”. La película ofrece una versión visual de una suite, la cual se caracteriza por la sucesión de “varios movimientos basados en una misma clave”.²⁶ Esta uniformidad en la tonalidad se establece a través del cronotopo de La Habana en el Período especial. Como veremos, este contraste entre vida y muerte en el marco del proyecto de transformación social emprendido por la Revolución es uno de los ejes articuladores de la película y revela un desplazamiento o transformación al interior de los ideales asociados a la Revolución.

La representación de *Suite Habana* favorece la idea de que la Revolución, como proyecto oficial hegemónico, pasa por un Período crítico; pero existe y continúa vivo como plan liberador y dignificador en un plano personal e individual. La película tematiza el desgaste del entusiasmo revolucionario a través de avisos y graffitis en estado de evidente deterioro: un letrero oxidado y viejo que alguna vez lució con brillo “Cuba”; un gran aviso mustio que dice “Revolución” en un fondo gris y el graffiti “El rincón de la paciencia viva” cuyo error ortográfico contradice la idea del éxito del proyecto de alfabetización de la población. *Suite Habana* recrea, como *Trilogía sucia de La Habana*, la desconexión entre medios de comunicación y ciudadano, pues la Revolución figura representada en las imágenes de entusiastas manifestaciones públicas transmitidas por televisión, que al ser observadas en viejos televisores en blanco y negro, por personas

²⁶ "suite." Def. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Ed. Michael Kennedy. Oxford University Press, 1996.

mayores, parece un tema caduco y obsoleto, carente de interés para las nuevas generaciones. Ningún personaje representa con tanta fuerza el desencanto del proyecto revolucionario como Amanda Gautier, obrera textil retirada de 79 años, que el espectador ha visto ya vendiendo maní para sobrevivir con su esposo enfermo. La desesperanza se manifiesta en un letrero que al final de la película anuncia que Amanda, “Ya no tiene sueños”. Este mensaje de desconsuelo en quien trabajara con optimismo para construir la Revolución (es posible que Amanda tuviera 35 años de edad en 1959), luego de vivir en carne propia la decadencia de Cuba durante el gobierno de Batista, sugiere que la recompensa prometida por el proyecto socialista nunca llegó para esta generación.²⁷

El contraste de este mensaje desalentador, lo representa Ernesto Díaz, uno de los personajes más jóvenes que curiosamente lleva el nombre del Che y quien tematiza la tensión entre Revolución como proyecto hegemónico en declive y proyecto individual factible. En una escena se muestra a este joven esperando con resignación que acabe la lluvia torrencial mientras el espectador ve las fotos raídas de un Fidel Castro Joven y barbudo junto a otra del Che Guevara. La presencia de dos figuras icónicas de la Revolución en momentos en que cae un aguacero torrencial sugiere la idea de un momento sombrío para la Revolución. La figura pensativa de un joven de 20 años, a la espera, invita a pensar en una nueva generación que reflexiona con paciencia ante la crisis. El aguacero es corto, se toman medidas inmediatas para evitar que se inunde la

²⁷ La idea de una recompensa final la propone Che Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* al señalar que: “Las vanguardias tienen su vista puesta en el futuro y en su recompensa, pero esta no se vislumbra como algo individual; el premio es la nueva sociedad donde los hombres tendrán características distintas: la sociedad del hombre comunista” (261). Más adelante señala “El presente es de lucha, el futuro es nuestro” (267). La frase lapidaria atribuida a esta mujer pensionada indica que esta sociedad ideal no se logró crear pues el futuro, que en la película ya es un presente, sigue siendo de lucha.

casa y se dan indicios de que la vida continúa sin mayor alteración: en otras palabras, se trata de un lapso gris transitorio. Ya en secuencias anteriores el observador ha visto a Ernesto Díaz ayudar a su madre en la conservación de la vieja casa donde viven, la cual está evidentemente menoscabada. Más adelante se verá al mismo personaje entrar y bailar ballet en el Gran Teatro de la Habana. La idea que se transmite es que pese a las penurias y carencias del Período especial este joven continúa jugando un rol importante para su familia y sigue fiel a su vocación personal realizando la labor que más le gusta: ser bailarín de ballet. Se deduce que los valores y principios de cohesión social y de la dignidad humana siguen predominando no obstante la crisis. Esta noción de lealtad a los valores humanos en el Período especial se refuerza mediante la afinidad que establece el filme entre el “presente” representado y el futuro deseado pues al final de la película se anuncia que el sueño de Ernesto Díaz es “Arreglar la casa para que mi mamá viva cómoda, y ser un gran bailarín”. En Cuba, presentarse en el Gran Teatro de la Habana, seguramente bajo la dirección de la famosa bailarina Alicia Alonso, es ya un logro profesional importante. La presencia de bolsas de cemento y materiales para “arreglar” la vivienda, así como la visita de Francisco (otro personaje) a quien se ve trabajando en la renovación, explicita que en el “presente” tematizado Díaz es capaz de cumplir con sus compromisos familiares. En otras palabras, las ambiciones del joven están cumpliéndose porque es ya un gran bailarín en el nivel nacional y cuenta con salario que le permite reparar la casa de la madre. Aunque este nuevo Che del siglo XXI no tiene botas militares, sino zapatillas de ballet y se maquilla para aparecer en escena, es un auténtico hijo de la Revolución cubana pues es un individuo que en medio de las penurias no olvida sus obligaciones familiares y mucho menos su vocación profesional. Ernesto Díaz

representa en el Período especial al “hombre liberado de su enajenación” (Guevara, “El socialismo” 262). La diferencia entre Che Guevara y el nuevo “Ernesto” es que éste último ha puesto el énfasis en sus logros familiares e individuales y no en el cambio colectivo. Si bien el contraste entre la idea de obsolescencia del proyecto revolucionario (sugerida por las fotos, avisos, grafitis y la televisión) y su validez (los logros Ernesto Díaz) podrían leerse como un signo de ambigüedad, esta disparidad puede interpretarse como un desplazamiento del discurso revolucionario y no una cancelación del mismo. El énfasis en el individuo y su funcionalidad en el núcleo familiar, evidente en *Suite Habana*, recrea la transformación del proyecto iniciado por Fidel Castro y Che Guevara, un cambio que puede alegorizar, en el plano institucional, un distanciamiento de la política inicial de internacionalización de la revolución y un mayor interés en la estabilidad doméstica nacional.

Esta variación en el paradigma revolucionario se manifiesta, como lo ejemplifica Ernesto Díaz, en las expectativas de los personajes para el futuro. Al final de la película ellos vuelven a desfilan ante al espectador, acompañados de un corto texto que resume sus deseos para el futuro. Por ejemplo el sueño de Heriberto Borroto, quien durante el día repara vías y en la noche toca el saxofón, es “ser músico en una orquesta”; las aspiraciones del padre y la abuela (Francisco Cardet y Norma Pérez) del niño con discapacidad mental (Francisquito) giran en torno a la seguridad y el futuro del menor. Así, Francisco Cardet desea “no faltarle nunca a Francisquito” y Norma Pérez “encaminar a Francisquito para que no sea una carga para nadie”. En estos anhelos, los personajes se asemejan al ciudadano de cualquier país industrializado o en vía de

desarrollo. Sin embargo, en un país que se propuso construir una sociedad más justa y extender estos logros a nivel continental, este conjunto de deseos limitados a la realización personal y familiar constituye un distanciamiento de la propuesta de sacrificio personal por el bien colectivo respaldada por los líderes de la Revolución en las primeras décadas.

La obra sigue el formato documental que pertenece al canon fílmico cubano de la revolución instrumentalizado por el gobierno socialista para transmitir su visión del mundo. Sin embargo, la estrategia narrativa de Pérez se distancia de las intenciones del Cine Nuevo que buscaba promover una actitud crítica del espectador hacia la realidad. En *Suite Habana* se aplica una técnica temporal lineal sin el tradicional desarrollo de conflicto y resolución y sin la estética, muy frecuente en los años 60 y 70, de identificación y distanciamiento. Más que activar la conciencia colectiva, como lo hemos señalado antes, el filme de Pérez tiene una intención “reveladora” o documental. Rebecca M. Stephanis al estudiar recientes filmes cubanos, concentrándose en las últimas producciones de Gutiérrez Alea, nota un mayor interés en la “visión interna” de los participantes en la revolución y un abandono de la “subjetividad colectiva” (33). Según la académica, *Memorias del subdesarrollo* (1968) representa esta “subjetividad colectiva” al situar al personaje principal en un período histórico específico y aprovechar para documentarlo. Sergio, el intelectual burgués protagonista del filme de Alea, observa en la distancia las transformaciones socio-económicas que experimenta Cuba al implementar el sistema socialista. Los complejos cuestionamientos y reflexiones del personaje van de la mano de una cámara que ilustra al espectador sobre los cambios en la sociedad cubana.

Un ejemplo de “visión interna” lo ofrecen *Fresa y chocolate* (1993) -y también *Guantanamera* (1995)- cuya trama se centra en la relación entre un revolucionario y un intelectual y no incluye “ningún tipo de referencia documental del período histórico que representan [representa]” (Stephanis 33). Si pensamos que *Suite Habana* constituye un regreso a la “subjetividad colectiva” es porque los diferentes fragmentos de vida cotidiana confluyen para dar cuenta del estado del país en el siglo XXI. A diferencia de *Memorias del subdesarrollo* en la que un narrador comunica al espectador las medidas institucionales del nuevo gobierno, como la expropiación y redistribución de bienes inmuebles, en *Suite Habana* se deduce una crisis socio-económica a través de la observación: la precariedad de las viviendas, la frugalidad del menú alimenticio –café y pan duro al desayuno, arroz con frijoles al almuerzo y la cena-, las restricciones en el transporte público y la programación televisiva que se limita a eventos oficiales.²⁸ Las evidentes restricciones en estos servicios que en el contexto de una sociedad socialista están bajo el control del estado, llaman la atención hacia la responsabilidad del gobierno. Por el interés en dar cuenta del estado de la situación en Cuba, *Suite Habana* tiene mucho en común con *Memorias del subdesarrollo*. Si ésta última ilustra la “construcción” del socialismo, la primera muestra estancamiento e inmovilidad. Con esta película Pérez vuelve al documental periodístico que fuera su escuela de formación.²⁹ No obstante este retorno, que supone un cambio en el género filmico, *Suite Habana* retoma el interés, evidente en *Hello Hemingway* (1990), en las vivencias cotidianas triviales desprovistas de

²⁸ En *Memorias del subdesarrollo* la voz de Sergio conduce el relato, la cual alterna con otras voces que a manera de textos periodísticos informan sobre los acontecimientos nacionales e internacionales.

²⁹ En 1976 Fernando Pérez trabaja como corresponsal de guerra en Angola y participa en la filmación de *Angola, victoria de la esperanza* (1976). Más adelante, en 1979, viaja a Nicaragua y escribe *Corresponsales de guerra* (1981), obra con la cual obtiene en 1982 el Premio Casa de las Américas en el género testimonio. Algunos de los documentales que lo han hecho famoso en Cuba son *Camilo* (1982) y *Clandestinos* (1988).

espectacularidad y heroísmo.³⁰ Pérez demuestra una vez más su interés en la otra historia, por un lado en subvertir la pragmática que privilegia la voz de líderes, intelectuales, políticos o voceros oficiales y por otro en desafiar la preferencia por sucesos significativos que marcan un cambio en el rumbo de la sociedad. Muchas películas de Pérez están preocupadas por la versión popular de los acontecimientos –por ejemplo *Clandestinos* (1990) – y por los proyectos personales irrelevantes para la historia oficial - *Hello Hemingway*. Esta doble preocupación está presente en *Suite Habana*.

En este filme el género documental se emplea para ofrecer una imagen fragmentada, pero a la vez inclusiva de Cuba. La ficcionalización muestra una Habana donde los ciudadanos intentan darle sentido a sus vidas ante una miseria material que ha socavado los espacios público y doméstico. Durante los 80 minutos del filme desfilan ante el espectador las imágenes de cubanos en diversas acciones: durmiendo, trabajando, estudiando, bailando, esperando, actuando, interpretando algún instrumento y pensando. Si bien la edad, el estado civil, la profesión, la raza y las creencias religiosas cambian, la constante en estas historias paralelas es la austeridad en cada renglón de la vida cotidiana: la monotonía del régimen alimenticio, el deterioro físico de los espacios habitacionales, la ruina o ausencia de muebles en las viviendas, la carencia de comodidades mínimas como una regadera para la higiene personal y la dificultades en el transporte público.³¹ Si bien las vivencias difieren, en general se percibe la idea de que el Período especial es una etapa

³⁰ La trama de *Hello Hemingway* se desarrolla en los años 50. Larita, una adolescente procedente de una familia de la clase trabajadora, desea estudiar literatura y filosofía, sueño que su familia de escasos recursos no le puede garantizar. El filme establece paralelos entre el proyecto de Larita y el del protagonista del famoso libro de Hemingway *El viejo y el mar* (1952).

³¹ Aunque la bicicleta se presenta como una solución para algunos personajes, es importante recordar que este medio transporte en un país del Caribe, sujeto a intensas olas de calor y lluvias torrenciales, presenta evidentes limitaciones.

caracterizada por privaciones materiales, compartida y sentida en un nivel muy íntimo por todos los cubanos.

La austeridad y la miseria que experimentan todos los personajes más allá de sus diferencias de sexo, edad, raza, profesión y creencias religiosas los une a manera de comunidad imaginada. La fragmentación, que se deriva de la ausencia de dos o tres personajes protagónicos alrededor de los cuales se construye la trama tradicional, se neutraliza a través de una narrativa que gira en torno a un cronotopo que da cohesión espacial (La Habana) y temporal (un día, en el Período especial) al filme. Este centro narrativo impone orden en la dispersión. Esta comunidad imaginada está unida por la práctica del trabajo digno y legal, la preocupación o incertidumbre respecto al futuro, la valoración de la familia y el interés en el arte. Todos estos elementos actúan como factores aglutinadores de la fragmentación y favorecen la visión de una colectividad cohesionada, de una identidad colectiva unificada en torno a valores similares. La película retoma la idea de “unidad pese a la diversidad” que fuera una de las propuestas fundamentales del Nuevo Cine Latinoamericano (Pick, “Cinema” 298). Recordemos que para el movimiento filmico continental este propósito se enmarcaba dentro de la agenda anti-imperialista y anti-colonialista común y se inspiraba en la necesidad de propiciar una exploración de las identidades regionales desde una perspectiva latinoamericana.

¿Cuál es el discurso antagónico contra el que *Suite Habana* propone esta unidad en la diversidad? Creemos que el filme se presenta como construcción opuesta a la pérdida de valores expuesta en *Trilogía sucia de La Habana*. Obsérvese que en *Suite Habana* los

beneficios materiales no se anteponen a la recompensa moral, el desarrollo del potencial individual nunca pone en peligro al núcleo familiar, en medio de la pobreza el ser humano conserva la dignidad, no hay discrepancias con la autoridad y no hay conductas cuestionables que quebranten reglas morales. La representación de *Suite Habana* desafía la idea, enfatizada en *Trilogía sucia de La Habana*, de la pérdida de los referentes en el Período especial y su énfasis en el trabajo honrado, en la dignidad y la ética apuntan hacia la vigencia en el siglo XXI de valores humanísticos. La dignidad con que estos cubanos sobrellevan la miseria material, sin claudicar a sus valores humanos, evoca la moraleja del libro *El viejo y el mar* que Borter aplica a *Hello Hemingway*: “Un hombre puede ser destruido pero nunca vencido” (142-50).³²

En esta propuesta de nación que ofrece *Suite Habana*, el arte juega un rol importante. Su preponderancia se establece a través del protagonismo de la figura de Lennon y de las actividades creativas de los personajes. El espectador observa close-ups de la escultura en bronce del fundador del grupo Beatle y escenas que muestran a varias personas vigilando durante el día y la noche la imagen del ídolo, así como a un habanero ofreciéndole una flor. La ubicación de esta imagen en un parque central de La Habana y la custodia inquebrantable, bajo sol y agua, apuntan hacia la vigencia en el siglo XXI de las ideas de este cantante y compositor que fuera en los años 60 y 70 la figura más notable de la música popular en el mundo anglófono. A John Lennon se le recuerda por haber

³² Es conveniente mencionar que en *Trilogía sucia de La Habana* el narrador-protagonista se declara en contra de proyectos y desafíos personales como el de Santiago en *El viejo y el mar*. La reflexión de Pedro Juan sobre la pesca pone de manifiesto su nueva actitud en el Período especial: “Lo mío es coger peces grandes, y si no los hay, desinflar esta cámara, guardarla con todos los aparejos, dedicarme a otra cosa, y esperar a diciembre. Cuando entren los vientos del norte, de nuevo habrá pesca. Pargos y chernas sobre todo, que son mansos. Fáciles de coger. No como los blue marlins, inteligentes, nobles y valerosos que perseguía el viejo Santiago en esta misma zona, frente a La Habana” (*Trilogía* 325) La opción de Pedro Juan por lo fácil implica un rechazo a la lucha por grandes proyectos.

transformado el “rock and roll” y por haber mantenido una posición crítica contra la Iglesia católica y la guerra del Vietnam.³³ La imagen de Lennon refuerza el mensaje general de la película sobre la importancia del arte en el Período especial, pero también puede interpretarse como un rechazo simbólico a la política militarista de Estados Unidos en Latinoamérica y en el mundo. Recuérdese que Lennon a través de su popularidad y activismo político demostró el gran poder movilizador del arte ante las alianzas tradicionales del poder político y económico, generando una actitud crítica del ciudadano medio estadounidense ante la violencia de la guerra en el Vietnam. Nunca antes en América del Norte una figura artística había representado tal amenaza al consenso ciudadano en torno a las políticas militaristas internacionales de un país.

En *Suite Habana* el arte funciona como elemento común a casi todos los miembros de la comunidad imaginada. La narrativa establece una dicotomía entre las actividades del día y de la noche: mientras el día se destina a obligaciones o deberes laborales con la sociedad y la familia, la noche y la tarde se destinan a oficios que revelan una auténtica inclinación hacia carreras más asociadas con los placeres sensoriales. Se quiere mostrar que la pobreza y la miseria generadas por el embargo económico no han socavado la capacidad del cubano para explorar formas de disfrutar la vida a través de la imaginación. Si bien en la mayoría de los casos el arte se ejerce frente a un público, ya sea en una iglesia, un cabaret, una fiesta infantil o en un teatro, aparece siempre desligado de la

³³ En 1969 Lennon, en compañía de Yoko Ono, realiza los llamados “Bed-Ins for Peace”, sesiones a las que se invita a la prensa internacional y en las que ambos realizaban un “performance” para enviar mensajes políticos y sociales a favor de la paz. En el segundo “Bed-Ins for Peace”, en Montreal, Lennon graba *Give Peace a Chance* que se convierte en Estados Unidos en la canción catalizadora de la movilización nacional contra de la guerra en el Vietnam. Lennon mantuvo siempre una posición crítica hacia el cristianismo. En 1966 escribe: “Christianity will go. It will vanish and shrink... We’re more popular than Jesus now...” (*Evening Standard* March 4, 1966) Estas declaraciones hicieron que en muchos países su música fuera censurada.

función de denuncia y concientización que fuera para Che Guevara la razón última del arte.³⁴ Por ejemplo, Heriberto Borroto, luego de trabajar durante el día en la reparación de la vía férrea, regresa a casa, se viste y prepara para luego acudir a un templo adventista en el que interpreta el saxofón. Así lo anuncia el presentador: “Bien Heriberto, pasa adelante. Heriberto Borroto. Todos escuchemos y deleitémonos sobre todo en haber alabado y estar alabando a nuestro Dios” (La transcripción es nuestra). Heriberto, cuya ilusión es llegar a “ser músico en una orquesta” pone su arte al servicio de su comunidad religiosa.

Otros ejemplos del arte como solaz y entretenimiento social lo representan Iván Carbonell y Juan Carlos Roque. Ambos ejercen sus obligaciones laborales durante el día y practican actividades más creativas y personales en la noche: el primero imita a una cantante femenina (posiblemente Celia Cruz) en un cabaret y el segundo actúa como payaso en una fiesta de niños. Si bien en Iván Carbonell el arte es un instrumento para transgredir el acendrado machismo de la isla, es conveniente aclarar que *Suite Habana* no representa un esfuerzo ficcional que transgrede los paradigmas sexuales vigentes en Cuba. El carácter pasajero del “travestismo” de Iván Carbonell se subraya a través de la relación heterosexual que sostiene con Raquel Nodal, a quien vemos preparando el vestido que él utilizará en el show de media noche, compartiendo el baño con él, acompañándolo al cabaret, asistiendo a la función y regresando con él a casa. Las escenas despejan cualquier duda del espectador sobre la sexualidad del personaje.

³⁴ Guevara defendía un arte que se utilizara como “arma de denuncia” y fustigaba contra “aquellos cuya falta de educación los hace tender al camino solitario, a la autosatisfacción de sus ambiciones . . . aislados de la masa que acompañan” (“El socialismo” 265).

Podríamos decir que *Suite Habana* “coquetea” con el arte en la medida en que lo presenta como un medio con potencial para ayudar a los personajes a sobrevivir ante la crisis. Sin embargo, el arte siempre se mantiene bajo control pues las obligaciones laborales tienen precedencia y nunca se utiliza para desafiar el *statu quo*. El arte como actividad liberadora en la circunstancia histórica que vive la isla busca resaltar la importancia de la dignidad y la espiritualidad del cubano en medio de la miseria.

A nivel laboral y salvo algunas excepciones, se favorece la idea de que la división tradicional del trabajo basada en las diferencias de género todavía existe en Cuba. La narrativa sitúa a los hombres en el espacio público y las mujeres en el dominio privado. Los hombres, con la excepción de dos mujeres (Raquel Nodal, quien trabaja en una fábrica de perfumes y la jubilada Amanda Gautier quien vende maní en la calle), ejercen durante el día obligaciones en el espacio público desempeñándose, entre otras, como médicos, reparadores de vías ferroviarias, inspectores de alimentos, zapateros y albañiles. Para las mujeres (a excepción de los personajes antes mencionados) las obligaciones se sitúan en el área doméstica en la preparación de alimentos, el planchado y reparación de la ropa y el cuidado de miembros de la familia. Esa división sugiere que en Cuba persisten sin resolverse los reclamos de las mujeres por una re-negociación de los espacios de manera que se le garantice mayor participación en los procesos políticos y socio-económicos. La ficcionalización propone que en el plano social el programa institucional que buscaba favorecer el acceso de la mujer al trabajo asalariado no rompió con el esquema de desigualdad doméstica, pues la mujer en el Período especial sigue siendo responsable de las labores domésticas tradicionalmente “femeninas”.

La película explora una representación más respetuosa y positiva del emigrado. En varias escenas vemos a un personaje identificado como Jorge Luis Roque, que aparece en el patio de su residencia en Cuba en contacto con la naturaleza (contempla una rana y juega con un perro), luego en su cuarto preparando una maleta y en una de las últimas escenas despidiéndose de su familia en el aeropuerto. Al final de la película leemos este comentario “Jorge Luis Roque. Se enamoró de Aidy, cubano-norteamericana, y se fue a vivir con ella a los Estados Unidos. Su sueño es reunir a su familia.” A primera vista la inclusión de un emigrado en esta selección de cubanos de todas las edades, supone la integración de la diáspora a la nueva propuesta de nación. El énfasis de la cámara en los rostros pensativos y tristes de Jorge Luis, su madre y su hermano tiene la intención de mostrar la tragedia humana de la separación. Esta representación se distancia por completo de los rituales oficiales de odio que se denuncian en la literatura del Período especial y ofrece una mirada conciliadora de la experiencia del emigrado.³⁵ No obstante este interés en explorar el lado humano de la experiencia, es evidente el esfuerzo del filme por desligar la salida de Jorge Luis de motivaciones políticas o económicas, lo cual se logra a través de las fotos que el personaje observa de su matrimonio y el comentario aclaratorio al final. Por otro lado, el énfasis en la tristeza y nostalgia del emigrado supone que Estados Unidos no es un lugar de sueños y quimeras, perspectiva que se favorece en la película *Balseros* (2002) de Carlos Bosch y Josep Maria Domenech.³⁶ Pese a estos

³⁵ Estos rituales se ficcionalizan en *Prisionero del Agua* (1998) de Alexis Díaz-Pimienta.

³⁶ En esta producción documental se le hace el seguimiento a siete cubanos que se lanzan al mar durante la crisis socio-económica del año 1994. En varios fragmentos que pretenden mostrar la “realidad” vivida por estos cubanos antes (en la isla) y después (en territorio de Estados Unidos), se “de-construye el sueño americano”, pues salvo dos excepciones, estos cubanos no encuentran la felicidad y figuran como individuos perdidos “sin comunidad y sin un sentido de pertenencia” (Rodríguez-Mangual, “Fictual Faction” 13)

aspectos que siguen obedeciendo al discurso oficial la película explora una representación más humana y positiva del emigrado.

Conclusión

En este trabajo hemos analizado tres novelas y dos películas publicadas y producidas durante el Período especial, identificando las temáticas priorizadas por autores y directores de cine en la ficcionalización del Período especial. En el estudio de las obras tuvimos en cuenta los abordajes en relación a la crisis socio-económica y los preceptos articulados en la narrativa institucional de la Revolución. Tuvimos en cuenta asimismo el diálogo que estas obras establecen con el canon literario y filmico cubano que les precede.

El corpus seleccionado sugiere que algunas obras de la producción literaria y filmica del período especial son un medio empleado por los intelectuales para cuestionar verdades y paradigmas de las lecturas cubanas de Marx y proponer nuevas posibilidades. Se manifiesta un rechazo a las historias heroicas de sacrificio ejemplificadas en obras anteriores como *La última mujer y el próximo combate* (1971) de Manuel Cofiño López y a la narrativa épica representada por *La consagración de la primavera* (1979) de Alejo Carpentier. Las obras estudiadas dan preferencia a personajes que manifiestan una escala degradada de valores éticos y morales (*Trilogía*), individuos que defienden un ideal de arte no “comprometido” (*Los palacios*), sujetos de orientación sexual no heterosexual que asumen posiciones empoderadoras (*Los palacios* y *Cien botellas*), emigrados que experimentan un vacío identitario (*Miel para Oshún*) y personas que ponen el énfasis en los logros familiares e individuales y no en las luchas colectivas (*Suite Habana*). Las

obras estudiadas optan por un re-posicionamiento con respecto al modelo del Hombre nuevo y a la idea de Cuba como “paraíso” y “sociedad modelo”.

El paradigma del Hombre nuevo que fijó los valores del individuo que necesitaba la nueva sociedad - altruismo, sacrificio, solidaridad - se transgrede a través de la centralidad de la homosexualidad/lesbianismo (*Los palacios* y *Cien botellas*) y de un desplazamiento del pensamiento racional, científico y civilizador del metarrelato marxista hacia lo mágico y mítico (*Trilogía*). Retomando la preocupación de películas como *Fresa y chocolate*, que presiona hacia la inclusión de sujetos no heterosexuales en el concepto de nación, en los nuevos discursos emergen estas “pequeñas voces”. *Los palacios* tematiza la frustración y el drama de un individuo excluido del proyecto de cambio social debido a su orientación sexual. Las críticas se dirigen al carácter machista y militarista del discurso revolucionario. En *Cien botellas*, la narrativa que oscila entre una lesbiana emancipada y una mujer heterosexual sadomasoquista transgrede de un lado el discurso hegemónico patriarcal (lesbiana emancipada) y de otro la idea de Cuba como “sociedad modelo” en la que se han superado las desigualdades de género (mujer heterosexual sadomasoquista). Las obras de Portela y Estévez, desde diferentes ángulos, avanzan hacia una representación positiva de subjetividades no heterosexuales.

Trilogía por su parte plantea la ruptura con el paradigma del Hombre nuevo mediante un desplazamiento hacia lo mítico e irracional. Pedro Juan, el narrador-protagonista, abandona el modelo de hombre che guevariano y se identifica con Oggún, una deidad yoruba que en la tradición afro-cubana es “espíritu bueno y malo que provoca la guerra y

la destrucción” (Bolívar 65). El traslado hacia lo sobrenatural, hacia el pensamiento mítico e irracional marca la renuncia a los grandes proyectos de cambio social.

La relación entre individuo y medio, fundamental en todas las obras, permite una reflexión crítica en torno a la idea de Cuba como “paraíso” y “sociedad modelo”. En Gutiérrez, Estévez y Portela, La Habana es una ciudad materialmente colapsada y destruida. El poder estatal, representado por la policía y la vigilancia, se limita a coordinar la fecha de derrumbes (*Los palacios*), coordinar una especie de “limpieza” social (*Trilogía*), y castigar a quienes transgreden la norma heterosexual (*Cien botellas y Los palacios*). En esta ciudad en ruinas los personajes de *Los palacios* optan por los techos y azoteas de La Habana y por un viejo teatro que alegóricamente puede interpretarse como un anti-estado, un espacio utópico y de resistencia a la debacle exterior. Esta relación entre individuo y medio es menos problemática en *Suite Habana* pues, pese al deterioro físico de todos los inmuebles y la austeridad en todos los espacios de la vida privada y pública, el cronotopo de La Habana, en un lapso de 24 horas, es el centro organizador del filme y la narrativa hace énfasis en los valores y principios de cohesión social y la dignidad humana que no se han perdido a pesar de la pobreza material. La Habana deteriorada y la Revolución, no obstante el desgaste del entusiasmo, son el punto común ante las diferencias de género, edad, raza, profesión y creencias religiosas.

Un factor común en todas las obras es una especie de toma de posición frente a la función y potencial del arte. Se cuestiona la concepción del arte como “intento de fuga” y

actividad individualista que mantiene a quien lo ejerce desconectado de la sociedad sin que se planten “los reales problemas del hombre y su enajenación” (Guevara, “El socialismo” 265). Pilar, la prima de Roberto, en *Miel para Oshún* es un personaje inspirado en la pintora Antonia Eiríz pues las pinturas macabras que exhibe en su apartamento y su decisión de abandonar esta actividad artística a raíz de las lecturas negativas de su obra aluden a Eiríz, “una de las artistas más interesantes de la era” (Poupeye 129). Esta evocación en el presente ficcionalizado actualiza el debate sobre la exigencia de la militancia en el artista y sugiere que la dinámica sigue operando en el nivel extra-textual. En *Los palacios*, la comedia dell'arte y el teatro de marionetas son estrategias de liberación para quien se sintiera victimizado y marginado por el paradigma del Hombre nuevo. Los personajes defienden la práctica de un arte no comprometido políticamente, regido por un ideal estético. En *Cien botellas* el arte es una herramienta de crítica social pues Linda en sus novelas negras acusa al gobierno revolucionario de tolerar, todavía en el Período especial, la violencia contra homoexuales. La escritura es asimismo un signo de enfriamiento hacia proyectos más ambiciosos de justicia social, pues la actividad literaria se ficcionaliza como una labor egoísta e individualista. En *Trilogía* el desplazamiento del periodismo a la literatura corresponde con una búsqueda de medios para desafiar la pragmática mediática oficial que en el espacio ficcionalizado silencia voces y omite el debate y la discusión.

El arte es el medio empleado para proponer una forma de imaginar la nación que supere el tono confrontacional del nacionalismo estimulado por el gobierno. En *Los palacios* se cuestiona la retórica oficial de “patria o muerte” que supone la inmolación personal por

la colectividad. La relevancia de Martí en la obra (el busto que utiliza Salma para golpear al proxeneta) es una señal de Estévez hacia la validez en el siglo XXI de la preocupación por la justicia social, la solidaridad latinoamericana y la amenaza imperialista. La inclusión de Mella en el collage de las “reliquias”, o sea entre los objetos del pasado, apunta hacia la caducidad de su propuesta de una lectura marxista de los textos de Martí. En este contexto la obra propone una forma de imaginar a la nación a través de prácticas artísticas y culturales que unen a Cuba con la cultura y el arte europeo y de Estados Unidos.

Suite Habana, por su énfasis en el trabajo honrado, la dignidad, la ética familiar y la espiritualidad podría ser una respuesta posible a ese malestar de Don Fuco en *Los palacios* debido al “triunfo de la mediocridad y las burocracias” y el “fracaso de las grandes empresas de los hombres” (Estévez 101). Los fragmentos de *Suite Habana* nos muestran a una comunidad “imaginada” unida por la práctica del trabajo digno y legal, la preocupación o incertidumbre respecto al futuro, la valoración de la familia y el interés en el arte. Al margen de las obligaciones laborales, el ejercicio de actividades vocacionales que tienen una dimensión espiritual liberadora como la pintura, la música y la actuación enriquece la vida de casi todos los personajes. Estos oficios se presentan como la auténtica inclinación personal que debe posponerse debido a las difíciles condiciones socio-económicas. En *Suite Habana* la escultura de John Lennon llama la atención hacia el poder movilizador del arte ante las alianzas tradicionales del poder político y económico y puede interpretarse como un rechazo simbólico a la política militarista de Estados Unidos en Latinoamérica y en el mundo. Sin embargo, el arte

practicado por la mayoría de los personajes en el filme nunca se utiliza para desafiar el *status quo* y funciona como recurso para resaltar la espiritualidad del cubano en medio de las limitaciones económicas. Este filme se presenta como construcción opuesta a la pérdida de valores expuesta en *Trilogía* pues en él los beneficios materiales no se anteponen a la recompensa moral; el desarrollo del potencial individual nunca pone en peligro al núcleo familiar; en medio de la pobreza el ser humano conserva la dignidad; no hay discrepancias con la autoridad y no hay conductas cuestionables que quebranten reglas morales. La representación de *Suite Habana* desafía la idea, resaltada en *Trilogía sucia de La Habana*, de la pérdida de los referentes en el Período especial y subraya la vigencia de valores humanísticos en el siglo XXI.

A excepción de *Cien botellas* que evidencia una indiferencia hacia el proyecto revolucionario, en general las obras del corpus oscilan entre el tono nostálgico y esperanzador. *Suite Habana* sugiere que el proyecto político pasa por un período crítico, pero sigue siendo un plan liberador y válido en un nivel personal e individual. Si bien las escenas, especialmente aquellas situadas en un ámbito doméstico, ponen en evidencia la pobreza material que enfrentan los personajes, al enfatizar el trabajo honrado y digno y el arte, el filme transmite la idea de que la Revolución triunfó como proyecto colectivo que buscaba romper con la alienación espiritual generada por el capitalismo. La película tematiza el desgaste del entusiasmo revolucionario y propone un traslado del interés colectivo al familiar y personal.

Tanto *Trilogía* como *Los palacios* tienen un tono nostálgico. Los comentarios pragmáticos y utilitaristas de Pedro Juan en *Trilogía* los interpretamos como una reacción desesperada y colérica a una corrupción y una política oficial que han traicionado las aspiraciones y esperanzas que la generación del narrador-protagonista tenía en la Revolución. El discurso no es celebratorio del capital pues no se añora la propiedad privada y la decisión de optar por las utilidades del mercado negro no es una alternativa feliz. Como lo señalamos antes, la ruptura del personaje principal con las obligaciones y deberes impuestos por el poder hegemónico en la tarea periodística corresponde con la búsqueda de estrategias, como la literaria, que le permitan una mayor libertad de expresión. En *Los palacios* las críticas de Victorio al gobierno se dirigen principalmente al discurso machista y militarista que silencia las “pequeñas historias” o las voces de mujeres y homosexuales/lesbianas. Los episodios en los que se ridiculizan los alcances de los proyectos sociales, constituyen una mirada nostálgica de Estévez hacia los grandes proyectos sociales de transformar la sociedad, pero un reconocimiento de la imposibilidad de vivir sin ellos. Obsérvese que en *Los palacios* el arte que se preserva en el teatro, debido a su potencial liberador, se concibe como otro metarrelato abarcador que une a la cultura cubana con prácticas y tradiciones universales.

En el otro extremo de este espectro situamos a *Cien botellas*, obra en la que se miran con ironía los objetivos emancipadores del proyecto revolucionario. Linda, personaje lésbico, situada en una posición individualista, se burla de la retórica nacionalista y revolucionaria. El personaje establece analogías entre el socialismo y el capitalismo y banaliza de esta manera las luchas colectivas por un cambio social. El protagonismo de

este personaje que practica un feminismo y lesbianismo “militante” es una crítica a los dos grandes sistemas políticos del siglo XX: el capitalismo y el socialismo.

Al cuestionar los paradigmas de la Revolución algunas obras establecen paralelos entre la religión y la política. En *Los palacios* Victorio y Salma discuten sobre la paradójica similitud entre el “mundo nuevo” que propone la Revolución y el “cielo prometido” de la religión (Estévez 190). Victorio señala: “... un día triunfó la revolución y empezaron a acabarse las iglesias y al cielo lo sustituyeron por el «futuro», por el «mundo nuevo», futuros imprevisibles, futuros utópicos, tan ilusorios como el «cielo prometido»” (Estévez 190). En estos fragmentos el cristianismo y ciertas interpretaciones de las propuestas de Marx armonizan en cuanto al ideal de “purificar la sociedad con el fin de restaurar el verdadero valor de la vida humana” (Franco 120). Esta crítica a dos metarrelatos: el cristiano y el de la Revolución, coincide textualmente con una preferencia, enfatizada en *Trilogía* y *Miel para Oshún*, por la Santería o el sincretismo yoruba-cristiano. En *Miel para Oshún* esta creencia y práctica es una referencia común a la identidad cubana y representa una fuerza integradora capaz de reestablecer los vínculos rotos por la Revolución. Es de notar que si bien en *Los palacios* y *Trilogía* esta valorización corresponde con un debilitamiento del metarrelato Revolucionario, en el ámbito extra-textual coincide con políticas oficiales que legitiman estas prácticas. La decisión del gobierno cubano de crear en 1995 la Asociación Cultural Yoruba ha constituido un paso importante para reconocer la relevancia de las tradiciones africanas en la historia de Cuba y garantizar su práctica y preservación. En este sentido, el espacio de diálogo que abren

estas obras con grupos y tradiciones cuya expresiones se conservaron en la clandestinidad, refleja la apertura en el nivel extra-textual.

Tanto *Los palacios* como *Cien botellas* ejemplifican intentos por desmontar los binarismos que han contribuido a la sanción de la homosexualidad. Las dos obras, al criticar el discurso nacionalista revolucionario y exponer diferencias basadas en el género, constituyen en el siglo XXI un ejemplo de literatura que desafía los “romances fundacionales” y las “ficciones eróticas” heterosexuales que fueron clave en la construcción de los nacionalismos latinoamericanos (Sommer, “Irresistible Romance” 76-82). En el contexto cubano estas nuevas obras se oponen a la producción literaria nacional decimonónica que al delimitar la conducta de los hombres y mujeres de la nueva nación censuraba al hombre afeminado y la mujer “marimacho”. En *Cien botellas* la inteligencia, astucia e ingenio que le atribuye Portela a Linda rompe con la victimización de la figura lésbica que predominó en la literaria cubana de la primera parte del siglo XX. La representación se distancia también de *Fresa y chocolate* al dejar de lado la discusión sobre la orientación sexual y la militancia revolucionaria. Linda es la versión cubana del pícaro español, y debido a su origen múltiple (polaca, checa, alemana, austro-húngara, cubana) y a los cinco idiomas que habla es el arquetipo del ajiaco cubano. Portela abre un espacio en el que la subjetividad lésbica interactúa con el discurso de la cubanidad

La centralidad de subjetividades no heterosexuales no es nueva en la literatura cubana. La obra de Estévez y Portela retoma las preocupaciones e intereses presentes en la producción de José Lezama, Emilio Sarduy y Reynaldo Arenas, autores éstos cuyas

narrativas planteaban un reverso transgresor del tratamiento tradicional del género presentes en la obra de Alejo Carpentier y Manuel Cofiño López.

El tema de la reconciliación nacional entre los de “dentro” y los de “afuera”, está presente en *Miel para Oshún*. La obra refleja una nueva tendencia en el cine y la literatura del Período especial y trata un tema poco abordado en la filmografía cubana de la Revolución. Solás se sirve de la madre para alegorizar a la nación, actualizando así una metáfora muy presente en el discurso intelectual cubano (Fernando Ortiz y Alejo Carpentier) y en el cine producido durante la Revolución (D'Lugo 156). La reconciliación se presenta a través del “road film”, en un desplazamiento de La Habana, la capital, a Baracoa, un pueblito en el extremo oriental de la isla. El viaje, plagado de desafíos, apoya la idea del encuentro del emigrado y la madre/nación como un parto nacional, es decir como un evento a la vez traumático y feliz. Humberto Solás articula una propuesta de nación que incorpore a la diáspora y al exilio aunque sin subvertir la política gubernamental de difamación en contra del emigrado. En este sentido *Suite Habana*, con su narrativa fragmentada ofrece mejores posibilidades para oponerse al estereotipo negativo del exiliado construido y fomentado por la narrativa oficial.

Como es evidente, las obras del corpus establecen un diálogo con el canon literario y fílmico que les precede, al margen de la posición respecto al metarrelato de la Revolución. En *Los palacios*, el viejo teatro donde se encuentran alta cultura y cultura popular, la pintura, la poesía, el teatro, la danza y la música es un espacio barroco que evoca los escenarios ficcionalizados en las novelas de Carpentier. El interés de Estévez

en privilegiar la imaginación por encima de la razón asemeja su obra a la de José Lezama Lima. Fernando Solás hace un guiño a Carpentier por medio de la *La congregación de la primavera* pues una de las secuencias de *Miel para Oshún* tiene lugar en el “Hotel de la rusa”, sitio que hace referencia a la quinta en donde permanece Vera, personaje de la novela de Carpentier. En *Trilogía* el énfasis en la sexualidad evoca las estrategias empleadas por autores que desde el homoerotismo (Severo Sarduy y Reynaldo Arenas) o la heterosexualidad (Zoe Valdés) han manifestado oposición al discurso de la Revolución. Las referencias a las tradiciones afro-cubanas en esta novela no son nuevas en la literatura cubana; Gutiérrez continúa una tradición que celebra la herencia africana y de la que forman parte Lydia Cabrera, Manuel Cofiño, Alejo Carpentier, Miguel Barnet, Lino Novás Calvo, entre otros.

En este contexto sobresale la reflexión sobre la construcción de la cubanidad, el cual retoma las propuestas que formulara Fernando Ortiz desde la etnología. En *Los palacios* el tránsito entre diversas culturas exógenas y el desgarramiento emocional se presenta como el “signo cubano”. La construcción de algunos personajes y circunstancias responden a un imaginario en el cual la isla es “la encrucijada de las Américas, donde se cortejan y besan todos los pueblos y civilizaciones” (Ortiz 9) y los cubanos, sujetos amestizados que reflejan la “mixtura de gentes, culturas y razas” (Ortiz 19). Pensamos que la construcción de la subjetividad lésbica en *Cien botellas* obedece a este mismo imaginario que sentó las bases para pensar los “factores humanos” de la identidad nacional a través de la transculturación. Este aspecto temático permite establecer un rasgo común entre Portela y Carpentier, quien también empleó esta noción para construir a sus

personajes. Sin embargo la estrategia narrativa que trasgrede la presencia autorial y la preocupación por las subjetividades no heterosexuales son dos signos que unen la obra de Portela a la de Sarduy.

Aunque las obras literarias estudiadas no han sido publicadas en Cuba, los temas que priorizan son sintomáticos de una nueva tendencia establecida en la producción cultural de la isla. La publicación de novelas como *Máscaras* (1997) de Leonardo Padura, de *Cuentos fríos* (1998) de Pedro de Jesús y la premiación en 1997 por parte de la UNEAC a la novela *El pájaro, pincel y tinta china* (1998) de Ena Lucía Portela, ejemplifican la presencia de nuevas propuestas en el género policíaco y otras sexualidades en la literatura publicada en Cuba.

En el área cinematográfica, *Miel para Oshún* y *Suite Habana* se distancian de los objetivos del nuevo cine latinoamericano, en el cual se insertó la producción cinematográfica cubana a partir de 1967: “desafiar la penetración de la ideología imperialista y toda manifestación de colonialismo cultural”, “contribuir a la integración de América Latina” y “elevar la conciencia de las masas populares” (Pick, *Cinema* 20-21). La obra de Solás sigue las nuevas tendencias en el cine nacional cubano pues el género melodramático corresponde con las nuevas estrategias empleadas a partir de los años 90 como lo ejemplifica *Fresa y chocolate*. El “road movie” tampoco es novedoso en la medida en que fue utilizado en la película *Guantanamera* (1995) para tematizar los daños causados a la Revolución por la burocracia.

Suite Habana por su parte sigue el formato documental que pertenece al canon fílmico cubano de la revolución. Pérez combina el documental y el lenguaje poético para dejar constancia de un momento importante en la historia de la Revolución y retoma el interés, presente en *Hello Hemingway* (1990), en las vivencias cotidianas desprovistas de espectacularidad y heroísmo y en las otras versiones de la historia que no figuran en documentos oficiales.

Obras citadas

- Alicia en el pueblo de las maravillas*. Dir. Daniel Díaz Torres. 1991
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Anderson, Perry. *The Origin of Postmodernity*. London: Verso, 1998.
- Angola: victoria de la esperanza*. Dir. José Massip. 1976.
- Araújo, Nara. "Erizar y divertir: La poética de Ena Lucía Portela." *The Modern Language Review* 91 (1996): 55-73.
- Asturias, Miguel Angel. *El señor presidente*. Buenos Aires : Losada, 1976.
- Ayala-Dip, J. Ernesto. "La belleza de un reino deshecho." *El País*. Septiembre 7 de 2002.
- Ayorinde, Christine. *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2004.
- Balseros*. Dir Carlos Bosch y Joseh Maria Domenech. 2002.
- Barnard, Timothy. "Death Is Not True. Form and History in Cuban Film." *New Latin American Cinema* v.2 Detroit: Wayne State University Press, 1997. 143-54.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. 1966. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1984.
- Bajtín, Mijail M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. R.W. Rotsel. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973.
- . *The dialogic imagination : four essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

- Beaupied, Aída. "From Liberty to Fatherland: Sacrifice and Dead Certainties in the Critical Discourses of Cuba." *Foucault and Latin America: Appropriations and Deployments of Discursive Analysis*. Ed. Benigno Trigo. New York: Routledge, 2002.
- Behar, Ruth. "Post-Utopia: The Erotics of Power and Cuba's Revolutionary Children." *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of a National Identity*. Gainesville, FL.: University Press of Florida: 2000.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- . "Cuentos fríos: la búsqueda de una voz elidida." *La Habana Elegante*. 15 (2001) Visita Feb, 16-05. <<http://www.habanaelegante.com/Fall2001/Verbosa.html>>
- Bengelsdorf, Carollee. "[Re]considering Cuban Women in a Time of Troubles." *Daughters of Caliban : Caribbean Women in the Twentieth Century*. Ed. Consuelo López Springfield. Bloomington : Indiana University Press, 1997.
- Benítez Rojo, Antonio. *The Repeating Island : the Caribbean and the Postmodern Perspective*. Trad. James Maraniss. Durham : Duke University Press, 1996
- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004.
- Buford, Bill. "Editorial." *Granta* 8 (1983): 4-5.
- Birkenmaier, Anke. "Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez." *Cuban Studies* 91.1 (2001): 37-54.
- Bolívar Aróstegui, Natalia. *Los Orishas en Cuba*. Panamá: Mercie Editores, 2005.

Borter, Beat. "Moving to Thought: The Inspired Reflective Cinema of Fernando Pérez."

Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives.

Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997.

Brown, Laura S. "Dangerousness, Impotence, Silence, and Invisibility: Heterosexism in the Construction of Women's Sexuality." *Sexuality, Society, and Feminism* Ed.

Cheryl B. Travis y Jacquelyn W. White. Washington, DC.: American

Psychological Association, c2000. 273-298.

Bukowski, Charles. *Post Office*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1971.

---. *Factotum*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1975.

---. *Women*. Santa Barbara, Calif.: Black Sparrow Press, 1978.

---. *Ham on Rye : a Novel*. Santa Barbara: Black Sparrow, 1982.

Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination (1990)." *The Judith Butler Reader*

Ed. Sara Salih y Judith Butler. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004. 119-137.

---. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and

Feminist Theory." *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*.

Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990. 270-282.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. 1967. Barcelona: Seix Barral, 1987.

---. *Mea Cuba* Barcelona : Plaza & Janés : Cambio 16, 1992.

Cabrera, Lydia. *Cuentos negros de Cuba*. Barcelona: Sociedad Estatal V Centenario

ICARIA, 1989.

Cámara, Madeline. "Una promesa incumplida: la emancipación de la mujer cubana a finales del siglo XX." *La mujer cubana: historia e infrahistoria*. Miami, Fla:

Ediciones Universal, 2000.

Camilo. Dir. Fernando Pérez. 1982.

Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (S. XVIII-XXI)*. La Habana: Ediciones Unión, 2004.

Cano, Lidia y Xiomar García. *El post-modernismo: Esa fachada de vidrio*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1994.

Carpentier, Alejo. *La consagración de la primavera*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

---. *Los pasos perdidos*. 1953. La Habana: Editorial pueblo y educación, 1989.

---. *El recurso del método* : novela. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1974.

Castro, Fidel. "Una introducción necesaria" *Escritos y discursos* Vol. 3 La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.1-20.

---. Entrevista con Gianni Minà. *Habla Fidel*. Prólogo Gabriel García Márquez. 1987.

---. "Una vez más subestiman la capacidad de resistencia y de lucha de nuestro pueblo." *Granma*. Julio 26 de 2005. Visita diciembre 20, 2005.

<<http://www.granma.cubaweb.cu/2005/07/27/nacional/articulo05.html>>

---. "Palabras a los Intelectuales." Ministerio de Cultura de la República de Cuba. Visita Junio 16, 2007.

<<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>>

---. "Into the Third Decade." *Women and the Cuban Revolution*. Ed. Elizabeth Stone. New York: Pathfinder Press: 1981. 107-132.

Clandestinos. Dir. Fernando Pérez. 1988.

Cofiño López, Manuel. *La última mujer y el próximo combate*. La Habana: Casa de las Américas, 1971.

Conducta impropia. Dir. Néstor Almendros. 1984.

“Constitución de la República de Cuba.” 1998. *Proyecto Filosofía en español*. Fundación Gustavo Bueno. Visita diciembre 20, 2006.

<<http://www.filosofia.org/cod/c1992cub.htm>>

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Craig, Edward, ed. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. 10 vols. London: Routledge, 1998. Vol 6: 565-7. (capítulo 2)

Cuervo Hewitt, Julia. *Aché, presencia africana: tradiciones yoruba-lucumí en la narrativa cubana*. New York : P. Lang, 1988.

Chanady, Amaryll. “Latin American Imagined Communities and The Postmodern Challenge.” *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Ed. Amaryll Chanady. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 1994. ix-xlvi.

Dalton, Thomas Carlyle. *Everything within the Revolution, Cuban Strategies for Social Development since 1960*. Boulder, CO: Westview Press, 1993.

Davies, Catherine. “Surviving (on) the Soup of Signs: Postmodernism, Politics, and Culture in Cuba.” *Latin American Perspectives* 27.4 (2000): 103-121.

---. *A Place in the Sun? : Women Writers in Twentieth-century Cuba*. London: Zed Books, 1997.

De Ferrari, Guillermina. “Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutierrez’s *Trilogía sucia de La Habana*.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 7 (2003): 23-43.

- de la Fuente García, José. "Origen y desarrollo del culto a San Lázaro en Cuba y su reflejo en la religiosidad del cubano." *Especial Naya* (2001): 1-23.
- Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. Sevilla: Mono Azul Editora, 2006.
- Díaz-Pimienta, Alexis. *Prisionero del agua*. Barcelona : Alba Editorial, 1998.
- D'Lugo, Marvin. "Transparent Women. Gender and Nation in Cuban Cinema." *New Latin American Cinema*. Vol. 2. Detroit: Wayne State University Press, 1997. 155-166.
- Dobozy, Tamas. "In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's *Factotum*," *Modern Fiction Studies* 47.1 (2001): 43-68.
- Duchesne Winter, Juan. *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*. Río Piedras, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992.
- Eltit, Diamela, *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitórrinco, 1983.
- Espín, Vilma. "The Early Years." *Women and the Cuban Revolution*. Ed. Elizabeth Stone. New York: Pathfinder Press: 1981. 33-46.
- Espinosa, Yuderskys. "La relación feminismo-lesbianismo en América Latina: una vinculación necesaria." 2004. *Creatividad feminista* 14 de Junio, 2007.
<http://www.creatividadfeminista.org/articulos/2004/lesb04_encuentr_yuderkys.htm>
- Estévez, Abilio. *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Editions du Seuil, 1965.

- Fernández Cano, Jesús. "Entre Oyá y santa Teresa. El controvertido asunto del sincretismo en la santería." *Gazeta de Antropología* 21 (2005). Dic. 20 de 2006.
<http://www.ugr.es/%7Epwllac/G21_17Jesus_Fernandez_Cano.html>
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*. Mexico: Editorial Diogenes, 1974.
- . "Calibán revisitado." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 11 (1986): 145-155.
- Follari, Roberto. *Modernidad y Post-modernidad: una óptica desde América Latina*. Buenos Aires: Aique/Rei/IDEAS, 1990.
- Foucault, M. "Of other spaces." *Diacritics* 16.1 (1986): 22-27.
- Franco, Jean. "Territorios liberados." *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Debate, 2003. 119-158.
- Fraser, Nancy y Linda Nicholson. "Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism." *Postmodernism. Critical Concepts*. Ed. Victor E. Taylor y Charles E. Winquist. Vol. II. London: Routledge, 1998. 34-50.
- Fresa y Chocolate*. Dir Tomás Gutiérrez Alea. 1993.
- Fowler, Victor. *La maldición. Una historia del placer como conquista*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998.
- Fromm, Erich. *Marx's Concept of Man. With a Translation from Marx's Economic and Philosophical Manuscripts by T.B. Bottomore*. New York: F. Ungar, 1966.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. 1962. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

García Márquez, Gabriel. "Fidel Castro: El oficio de la palabra hablada." Prólogo. *Habla*

Fidel. Minà, Gianni. 1987. 9-28.

---. *La hojarasca*. 1954. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1986.

---. *Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.

Geyer, Georgie Anne. *Guerilla Prince: The Untold Story of Fidel Castro*. Boston: Little,

Brown, 1991.

González-Abellás, Miguel. "La figura de la mulata cubana en el fin del milenio: *Trilogía*

sucia de La Habana." *Hispanic Journal* 22.1 (2001): 251-262.

González, Reynaldo. "Antonia Eiríz y Raúl Martínez: mis pintores se despiden.

Fragmento de *Cuba, una asignatura pendiente*." *Cubaliteraria* Nov. 3, 2006.

Visita enero 9, 2007.

<http://www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo_gonzalez/html/obra03.html>

Guantanamera. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Alta films, 1995.

Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba." *Escritos y discursos* Vol. 8 La

Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977. 253-72.

---. *Pasajes de la Guerra revolucionaria*. La Habana: Ediciones Unión, 1963.

Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de la Habana*. Barcelona: Anagrama, 2002.

---. *Anclado en tierra de nadie*. Barcelona: Anagrama, 2001.

---. *Nada que hacer*. Barcelona: Anagrama, 1998.

---. *Sabor a mí*. Barcelona: Anagrama, 1998.

---. *El rey de la Habana*. Barcelona : Editorial Anagrama, 1999.

---. *Animal tropical*. Barcelona : Anagrama, 2000.

- . *Moi et une vieille négresse voluptueuse*. Trad. Clemente Rosique Hernández y Jean Fugère. Outremont: Lanctôt Éditeur, 2005. Trad. de *Yo una lujuriosa negra vieja*.
- . Entrevista con Anke Birkenmaier. "Transgresión no rima con revolución." *Quimera* 205 (2001):18-24.
- . Entrevista. "Pedro Juan Gutiérrez o la literatura como conflicto." *Encuentro en la red*. Mayo 2, 2002. 4 partes. Visita: Enero 2006
<<http://arch.cubaencuentro.com/entrevista/2002/05/02/7691.html>>
- Harrison, Russel. *Against the American Dream. Essays on Charles Bukowski*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1995.
- Hatzky, Christine. "Nosotros vamos por otro camino : somos revolucionarios -- ' Julio Antonio Mella : el movimiento estudiantil cubano y los anti-imperialistas de los años Veinte." *Iberoamericana*. Nueva Época Año III (2003): 187-193.
- Heffes, Gisela. "De la utopía fracasada a la formulación utópica en las 'nuevas escrituras': El problema del Estado-Nación y el caso Cuba." *Romance Review* 13 (2003): 79-101.
- Hello Hemingway*. Dir. Fernando Pérez. 1990
- Hemingway, Ernest. *The Old Man and the Sea*. New York : Scribner, 1952.
- Holland, Norman S. "Fashioning Cuba." *Nationalism and Sexualities*. New York: Routledge, 1992. (147-156)
- hooks, bell. *Race and Representation*. Boston: South End Press, 1993.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago Chile: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- . "Tribu y metrópoli en la postmodernidad latinoamericana." *Enfoques sobre la posmodernidad en América Latina*. Comp. Roberto Follari y Rigoberto Lanz. Caracas: Editorial sentido, 1998. 20-35.
- Howe, Linda S. *Transgression and conformity: Cuban writers and artists after the Revolution*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15 (1986): 65-88.
- . *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.
- . "The Politics of Utopia." *New Left Review* 25 (2004): 35-54.
- Kapcia, Anton. *Cuba. Island of Dreams*. Oxford ; New York : Berg, 2000.
- Klein, Kerwin Lee. "In Search of Narrative Mastery: Postmodernism and the People without History." *History and Theory* 34.4 (1995): 275-298.
- Lamore, Jean. Ed. "Introducción." *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. De Cirilo Villaverde. Madrid: Cátedra, 1995. 11-56.
- Leclercq, Cécile. *El lagarto en busca de una identidad : Cuba, identidad nacional y mestizaje*. Madrid: Vervuert, 2004.
- Lejanía*. Dir. Jesús Díaz. 1985.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. 1966. Barcelona : Bruguera, 1985.
- . *Imagen y posibilidad*. Ed. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

- Llorens, Irma. *Nacionalismo y literatura. Constitución e institucionalización de la República de las letras cubanas*. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998.
- López, Iraida H. "Reseña de *Cubana. Contemporary Fiction by Cuban Women*, ed. Mirta Yáñez." *Revista/Review Interamericana*. 30 (2000).
<<http://www.sg.inter.edu/revista-ciscla/volume30/review.pdf>>
- López, Pedro de Jesús. *Cuentos fríos* Madrid: Olalla, 1998.
- Loynaz, Dulce María. *Jardín, novela lírica*. Madrid: Aguilar S.S., 1951.
- Lucía*. Dir. Humberto Solás, 1968.
- 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 Echeverría Comp. Madrid: Colibrí, 2004. 357-371.
- Lumsden, Ian. *Machos, Maricones, and Gays : Cuba and Homosexuality*. Philadelphia, PA.: Temple University Press, 1996.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 2000. Trad. De *Rapport sur les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*. Québec: Conseil des universités, 1979.
- . "Lessons in Paganism." *The Lyotard reader*. Ed. Andrew Benjamin. Trad. David Macey. Oxford: Basil Blackwell, 1989. 122-154. Trad de *Instructions païennes*. París: Éditions Galilée, 1977.
- Mariposas en el andamio* Dir. Felipe Bernaza y Margaret Gilpin. New York: Kangaroo Productions, 1996.

- Marco, Joaquín. "Los palacios distantes. Abilio Estévez" *El Cultural*. Enero 23 de 2003.
- Martí, José. *Amistad funesta*. 1885. Obras completas. 2d. ed., v. 18. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- Marx, Karl y Frederick Engels. *The German ideology*. 2 vols. Moscow: Progress Publishers, 1976.
- Matas, Julio. "Revolución, literatura y Religión afrocubana." *Cuban Studies* 13.1 (1983): 17-23.
- McCormick, John y Bennie Pratasik. *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Memorias del subdesarrollo* Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: AICAI, 1967.
- Menton, Seymour. "La novela de la Revolución cubana, fase cinco: 1975-1987." *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 913-932.
- Miel para Oshún*. Dir: Humberto Solás. 2001.
- Montero, Reinaldo *Los equívocos morales*. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1999.
- Montesinos, Enrique y Alberto Núñez. "Este país no podrá ser conquistado ni dominado." *Granma*. Enero 26 de 2006. Dic. 20 de 2006.
- <<http://www.granma.cubaweb.cu/2006/01/26/nacional/artic05.html>>
- Moreno Fragonal, Manuel. *El ingenio*. La Habana: Editorial de ciencias sociales, 1978.
- Onetti, Juan Carlos. *Juntacadáveres*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Ortiz, Fernando. *Etnia y sociedad*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1993.
- Pacheco, José Emilio. *Morirás lejos*. Barcelona: Montesinos, 1980.
- Padura, Leonardo. *La novela de mi vida*. Barcelona, Tusquets, 2002.
- . *Máscaras*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

- Palmié, Stephan. *Wizards and Scientists: Explorations in Afro-Cuban Modernity and Traditions*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2002.
- Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1991.
- Pérez-Firmat, Gustavo. *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Pérez-Stable, Marifeli. *The Cuban Revolution: Origins, Course, and Legacy*. New York : Oxford University Press, 1999
- Pérez Valdés, Fernando. *Corresponsales de guerra: testimonio*. La Habana: Casa de las Américas, 1981.
- Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- . "The New Latin American Cinema. A Modernist Critique of Modernity." *New Latin American Cinema*. Vol. 1. Detroit: Wayne State University, 1993. 298-311.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Piñera, Virgilio. "Electra Garrigó." *Teatro cubano contemporáneo: antología*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario (España), Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral, 1992.
- Portela, Ena Lucía. *Cien botellas en una pared*. Madrid: Debate, 2002.
- . *Pájaro, pincel y tinta china*. Barcelona: Casiopea, 1999.
- . "Con hambre y sin dinero." *Todo sobre Pedro Juan*. Febrero, 2003. 4 partes. Visita enero 10, 2006. <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Ena-Portela_1.htm>

- Portuondo, José A. *Astrolabio*. La Habana: Editorial de Arte y literatura, 1973.
- Poupeye, Veerle. *Caribbean Art*. London: Thames and Hudson, 1998.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Radhakrishnan, R. "Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity." *Nationalism and Sexualities*. Ed. Parker, Andrew y Doris Sommer. New York: Routledge, 1992. 77-95.
- Ravelo Cabrera, Paul. "La Posmodernidad en la intelectualidad cubana de los noventa." *Dissens* 3 (1997) <<http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev31.html>>
- Redonet, Salvador Comp. "Bis repetita placent (Palimpsesto)." *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*. Zaragoza: Prensa Universitarias de Zaragoza, 1999. 9-23.
- Reina y rey*. Dir. Julio García Espinosa. 1994
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs* 5.4 (1980): 631-660.
- Richard, Nelly. "Latinoamérica y la post-modernidad. ¿Cuál "postmodernidad" y desde cuál "nosotros"?" *Revista de Crítica Cultural* 3 (1991): 15-19.
- Rodríguez Acosta, Ofelia. *La vida manda*. Madrid: Editorial Biblioteca Rubén Darío, 1929.
- . *En la noche del mundo*. 1940.
- Rodríguez-Mangual, Edna M. "Suite Habana." *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. 32.2 (2003): 198-199.
- . "Fictual Factions: Documentary Film in Cuba." 120th MLA Annual Convention. Philadelphia. Diciembre 29, 2004.

Rosales, Juan, comp. "Constitución de la República de Cuba." *Legalidad y poder popular en Cuba: con el texto completo de la Constitución cubana*. Buenos Aires:

Editorial Convergencia, 1976. 223-251.

Ruiz del Vizo, Hortensia Ed. *Black Poetry of the Americas (a Bilingual Anthology)*.

Miami : Ediciones Universal, 1972.

Saavedra, María Cristina. "Nation and Migration: Emigration and Exile in Two Cuban

Films of the Special Period." *Atenea* 25.2 (2005): 109-24.

Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. 1976. Madrid: Cátedra, 2000.

Sand, Maurice. *The History of the Harlequinade*. New York: Benjamin Blom, 1968.

Santí, Enrico Mario. "Fresa y chocolate: The Rhetoric of Cuban Reconciliation." ICCAS

Occasional Paper Series. Mayo 2001.

<<http://www.miami.edu/iccas/STRAW.pdf>>

Santisteban, Argelio. *El habla popular cubana de hoy*. Editorial de Ciencias Sociales. La

Habana, 1997

Sarduy, Severo. *Cobra*. 1972. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

---. *Colibrí*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.

Serrano, Pío E. "Leonardo Padura o el desencanto." *Revista Hispano Cubana* 11 (2002)

Septiembre 8, 2006.

<<http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA11/articulos/leonardo.html>>

Silva, Carmen y María Loreto Martínez. "Empoderamiento: Proceso, Nivel y Contexto."

Psykhe 13.2 (2004): 29-39. Visita junio 20, 2007.

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282004000200003&lng=es&nrm=iso

- Sklodowska, Elzbieta. "Introducción." *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2000. 7-19.
- Smith, Lois M. y Alfred D. Padula. *Sex and Revolution. Women in Socialist Cuba*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Smith, Paul Julian. "Fresa y chocolate (Strawberry and Chocolate): Cinema as Guided Tour." *Vision Machines. Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-93*. London: Verso, 1996.
- Suite Habana*. Dir. Fernando Pérez. Cameo Media S.L., 2004.
- Schroeder, Paul. *Tomás Gutiérrez Alea. The Dialectic of a Filmmaker*. New York: Routledge, 2002.
- Shaw, Donald. *Alejo Carpentier*. Boston : Twayne Publishers, c1985.
- Skierka, Volker. *Fidel*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2004.
- Solzchenitsyn, Aleksandr I. *The GULAG Archipelago, 1918-1956; an experiment in literary investigation*. Trad. Thomas P. Whitney. New York: Harper & Row, 1974-1978.
- Sommer, Doris. "Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 71-98.
- Stephanis, Rebecca M. "La construcción del 'Hombre nuevo': El intelectual y el revolucionario en *Memorias del subdesarrollo*, *Fresa y Chocolate* y *Guantanamo*." *Brujula* 1.1 (2002): 30-36.

- Stone, Elizabeth. Ed. Introducción. *Women and the Cuban Revolution*. New York: Pathfinder Press: 1981. 5-30.
- Strausfeld, Michi. "La literatura cubana es una." Int. *Nuevos narradores cubanos*. Madrid: Editorial Siruela, 2000. 9 -14.
- "suite." Def. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Ed. Michael Kennedy. Oxford University Press, 1996. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Concordia University Library, Montreal. Visita april 5, 2007 <<http://0-www.oxfordreference.com.mercury.concordia.ca:80/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t76.e8806>>
- Szulc, Tad. *Fidel: A Critical Portrait*. New York : Avon, 1987
- Timmer, Nanne. "Eros, deseo y encarnación en *El pájaro: pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela." *La isla en peso*. 4. Visita febrero 14, 2005. <<http://www.uneac.com/LaIslaEnPeso/num04/estacion2.htm#nanne>>
- Unión Europea. "96/668/PESC: Acción común." Noviembre 22, 1996. Visita junio 23, 2007. < <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:31996E0668:ES:HTML> >
- United States. Department of the Treasury. *Cuban Democracy Act (CDA)*. *United States Code. Title 22. Foreign Relations and Intercourse. Chapter 69*. Visita junio 23, 2007. <<http://www.treas.gov/offices/enforcement/ofac/legal/statutes/cda.pdf>>
- Valdés, Zoe. *La nada cotidiana*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- Vallejo, Catherina. "El bumerang de las cuentistas novísimas cubanas: Adelaida Fernández de Juan y *Oh vida!* (1998)." *Celebración de la escritura femenina*

- contemporánea en las Américas*. Ed. Rojas-Trempe y Vallejo. Ottawa: Girol/Montreal: Enana blanca, 2000. 203-212.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972.
- . *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Vidas paralelas* Dir. Pastor Vega. 1992.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. 1882. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- Whitfield, Esther Katheryn. *Fiction(s) of Cuba in Literary Economies of the 1990s: Buying In or Selling Out?* Diss. Harvard University, 2001. Cambridge MA. UMI, 2001.
- . "Autobiografía Sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*." *Revista de Estudios Hispánicos* 36.5 (2002): 329-51.
- Williams, Claudette M. *Charcoal & Cinnamon: The Politics of Color in Spanish Caribbean Literature*. Gainesville: University Press of Florida, 2000.
- Williams, Raymond. *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's Press, 1995.
- Xavier, Ismael "El dorado as Hell: Cinema Novo and Post Cinema Novo-Appropriations of the Imaginary of the Discovery." *Mediating two Worlds*, Ed. John King, Ana M. López y Manuel Alvarado. London : British Film Institute, 1993. 192-203.
- Yáñez, Mirta ed. "Women's Voices from the Great Blue River." *Cubana. Contemporary Fiction by Cuban Women*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1998.
- Zurbano, Roberto. *Los estados nacientes : literatura cubana y postmodernidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1996.
- 55 hermanos*. Dir. Jesús Díaz. 1978.