

Distribution Agreement

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis or dissertation.

Omar Granados

Date

Re-escrituras: literatura de la revolución cubana

By

Omar Granados
Doctor of Philosophy

Department of Spanish and Portuguese

José Quiroga
Advisor

María M. Carrión
Committee Member

Ricardo Gutiérrez-Mouat
Committee Member

Esther Whitfield
Committee Member

Accepted:

Lisa A. Tedesco, Ph.D.
Dean of the Graduate School

Date

Re-escrituras: literatura de la revolución cubana

By

Omar Granados

B.A., Universidad de La Habana/University of Vermont, 2005

M.A. Emory University, 2010

Advisor: José Quiroga, Ph.D.

An abstract of

A dissertation submitted to the Faculty of the James T. Laney School of Graduate Studies
of Emory University in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

2012

Abstract

Re-escrituras: literatura de la revolución cubana

By Omar Granados

This dissertation examines rewriting, a literary praxis defined as the act of intentional repetition in literature, as a central political mechanism in contemporary Cuban writings. With the beginning of the Cuban Revolution in 1959, the state created a cultural apparatus that looked to control the production and distribution of a national literature. The praxis of rewriting analyzed here, however, has permitted the existence of literary representations alternate to the political ideal of the state. Rewritten texts have allowed the recovery of censored narratives and exiled authors, as well as the codification of political messages and their dissemination as new forms of literary expression beyond state authority.

The first chapter proposes a new critical approach to the study of contemporary Cuban literature by offering a comprehensive history of the numerous examples of rewritings since 1959. The second chapter moves to examine Guillermo Cabrera Infante's posthumously published novel *La ninfa inconstante* (2008), a text where the act of rewriting his own previous works allows this exiled author to establish continuity for his literature beyond censure. The third chapter studies Wendy Guerra's *Nunca fui Primera Dama* (2008), a novel written in the format of a diary where the act of rewriting the past functions as a parody that dismantles the futility of the state's memorialization strategies. Finally, the last chapter addresses Orlando Luis Pardo Lazo's *Boring Home* (2009), a collection of short stories published independently online from Cuba, where the act of rewriting narratives written by previously censored Cuban authors allows their recuperation and current dissemination.

The study of rewriting as a literary and political praxis provides the basis for a new understanding of Cuban cultural production. This dissertation offers the first existing critical analysis of these three texts by Cabrera Infante, Guerra, and Pardo Lazo. These authors not only attest to the intrinsic relation between Cuban literature of exile and the newest generations of writers experimenting with new literary formats, but their works are currently redefining the cultural memory of Cuba. [In Spanish]

Re-escrituras: literatura de la revolución cubana

By

Omar Granados
B.A., Universidad Habana/University of Vermont, 2005
M.A. Emory University, 2010

Advisor: José Quiroga, Ph.D.

A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2012

Agradecimientos

Mi maestro José Quiroga ha sido el guía y motor impulsor de este viaje desde sus inicios. Su gentileza y modestia son inconmensurables. María Carrión me ha regalado bellas horas de enseñanza y continua haciéndolo. Ricardo Gutiérrez-Mouat ha aportado su conocimiento teórico y supo sortear obstáculos en momentos claves de la marcha. Esther Whitfield ha sido una gentil interlocutora, marcando mis rutas con sus necesarias coordenadas. En la Habana, Orlando Luis Pardo Lazo y Norge Espinosa fueron protagonistas imprescindibles. Mi padre Ignacio Granados sigue descubriendo todos los archivos y libros enterrados. Ha sido un placer aprender con todos, gracias.

Mis agradecimientos a Emory University por comisionar este viaje por el conocimiento. Gracias a mis profesores y compañeros de estudio. Gracias a mis colegas de University de Wisconsin – La Crosse por confiar en mi, aun cuando esta disertación no se había terminado.

Gloria Hernández me ha llevado de la mano con esa velocidad calmada que sólo ella domina. Mi hermano Jeff Livingston ha sido un traductor indispensable de los mundos inciertos del exilio. Lynne Bond me convenció una tarde de junio de 2002, sentados en la escalinata de la Universidad de la Habana, de que este viaje era posible. Gracias a mi hermano William y a su familia por su apoyo constante. Mi madre Clara González y Nelson Navarrete son mis candiles al otro lado del mar. Por ellos se empezó y se continuará este largo viaje. Sarah Gossett me recuerda cada día de nuestras vidas que su nombre leído al revés produce la palabra “harás”. Mi abuela Aurora Ruiz García debió irse en medio de todo, pero nunca, nunca me ha dejado solo. A ella, la mujer más sabia que he conocido, se dedica todo el trabajo de esta disertación.

Indice

Introducción:	Lo mismo con lo mismo	1
Capítulo 1	Re-escritura y revolución en Cuba (1959-2010)	26
Capítulo 2	<u>La ninfa inconstante:</u> Re-escritura y continuidad literaria en Guillermo Cabrera Infante	87
Capítulo 3	<u>Nunca fui Primera Dama:</u> Re-escritura y resignación en Wendy Guerra	148
Capítulo 4	<u>Boring Home:</u> Re-escritura y diseminación en Orlando Luis Pardo Lazo	206
Conclusiones		259
Bibliografía		268
Fuentes en Internet		284

Introducción: Lo mismo con lo mismo

“Lo mismo con lo mismo” fue una de las expresiones del argot popular que durante la década de los años noventa ayudaron a los cubanos a sonreír ante las adversidades económicas. En 1989, los cambios introducidos por las políticas de la *Perestroika* y la *Glasnost* de Mijaíl Gorbachov obligaron a la entonces Unión Soviética a abandonar el patrocinio económico que por tres décadas había sostenido la economía de Cuba. La isla quedó económicamente devastada y sufrió la crisis más difícil de la etapa socialista cubana desde su comienzo en 1959: *El período especial en tiempos de paz*.¹ Recuerdo siempre a mi abuela Aurora Ruiz cuando repetía la frase, “lo mismo con lo mismo”, con un tono irónico, quizás como su única defensa ante la monotonía, la desilusión y la incertidumbre de aquellos años. “Lo mismo con lo mismo”, murmuraba sonriendo al servirnos una comida frugal. “Lo mismo con lo mismo”, se burlaba ante la imagen perenne de Fidel Castro en la televisión. “Lo mismo con lo mismo”, repetía con dulce sarcasmo al leer los titulares de *Granma*, el periódico nacional, o al enterarse de la salida de otro de nuestros vecinos hacia el exilio. A pesar de aquellos tiempos difíciles, la sabiduría de abuela le permitía sonreír pues reconocía en aquel momento “especial” de los noventa aires ya pasados, los de la Cuba pre-revolucionaria que ella ya había vivido, reciclados entonces por las promesas fallidas de la revolución cubana.

¹ El término lo acuña Fidel Castro en un discurso del 28 de enero de 1990: “Pueden venir otras variantes para las cuales tenemos que prepararnos por todos estos problemas. Nosotros llamamos a este período de bloqueo total, período especial en tiempos de guerra, pero ahora tenemos que prepararnos por todos estos problemas, e incluso hacer planes para período especial en tiempos de paz.” (Citado en Whitfield, 2008) (160)

Regresé a Cuba en el verano del 2009 desde mi propio exilio, mientras completaba las investigaciones para esta disertación. La brusca separación de Cuba del bloque socialista europeo había terminado con una relación comercial y cultural de dependencia y había abierto al país en una nueva dimensión cultural. La literatura cubana había experimentado un renacer, un *boom* internacional que la había diseminado. El campo intelectual cubano se encontraba disperso en una gran diáspora desde mediados del *período especial*, y se observaba fragmentado entre los varios mercados editoriales, las consecuencias de la emigración y la censura cubana. Sin embargo, tanto la novela como la poesía y el ensayo continuaban regresando sobre sus dicotomías irresueltas de siempre: exilio o insularidad, intelectualidad autónoma o intelectualidad oficialista, canon literario de “lo cubano” o su transgresión, historia oficial revolucionaria o memoria cultural del sujeto. En cuanto al circuito político nacional, en el año 2009 se respiraba el mismo aire de repetitividad. El *período especial* había supuestamente terminado en el 2005 y Raúl Castro era la figura central en el poder desde el julio del año 2006. Sin embargo, Cuba permanecía justo como Fidel Castro la había dejado. Mi regreso a la isla me enfrentó con aquella repetitividad cíclica e inevitable de la que abuela se burlaba: “lo mismo con lo mismo”.²

Me decidí a encontrar el origen de la peculiar frase de abuela y relato ahora la historia que ella me contó: durante la primera mitad del siglo XX, los emigrantes chinos que habían llegado a Cuba inundaron La Habana como vendedores ambulantes de maní tostado.

² Agradezco a la profesora Esther Whitfield por su colaboración para aclarar este oscuro dato de la historia del *período especial*. No existe un anuncio oficial de Fidel Castro que pueda asumirse como el momento específico del fin del *período especial*. Castro se refirió de manera muy soslayada a “el período especial durísimo, que vamos dejando atrás” durante una de sus intervenciones en marzo de 2005. Para una descripción del momento y algunos artículos que lo citan puede verse: Whitfield, Esther. “A Literature of Exhaustion: Cuban Writing and the Post-“Special Period” *Revista de estudios hispánicos*. Vol. 45, No. 1, 2011. (27-44)

Los “maniseros” chinos, sin embargo, tuvieron que competir por su clientela con los maniseros habaneros, y su problema principal era obviamente lingüístico. Los maniseros cubanos eran famosos – todavía hoy lo son; por su habilidad de repetir interminablemente sus ocurrentes pregones. “Maní, Maní, manisero se va, caserita no te acuestes a dormir sin comerte un cucurucho de maní” cantaba Rita Montaner en aquel clásico de la música cubana de José Fernández, inspirado probablemente en un pregón original. Pero para los maniseros chinos, aunque ya se habían instalado como ciudadanos cubanos, la dificultad de expresarse en un idioma español recién aprendido conspiraba en contra de su supervivencia económica. La solución que encontraron aquellos maniseros chinos para vender su maní fue la repetición y se convirtieron en una copia paródica de la mejor cualidad del manisero habanero. El manisero chino seguía de cerca al habanero en sus andares por la ciudad y escuchaba (con paciencia china) aquellos elaborados pregones, para entonces repetir una solitaria frase en su español improvisado: “lo mimo, lo mimo”. Más de ochenta años después, abuela todavía recuperaba aquella genial ocurrencia al repetir su “lo mismo con lo mismo” ante las letanías discursivas del estado en el *periodo especial*.

Más allá del tono humorístico de esta anécdota, mi objetivo es subrayar el persistente uso del recurso de la repetición a lo largo de la historia de la identidad nacional en Cuba como un gesto de supervivencia ante un discurso dominante. La repetición marca el contexto teórico de la presente disertación, que se sitúa específicamente en las dos últimas décadas de producción literaria cubana. Desde 1989, la economía, la política y la historia de Cuba exhiben una cualidad repetitiva ante la cual la literatura ha reaccionado también mediante el recurso de la repetición. La literatura ha insistido en una praxis de

producción textual repetitiva, mediante la cual se implica una revisión y por ende, un mensaje crítico en torno a la sociedad cubana y a la literatura misma.

El escritor contemporáneo establece un contrapunto entre una tradición literaria organizada por la política cultural de la revolución cubana y una praxis literaria que se propone separar la literatura del control estatal. De manera singular, esta praxis literaria depende de la repetición como mecanismo fundamental para su creación. La repetición como recurso literario conserva la esencia de la literatura anterior a la cual se refiere pero le otorga una nueva significación mediante un proceso creativo independiente del pasado y perteneciente al presente.

Re-escrituras: literatura de la revolución cubana analiza ejemplos de la literatura cubana de los últimos cinco años (2005 - 2010), mediante el estudio de la praxis de la *re-escritura*. He decidido usar el término *re-escritura* para referirme al mecanismo de repeticiones intencionales en la narrativa, el cual se asume en este estudio como el proceso fundamental para la creación de nuevos textos en la literatura cubana de finales del siglo XX y en el siglo XXI. Dada la variedad en la producción literaria cubana de estos años, el término *re-escritura* adquiere en la especificidad de mi disertación varios significantes interrelacionados: la revisión del pasado, la copia intencional, la auto-reflexión sobre la propia escritura, el dispositivo de la memoria, la reescritura de un proceso histórico, la parodia, el homenaje, el uso de figuras retóricas de repetición, o la idea del palimpsesto como el acto de escribir por encima de otro texto, permitiendo a su vez ver el texto anterior. Cada uno de estos mecanismos expone la intencionalidad crítica del autor sobre la

significación de un texto previamente existente, un gesto repetitivo que influye en los contextos socio-políticos donde esta literatura se produce.³

La re-escritura en la actualidad cubana se analiza como una praxis estética que necesariamente se vincula a un acto de irreverencia, reconociendo el fin de la revolución cubana como un proceso cultural. La disertación toma como punto de partida un análisis de la historia de la re-escritura como una praxis de producción textual en Cuba desde el 1959, año en que triunfa la revolución cubana y ocurren cambios drásticos en la política que afectan la estética literaria nacional. El acto de re-escribir a partir de este momento se convierte en la forma oblicua en la que un escritor expresa o su descontento o su apoyo político a la maquinaria cultural de la revolución cubana.

La tesis fundamental de *Re-escrituras: literatura de la revolución cubana* subraya la praxis de la re-escritura como la reapropiación de las estrategias narrativas de repetición y recuperación para el campo intelectual cubano. El control de dichas estrategias permite al escritor separar su discurso de la línea narrativa e histórica de la revolución cubana de 1959 como un proceso cultural que también se ha basado en el revisionismo y en la recuperación. Al re-escribir la literatura, el autor cubano contemporáneo contradice y parodia la repetitividad de la ideología de la revolución cubana. La praxis de la re-escritura recupera la independencia de un sujeto literario capturado por la letanía discursiva de la revolución cubana, y redefine la relación de este sujeto literario y la de su lector con la literatura producida en Cuba desde el 1959. Esta praxis de la re-escritura da paso al nacimiento de una nueva literatura que se resiste a organizar su historiografía y sus

³ Las limitaciones y los alcances teóricos de la categoría *re-escritura* se discuten más adelante en esta introducción, y se verán ejemplificados en los distintos contextos literarios que los capítulos subsiguientes abordan.

interacciones con el lector mediante el discurso cultural de las instituciones políticas del estado.

Mis ideas parten del análisis del peculiar contrapunto entre los dos procesos de memorialización que toman lugar hoy en la cultura cubana: La re-escritura como la praxis literaria que identifiqué en esta disertación, y la revisión del pasado que el estado cubano ha puesto en marcha como un plan de fortalecimiento político desde mediados de la década de los noventa. Mi estudio expone algunos de los procedimientos de la selectiva política de recuperación cultural que comenzó a llevar a cabo el Ministerio de Cultura en 1992, fecha en que la gestión supervisora estatal se agudizó para hacer de la cultura nacional un motivo político y un instrumento publicitario de la imagen reformada de la revolución cubana en el extranjero. El patrocinio del capital cultural del exilio y de la diáspora cubana, así como la proclamada revisión de los errores del proceso histórico - cultural de la revolución cubana, han sido los catalizadores principales de esta estrategia.

La re-escritura como praxis literaria actúa sobre la reconstrucción del canon cultural cubano recurriendo con frecuencia a la memoria de la cultura cubana que fue silenciada o manipulada por la red mediática estatal desde 1959. Este gesto cumple una doble función: La re-escritura logra un distanciamiento estético, y al mismo tiempo, un guiño paródico en torno a los procesos gubernamentales de manipulación de la literatura nacional. El texto re-escrito ofrece un vehículo de acceso a un pasado censurado e intenta devolver su autonomía a símbolos culturales sepultados bajo la condición política de la revolución cubana. Mediante la praxis de la re-escritura se logra re-insertar dichos referentes culturales y literarios en la discusión en torno a la memoria cultural nacional. La re-escritura como praxis dificulta además el discurso estatal de apropiación cultural

mediante un ejercicio paródico. Esta praxis literaria hace de la repetición una figura literaria de por sí, ensayando en muchos casos una representación burlesca de las letanías discursivas de la revolución cubana como el principal asunto de la literatura. La re-escritura remite a la imagen de lo falso precisamente para desacralizar el tono documental de la historia revolucionaria. De esta manera se induce un tipo de ficción que se convierte en el recordatorio de un orden cíclico de contradicciones en las políticas culturales cubanas de los últimos cincuenta años que aun permanecen sin solución.

Parte de la literatura que se produjo en Cuba desde 1959 se vio marcada por contradicciones políticas que curiosamente pueden explicarse desde la semántica. El título de esta disertación “Re-escritura: literatura de la revolución cubana” refiere a las transformaciones y limitaciones que el término *revolución* sufrió en el contexto cubano desde 1959. Dichas transformaciones se aprecian, de hecho, como una re-escritura del término *revolución* llevada a cabo por el estado cubano. Las autoridades políticas y culturales insistieron desde 1959, y en especial a partir de 1992, en mantener el significado original del término *revolución* como la idea del cambio y del progreso. El estado cubano se esfuerza en mantener un componente de novedad y contagio inherente al concepto de *revolución* mediante el control de su iconografía cultural y de los medios de difusión masiva. Sin embargo, en la actualidad el término *revolución* realmente ha venido representando el estancamiento político y cultural del sistema cubano. Su carga semántica se asocia más bien al concepto de un sistema dictatorial, de un anacronismo decadente, y en el mejor de los casos, a la idea nostálgica del pasado revolucionario.⁴

⁴ Véase la discusión del término según lo maneja Hannah Arendt en On Revolution (1963). Para Arendt, la *revolución* en su sentido estrictamente político es una experiencia novedosa, fundacional, y que asevera la capacidad de creación y sacrificio en el revolucionario, lo cual constituye la principal fuerza política de la élite en el poder. (26-27)

Debido a que el desarrollo literario cubano fue adherido al curso histórico de la revolución cubana mediante un acto de re-escritura lingüística y cultural, el estudio de la re-escritura misma como praxis literaria potencialmente contestataria permite re-significar los alcances de la palabra *revolución*, o de categorías literarias como “lo cubano” e incluso “literatura de la revolución cubana”, que tanto han sido discutidas por la academia durante el último medio siglo. Trazar el desarrollo de la re-escritura como un camino alternativo a la llamada “literatura de la revolución cubana” ilustra los cortes, pausas, y desvíos que la expresión literaria ha tomado hasta hoy para evitar el peso histórico que cayó sobre ella en 1959.

Los libros que he escogido para demostrar el funcionamiento de esta praxis son tres: La ninfa inconstante (Galaxia Gutenberg, 2008), una novela de Guillermo Cabrera Infante publicada póstumamente en España; Nunca fui Primera Dama (Bruguera, 2008), una novela escrita en formato de diario por Wendy Guerra, también publicada en España y Boring Home (2009) una colección de cuentos de Orlando Luis Pardo Lazo, publicada de manera independiente en Internet.

La disertación señala en primera instancia la obra de Cabrera Infante como un modelo de la praxis de la re-escritura. Sus re-escrituras, como La ninfa inconstante, son un recordatorio de la herencia cultural en el exilio que la revolución cubana de 1959 hizo desaparecer forzosamente y, muy en especial, de la desaparición de la propia obra literaria del autor. Se señala además cómo la praxis de la re-escritura se expresa en la nueva generación de autores que ejemplifican Pardo y Guerra. Ambos autores exponen en su trabajo los métodos de re-escritura presentados por Cabrera Infante en su obra. Al igual que Cabrera Infante, Pardo y Guerra ocupan también lugares peculiares dentro del mapa de la literatura

cubana actual y sus trabajos en Boring Home y Nunca fui Primera Dama ilustran algunas de las transformaciones actuales de la literatura cubana.

En el caso de Pardo, su obra Boring Home ejemplifica la transición y diseminación de la literatura cubana hacia los circuitos literarios del Internet. Pardo reside actualmente en Cuba y su trabajo literario se somete a la censura política. Sin embargo, su presencia en medios de publicación inmediata del Internet como sus blogs *Lunes de post-revolución* y *Boring Home Utopics*, o la distribución de Boring Home también mediante la red, permiten observar transformaciones del escritor cubano de su generación. Las re-escrituras de Pardo en Boring Home se diseminan fuera de los límites del control de la maquinaria de censura estatal. Aunque limitado en Cuba, Pardo es capaz de participar regularmente mediante el Internet en el debate político que toma lugar en los espacios mediáticos internacionales en torno a la cultura nacional y la praxis de la re-escritura en su texto Boring Home tiene un papel central en su quehacer político y artístico.

Guerra también reside en Cuba, y comparte con Pardo este protagonismo en los espacios mediáticos internacionales que se ocupan de la literatura cubana actual. La autora también tiene una presencia notable en el Internet, pero su trabajo literario sí se ha publicado consistentemente fuera de la isla desde el año 2006. La obra de Guerra representa un giro estético y una reinención del mecanismo económico que la literatura cubana ha empleado desde el *período especial* para insertarse en los mercados editoriales internacionales. Su novela Nunca fui Primera Dama no se ha colocado en el mercado mediante la estética de la violencia y la sexualidad que adoptaron las novelas de finales de los años noventa en Cuba, sino mediante una literatura *glamour* y del cliché. La praxis de

la re-escritura es también central en la obra de Guerra la cual narra en conversación con los medios de difusión masiva como la radio, así como las artes plásticas.

El sistema referencial de la praxis de la re-escritura empleado por Cabrera Infante, Pardo, y Guerra disloca los contextos históricos, políticos y temporales entre la estética literaria de sus libros y la literatura documental regida por la historia. Dichas dislocaciones pueden ocurrir desde la realidad hacia la ficción, o viceversa, y afectan directamente la organización temporal de un referente al colocarle dentro de un contexto anacrónico. A través de estas transposiciones los personajes, autores y situaciones históricas que estos libros reproducen adquieren un nuevo significado dentro del contenido en el cual son colocados, permitiendo un comentario político sobre el presente.

Los recursos narrativos de la praxis que he escogido llamar “re-escritura” han sido estudiados ampliamente como “relaciones intertextuales” por el post-estructuralismo francés de finales de la década del sesenta, y posteriormente por el pensamiento postmodernista actual. En 1967, Julia Kristeva puso en uso el término “intertextualidad” (originalmente en francés *intertextualité*) para señalar la interdependencia entre textos. Su argumento, expresado claramente en Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art (1980), indica que ningún texto existe individualmente, pues todo texto es la absorción y transformación de otro. Kristeva sostuvo además que cada acto de lectura incluye las referencias del lector sobre el texto en cuestión, así como sus preferencias literarias, el contexto de publicación el texto en cuestión, el formato mediante el que se accede a dicho texto y la intención del lector al leerlo. Como señaló la autora, el texto no sólo se compone de lengua y literatura, sino también de “texto social”, o sea, del contexto de eventos políticos y económicos de una etapa histórica y una geografía determinada que

rodea a la literatura. En dicho contexto, cualquier manifestación cultural ya sea visible, audible o legible, puede entenderse como un texto posible, y como textos, interactuar entre sí. (68 - 75) ⁵

El pensamiento de Kristeva en torno a la intertextualidad encontró un paralelo en su contemporáneo Roland Barthes. En 1968, Barthes declaró “la muerte del autor” en su conocido ensayo del mismo nombre, para coincidir con Kristeva en el hecho de que todo texto es un texto escrito y leído anteriormente y, por ende, totalmente independiente de cualquier vínculo autorial. Barthes propuso al lector como el regidor primario de las significaciones del texto, y sugirió que el escritor solamente se encargaba de presentar los elementos textuales que le iban a permitir al lector llegar al significado. Según el pensamiento de Barthes, el lector intertextual goza de plena autoridad para identificar las relaciones entre los textos. ⁶

La corriente post-estructuralista aportó a la crítica literaria la idea de la relación e inserción de cada texto dentro de un sistema cultural mayor, pero también restringió las nociones de originalidad e intencionalidad sobre un texto. Como categoría crítica, la intertextualidad relega la intención del autor a un segundo plano. En “Against Intertextuality”, un artículo publicado en el año 2004, William Irvin ofrece sus reservas en torno a la teoría de Barthes y el protagonismo del lector sobre el texto. Si bien el texto es capaz de existir independientemente en un sistema de significados pre-existentes, Irwin

⁵ Kristeva habla de la intertextualidad en función de dos ejes: un eje horizontal que conecta al autor y al lector de un texto, y otro eje vertical, que conecta al texto con otros textos anteriores. En la intersección de estos dos ejes se comparten entre autor y lector todos sus códigos anteriores. Cada texto escrito y cada lectura realizada dependen de dichos códigos anteriores, por lo que cada acto de lectura constituye en sí un acto de relectura. Véase: Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980 (68-75)

⁶ Barthes, Roland. “The Death of the Author.” *Image, Music, Text*. Ed. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977 (142-148)

sostiene que el autor es totalmente responsable por sugerir el significado deseado que se podría atribuir al texto en cuestión. Parecería que Cabrera Infante coincidiera con Irwin cuando afirmó en su prólogo a Delito por bailar el Chachachá (1995) que “en literatura, autoridad viene de autor.” (9)⁷ El lector, según Irvin y Cabrera Infante, no puede ser un agente de producción de significado mayor que el autor. Al manipular recursos estilísticos como la alusión y la alegoría, los cuales se han estudiado extensivamente como maneras de re-significación textual, el autor se sitúa, ciertamente, en una posición de autoridad tal como Cabrera Infante enfatiza.⁸

Linda Hutcheon también coincidió con Irvin cuando sostuvo que fue un error de la crítica del post-estructuralismo francés menospreciar la intencionalidad del autor. En A Theory of Parody (1985) la autora explicó que el texto paródico depende de un autor, quien le codifica activamente como una imitación de un texto anterior. La imitación paródica, sin embargo, debe introducir (y mantener) una separación crítica del texto original, y es esta distancia lo que otorga el carácter paródico a la copia. (4-8) La diferencia que se logra mediante la imitación paródica ha sido precisamente uno de los mecanismos más explorados por muchos de los escritores latinoamericanos para definir su literatura.⁹

⁷ Cabrera Infante, Guillermo. Delito por bailar el Chachachá. Madrid: Alfaguara, 1995

⁸ Irvin recuerda que recursos tales como la alusión y la alegoría funcionaban como dadores de agencia al autor mucho antes del surgimiento de la categoría crítica de la intertextualidad. Véase: Irwin, Leonard. “Against Intertextuality”. *Philosophy and Literature* Vol. 28, No. 2, October, 2004 (227-242)

⁹ Emir Rodríguez Monegal entendió la parodia como una vía de enriquecer y validar la cultura latinoamericana a través del proceso que él llamó “carnavalización paródica”. Se trata del intercambio continuo entre los modelos culturales generados a nivel popular y aquellos generados por los escritores y artistas de la llamada “alta cultura”. Monegal ejemplifica esta idea precisamente en cuatro de los principales escritores cubanos: Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y José Lezama Lima. En la obra de cada uno estos autores, los elementos folklóricos se combinan con los elementos clásicos de una narración europeizada para producir un texto totalmente “cubano”. El otro caso citado por Monegal en Latinoamérica es el argentino Jorge Luis Borges. Según Monegal, Borges usa la parodia como una manera de desacralizar tanto los modelos de la cultura occidental, como la imitación de esos modelos

La intertextualidad se arriesga también a desechar la “teoría de la influencia” presentada por Harold Bloom, que en el análisis del caso cubano resulta muy útil. El carácter impreciso de la intertextualidad en torno a la responsabilidad del autor sobre el texto se opone al carácter fundacional de las herencias que sostiene la teoría de Bloom. Esta perspectiva la ofrece Mary Orr en *Intertextuality: Debates and Contexts* (2003) quien propone que el análisis de la relación entre dos textos debe reconocer el corpus de conocimiento, ya sea cuantitativo, cualitativo o estilístico, que el escritor nuevo hereda del escritor anterior. Orr denomina este procedimiento de heredar dicho conocimiento como una “influencia positiva”, (85) pues reconoce y homenajea el genio del escritor anterior. A diferencia de la teoría de Bloom, donde el pupilo compite con sus orígenes, Orr entiende que el escritor heredero escribe *a favor* de la recuperación de su preceptor, y no en su contra. (83-94) ¹⁰ La noción del homenaje al escritor censurado que se materializa en libros como *La ninfa inconstante*, *Boring Home* y *Nunca fui Primera Dama* no sería posible si no se considerase la intencionalidad del escritor nuevo. La influencia, en cada uno de estos casos, recupera la agencia, el origen y la intencionalidad del autor anterior.

He enumerado algunas de las razones teóricas que he tenido en cuenta al escoger el término *re-escritura* para mi disertación. A diferencia de “relación intertextual”, la *re-escritura* presenta a la intención autorial como el asunto constitutivo central de la praxis literaria aquí estudiada. La palabra “escritura” lleva consigo la significación de un acto

por escritores latinoamericanos. Véase: Rodríguez Monegal, Emir, “Carnaval/Antropofagia/Parodia” *Revista Iberoamericana*. no. 108-9 julio-diciembre de 1979 (401-412)

¹⁰ La teoría de Harold Bloom refiere la independencia del poeta que escribe en contra de su maestro, en un contexto específicamente determinado, donde el pupilo supera al preceptor. Bloom parte del hecho de que los escritores modernos escriben negando de la tradición, ejercitando una lectura intencionalmente errónea de los clásicos a manera de encontrar una voz propia. Esta relación entre poeta nuevo y poeta anterior deja entrever una relación de autoridad que se expresa sobre el texto. Véase: Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence; a Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973 (10 -14)

primario y documental. He añadido el prefijo “re” para acentuar la idea de la duplicación de ese acto primario y documental mediante la repetición intencional de un significado ya existente. El término *re-escritura* incluye un matiz de transformación de la carga semántica de la “escritura” previa, por lo que la repetición intencionada de un referente es, esencialmente, lo que define al término *re-escritura* en este estudio.

Es importante anotar que no estoy desechando completamente el concepto de la “relación intertextual”, sino que más bien lo uso para referirme a relaciones que no dependen de un gesto intencional y que están presentes en los tres autores estudiados aquí. Cuando hablo de “relación intertextual” en Cabrera Infante, Pardo y Guerra me refiero al tipo de relaciones entre dos o más textos que Gérard Genette clasifica en Palimpsests (1982) con el término “transtextualidad”: la trascendencia textual que define a un texto en relación con otros textos. (1) A diferencia de Barthes y Kristeva, Genette no niega totalmente la agencia del autor, pues reconoce la existencia de recursos estilísticos. Su aporte principal radica en haber identificado cinco categorías específicas de relaciones entre textos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Estas cinco categorías son herramientas de reconocimiento que guían mis lecturas de los textos escogidos, aunque se prefiere aquí el término *re-escritura* para resaltar la intención del autor.¹¹

¹¹ La primera de estas categorías, la *intertextualidad*, se expresa de dos maneras distintas en relación con el origen de los textos a los cuales hace referencia un texto. La *intratextualidad* refiere específicamente a la relación de un texto con otros textos anteriores escritos por el mismo autor. La *extratextualidad* es, por el contrario, la relación de un texto con textos compuestos por otros autores. Este tipo de relación se asocia por lo general con las influencias de un autor sobre otro. La segunda categoría es la *paratextualidad*. Esta es la relación que establece un texto con otros textos desde su periferia textual, o el llamado “paratexto”: títulos, subtítulos, capítulos desechados, notas, prólogos, notas al pie de página, epílogos, ilustraciones, publicidad, presentaciones orales, etc. Los paratextos brindan información en relación al texto principal, y condicionan el acto de lectura. La tercera clasificación se denomina *metatextualidad* y trata la relación crítica que un texto establece con otro. La *architextualidad*, como cuarta clasificación se refiere a la relación genérica de un texto con otro, o a las repeticiones que llevan a la conformación de un género

Esta disertación reconoce además el estudio de lo que he llamado la praxis de la re-escritura en Cuba por algunas de las teorías literarias postmodernistas de las últimas décadas. Sin embargo, aunque es cierto que desde los ochenta la crítica del postmodernismo ha incluido el acto de re-escribir como uno de sus temas de estudio centrales, he preferido no tomar este camino crítico. Las teorías postmodernistas en Estados Unidos y Europa, por ejemplo, optan por términos como la “metaficción historiográfica” propuesto por Linda Hutcheon para referirse al ejercicio de desacreditar las llamadas “narrativas maestras”, descritas a su vez por Jean François Lyotard en The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (1979).¹² Sin embargo, me atrevería a afirmar que la mayoría de las novelas postmodernas actuales re-escriben en vistas de una deconstrucción de la literatura o la historia ajena a un comentario político. A mi modo de ver, mucha de esta literatura, y me arriesgo a un comentario absolutista, se vale del exhibicionismo de sus mecanismos

literario. Por último, la *hipertextualidad* establece una relación neutral entre dos textos, de manera que los textos que se involucran en dicha relación no ofrecen ningún comentario crítico o estético entre ellos, sino una simple relación de continuidad literaria. Al texto primario se le llama hipotexto, mientras que al texto posterior se le denomina hipertexto. Véase: Genette, Gérard. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997 (1-7).

¹² La condición postmoderna para Jean François Lyotard constituye una crisis en el discurso de las ciencias humanísticas agudizada por el advenimiento de la era de la información. El conocimiento se ha vinculado en la era postmoderna con el cálculo, el almacenamiento y la recuperación automática de la información. Según Lyotard, el valor de la investigación académica en torno al conocimiento se ha mantenido y legitimado gracias a creencias semi-mitológicas (grandes narrativas) en torno al propósito humano, la razón y el progreso. Pero estas grandes construcciones discursivas son socavadas en la era postmoderna por la informatización. De esta manera, el conocimiento no solamente se convierte en una mercancía entre productores y consumidores, sino que deja de ser un fin idealista en sí mismo y una herramienta capaz de lograr la emancipación social del individuo. Véase: Lyotard, Jean François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979. (18-31)

El término “metaficción historiográfica” de Hutcheon se refiere a una mezcla de la ficción y de la realidad que subvierte la autoridad del archivo, especialmente en novelas que logran relatar acontecimientos históricos. Véase: Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1988. (10-26)

estéticos y estructurales (como el llamado “metarrelato” o la “pequeña historia”) para ofrecer ante el lector la ilusión de transgredir un límite sociopolítico.

En la especificidad del postmodernismo dentro del caso cubano, dicho límite sociopolítico ha tenido connotaciones muy distintas. El discurso estatal sobre la cultura nacional aparece como una forma de esa “gran narrativa” que es cuestionada en la era postmoderna, pero la misma vigilancia estatal sobre la cultura ha invalidado al postmodernismo como praxis cultural potencialmente contestataria. El momento postmodernista más importante cubano ocurrió entre 1985 y 1989, y su análisis nos permite entender dos puntos de fundamental importancia para el enfoque crítico que toma esta disertación: en primer lugar, la seriedad con la que los protagonistas de este momento postmoderno en Cuba entendieron la relación entre la postmodernidad y la política, y en segundo lugar, las razones de la intelectualidad cubana para resistir las categorizaciones del postmodernismo.

La aparición de grupos culturales como *Castillo de la Fuerza, Arte Calle y Paideia*, inició entre 1985 y 1989 un diálogo interdisciplinario entre las artes plásticas, la música, la literatura y la filosofía que abogó por la separación entre los artistas e intelectuales cubanos y las instituciones estatales.¹³ Sin embargo, la flexibilidad que se

¹³ En *Tumbas sin sosiego* (2006) Rafael Rojas reconoce a *Paideia* como “el único esfuerzo de introducir en Cuba una política cultural posmoderna” (156), poniendo énfasis en la autonomía del proyecto fuera de las esferas culturales cubanas. Rafael Rojas insiste en ver a *Paideia* como un proyecto de sociabilidad intelectual, incluso por encima de su potencial como movimiento o grupo. *Paideia* no se encontraba subordinado a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) o la Asociación Hermanos Saíz, pero tampoco se proponía una ruptura total con estas instituciones estatales, sino más bien un proyecto de colaboración “que hiciera evidente que la producción artística y literaria de la isla resultaba inasimilable por parte del Estado”. (158) Más allá de la intención de relocalizar la cultura cubana en un ámbito fuera de lo político, *Paideia* se proponía un gesto aleccionador en torno a las políticas culturales del estado. *Paideia* se proponía llegar a la política mediante la cultura, educando al estado cubano sobre el error de concebir la intelectualidad como una maquinaria de documentación del proyecto político de la revolución cubana. Este proyecto, como señala Rojas en su texto, fue el primer encuentro del estado cubano con un acto postmoderno de la intelectualidad que le aseguró al postmodernismo en Cuba la etiqueta de movimiento subversivo.

notó en el ámbito cultural de finales de los ochenta fue rápidamente recapturada por las instituciones culturales del estado. Ya en 1992, Abel Prieto (entonces presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC) se refirió alarmado a “la teórica derechista de la posmodernidad” como un discurso “poderoso y de pretensiones totalitarias”.¹⁴ Más tarde, libros de crítica como Los estados nacientes (1996) de Roberto Zurbano (actual vicepresidente de la UNEAC) identificaron a la revolución cubana de 1959 como “la entrada de Cuba a la posmodernidad” (18). La maquinaria del estado absorbió el fenómeno postmoderno y de esta manera disolvió el protagonismo de un sector de la esfera cultural cubana que comenzaba a desarrollarse de manera totalmente independiente.¹⁵

En La balsa perpetua: Soledad y conexiones de la cultura cubana (1998), Iván de la Nuez denunció los intentos de apropiación de este peculiar postmodernismo cubano por la crítica extranjera. Fredric Jameson, por ejemplo, vio a la revolución cubana de 1959 como una “posibilidad descentrada” (palabras de la Nuez) del postmodernismo, capaz de relocalizar el discurso postmoderno mundial a partir de la excepcionalidad utópica de la cultura cubana. Sin embargo, este gesto, como señala de la Nuez, respondió a una simple diatriba en contra del neoliberalismo. (25)¹⁶ De la misma manera, Raymond Williams asumió en Postmodernidades latinoamericanas (1998) que todas las sociedades

¹⁴ “Calibán frente al discurso de la posmodernidad” *Casa de las Américas*. No.186, 1992 (133).

¹⁵ Zurbano justifica su tesis con un análisis histórico de las transformaciones que se sucedieron no durante los ochenta, sino en el campo cultural de los sesenta en Cuba. Regresar a las polémicas literarias y estéticas alrededor de instituciones como el semanario *Lunes de Revolución*, el *Grupo de experimentación sonora del ICAIC*, el sello editorial *Ediciones El puente* o la propia Campaña de Alfabetización Nacional que tomó lugar entre 1960 y 1962, permite a Zurbano justificar en su libro “cambios trascendentales que lograron convertir en pasados todos aquellos presupuestos de nuestra incompleta modernidad”. (20)

¹⁶ Ya en Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism (1991) Fredric Jameson había observado la suspensión de la utopía en la posmodernidad como la causa fundamental que agudiza las incertidumbres políticas y existenciales de la hegemonía burguesa.

latinoamericanas habían sufrido la misma crisis postmoderna que autores como Lyotard, y Jameson identificaron en sus momentos. Según Williams, las grandes narrativas de las oligarquías tradicionales de América Latina responden ahora a las mismas presiones de compañías y corporaciones multinacionales que actúan como líderes de las naciones europeas y de los Estados Unidos. (35) Sin embargo, esta situación no se verifica plenamente en Cuba y es quizás la razón por la cual Williams se excusa en su libro, un compendio de la novela postmoderna en América Latina, de un análisis del caso cubano. La isla es aún un estado donde la llamada “lógica del capitalismo tardío” no se verifica como la única base para la proyección estética de la cultura.

En todo caso, en Cuba podría hablarse de la experimentación socioeconómica de un socialismo caduco, que busca reinsertarse en las coordenadas de la globalización, pero que responde aun en primera instancia a los intereses políticos de un sistema totalitario. Ese desfase da paso a un corpus de experiencias literarias irreverentes que, aunque comparten algunas de las características de la novela postmoderna, se alejan intencionalmente de su teorización y se arraigan a una situación estrictamente contextual. Si bien la novela postmoderna aparece hoy como un “estilo” o un género para la ficción en el resto del mundo, la praxis de la re-escritura cubana, aunque es también un proceso estético, está determinada por sus condiciones políticas y económicas.

El primer capítulo de esta disertación, titulado “Historia de la re-escritura en Cuba (1959- 2010)”, desarrolla una revisión crítico-histórica de la re-escritura como práctica literaria en Cuba desde 1959 hasta la actualidad. Se exploran en este capítulo las condiciones y los contextos políticos y socioeconómicos que han influenciado la narrativa cubana desde los inicios del proceso revolucionario en 1959, en la medida en la que estos

contextos han provocado gestos literarios como la autorreflexión, la repetición, la parodia, o la representación del pasado sobre un texto del presente. El objetivo central del primer capítulo es familiarizar al lector con las particularidades del contexto cubano de la etapa en términos de la re-escritura. Por esta razón se ahonda en detalles en torno a las políticas de publicación, censura, y a algunos de los eventos históricos que más han condicionado la emergencia de la repetición como una praxis de re-escribir entre 1959 y 2010. Se ofrecen además en este primer capítulo numerosos ejemplos y análisis literarios de textos que, a mi modo de ver, pueden catalogarse dentro de la praxis de la re-escritura descrita en este estudio.

Los siguientes tres capítulos abordan la praxis de la re-escritura en el período posterior al año 2005, cuando se anunció supuestamente el fin del *período especial*. Cada uno de los tres libros analizados aquí, La ninfa inconstante, Nunca fui Primera Dama y Boring Home, se identifica con un proyecto político específico mediante la función estética de la re-escritura como praxis. El comentario político que cada uno de estos textos elabora se estudia considerando la agencia del texto re-escrito sobre su lector específico, y sobre el contexto de publicación y publicación de cada caso.

El segundo capítulo titulado “La ninfa inconstante: re-escritura y continuidad literaria en Guillermo Cabrera Infante” analiza la re-escritura como un mecanismo capaz de validar una obra censurada en el pasado a través de un acto de lectura del presente. La ninfa inconstante fue la primera novela publicada de una serie que actualmente se prepara por *Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores* en España. Desde del año 2008, tres años después de la muerte de Cabrera Infante en febrero de 2005, la recuperación de varios de los textos inéditos del autor ha sido dirigida por su viuda Miriam Gómez, en coordinación con los

editores de *Galaxia Gutenberg*. La ninfa inconstante permanece censurada en Cuba, como sucede con la mayor parte de la producción literaria de Cabrera Infante. Sin embargo, en esta novela el autor emplea un mecanismo textual de repeticiones y referencias codificadas sobre su obra anterior, logrando así restablecer una vigencia para la totalidad de sus textos anteriores.

La ninfa inconstante gira en torno Estela Morris, a una joven de dieciséis años que es concebida en la novela como una metáfora de la escritura. El romance de un personaje semi-autobiográfico claramente identificable con Cabrera Infante permite rastrear el movimiento de la “ninfa” Estela Morris a todo lo largo de la obra del autor. En este segundo capítulo, exploro las “reencarnaciones” previas de Estela Morris que no siguen un orden cronológico, ni se limitan a una temporalidad específica dentro del texto de La ninfa inconstante. Por el contrario, esta figura de ficción aparece indistintamente repetida desde las primeras obras de Cabrera Infante como Tres tristes tigres (1967) o La Habana para un Infante difunto (1979), para dictar una lógica interna de organización textual que apela a la memoria del lector. La relación que el lector debe entablar con la “ninfa” Estela Morris logra mantenerle ajeno a la interferencia sobre el texto de los sistemas de producción editoriales, o las políticas de censura. Comentando en los dos temas centrales de La ninfa inconstante, censura y exilio, el capítulo explora algunos elementos históricos de la complicada biografía del autor que intervienen en la novela, así como las dinámicas publicitarias alrededor de su figura tanto fuera como dentro de Cuba.

En el tercer capítulo “Nunca fui Primera Dama: re-escritura y resignación en Wendy Guerra” se estudia la novela de Guerra, y el papel de la praxis de la re-escritura en señalar la imposibilidad de la recuperación del pasado dentro de la revolución. Nunca fui

primera Dama es una obra de tono melodramático donde la memoria política y cultural cubana se exploran a través de las páginas del diario del personaje de la joven artista plástica Nadia Guerra. La narración en retrospectiva que se emplea en Nunca Fui Primera Dama intenta recuperar dos figuras femeninas del pasado: Albis Torres y Celia Sánchez. Ambos personajes están basados en personas reales. Albis Torres fue la madre real de la autora Wendy Guerra y una poetisa e ícono cultural de los años setenta cubanos. Celia Sánchez fue una líder política y social del comienzo revolucionario. Hasta el momento de su muerte en 1980, Celia Sánchez había sido la mujer más cercana a Fidel Castro y la mitología histórica alrededor de su figura se basa en el rumor de su supuesto romance con el líder de la revolución. Guerra otorga además su propio apellido al personaje central de la novela, Nadia Guerra, dando lugar a otras complicaciones estructurales y difuminando los límites entre ficción y realidad en su obra.

La novela despliega un proyecto de archivo alrededor de estas dos mujeres, Albis y Celia, que termina convirtiéndose en un gesto de resignación. La reconstrucción del pasado de las mujeres es siempre incompleta o dificultosa y el ejercicio de re-escribir la imagen de Albis o Celia demuestra la imposibilidad de narrar íntegramente un pasado irrecuperable. Los proyectos de re-escritura de Nunca fui Primera Dama se imposibilitan a causa de los mismos métodos que se usan para la recuperación: la multiplicidad de voces narrativas y la intervención de diferentes formatos de escritura no convencional como la radio, el Internet y otros materiales de archivo. Mediante la confusión que se crea en el texto con la intervención de estas formas de narrar, Guerra altera la sucesión cronológica de sus tres historias: Nadia, Albis y Celia, que al mismo tiempo intervienen con la autobiografía de la autora.

El uso de la figura femenina en Nunca fui primera Dama organiza a este texto como un triple palimpsesto cultural. Nadia, Albis y Celia dibujan un ciclo repetitivo de experiencias femeninas durante tres décadas de la revolución cubana, que exponen la permanencia de situaciones como la censura, el olvido y el dominio de la figura masculina en una sociedad patriarcal. Los varios ejercicios de re-escritura de Nunca fui Primera Dama no logran su objetivo inicial de recuperación archivística de los datos de Albis y Celia, pero sí desacreditan las formas de narración documental o lineal de la novela. En este sentido, la novela emplea la re-escritura no solamente como la praxis literaria que le permite hacer de la resignación una poética, sino también como instrumento metafórico para hacer un comentario político. Nunca fui Primera Dama contrarresta el peso de un discurso de memorialización estatal al mostrarlo como un proyecto erróneo e inservible, mediante un ejercicio literario que imita dicho discurso. Guerra invita a una reflexión política del presente mediante el pasado, un procedimiento que en su novela se invalida intencionalmente y se resume en la resignación.

El cuarto y último capítulo de esta disertación se titula “Boring Home: Re-escritura y diseminación en Orlando Luis Pardo Lazo” y se dedica al análisis de un texto publicado de manera independiente. Boring Home fue distribuido, como ya he advertido, en la red de blogs cubanos, principalmente como una respuesta al silencio de la editorial estatal *Letras Cubanas* ante la propuesta de publicación de su autor. Este último capítulo estudia la praxis de la re-escritura en su función de rescatar y transferir la obra de autores censurados en Cuba (Pardo incluido) hacia el Internet como un nuevo sistema de diseminación que funciona fuera del control estatal.

Boring Home es una colección de diecisiete cuentos donde se re-escibe la obra de Guillermo Cabrera Infante y de Guillermo Rosales. El cuento central que da título al libro de Pardo proviene de la re-escritura de la novela Boarding Home (1987) de Guillermo Rosales. Este autor formó parte de la generación literaria de autores como Carlos Victoria y Reinaldo Arenas desarrollando una literatura de oposición al régimen de Fidel Castro, razones que provocaron que su nombre desapareciera del archivo estatal de la literatura nacional cubana. Boring Home recupera su novela más importante y propone la metáfora de una institución mental (*boarding home*) dentro de la sociedad cubana, que se contextualiza en un momento trivial y estancado al que Pardo se ha referido como “post-revolución”. Boring Home conforma así lo que he llamado en este último capítulo una “poética del aburrimiento” que enmarca a toda la colección. El resto de los cuentos incluidos en Boring Home elaboran un análisis en torno la condición de la literatura y su relación con la política nacional, utilizando los aburrimientos de sus personajes en espacios como Cuba, Miami, La Habana del presente, el uso de la razón y la escritura misma. Con el uso de la alegoría y la parodia, Pardo reitera y revisa en Boring Home los procesos políticos, culturales e históricos de la revolución cubana y expone su decadencia mediante un proceso letárgico de repetición en su narrativa.

Se observará además cómo las historias que narra Boring Home, los avatares de la publicación y distribución del libro y la censura que sufre su autor actualmente, representan la manera en la que la re-escritura puede convertirse en un instrumento de la literatura que resulta controvertido para las autoridades de un régimen totalitario como el cubano. Boring Home recibió el Premio “Novela de Gaveta Frank Kafka” otorgado por la editorial checa Garamond en el año 2009, y fue publicado un año más tarde en el 2010 por esta misma

editorial, en una tirada reducida de alrededor de 1000 ejemplares. Sin embargo, en Cuba el libro continúa compartiendo los espacios de la exclusión junto a los libros de Rosales y Cabrera Infante. El mérito de Boring Home, como se verá, es haber explotado precisamente su propia censura como su mejor efecto propagandístico. Boring Home es quizás el libro más representativo de una literatura cubana actual que se disemina fuera del control estatal y que ofrece un comentario político desde el marco de la manipulación de la literatura misma.

Este estudio se aventura a trazar el salto de la literatura cubana desde el fin del *período especial* en el año 2005 hacia la época de Raúl Castro, el *post-período especial*, y lo hace estudiando libros sobre los cuales la bibliografía crítica es escasa, debido mayormente a sus muy recientes publicaciones.¹⁷ El corpus seleccionado para esta disertación obviamente puede alinearse a otros procesos literarios, culturales o publicitarios que toman lugar hoy en América Latina, pero están estrechamente vinculados a la excentricidad del contexto cubano y a los efectos, ya caducos pero paradójicamente activos, del proceso político que comenzó en Cuba en 1959.

Advierto a mi lector estar alerta ante las complicaciones de mis análisis literarios. Estamos ante tres textos de ficción que han sido escogidos intencionalmente dadas sus conexiones intertextuales con otros textos y referentes para el desarrollo de su narrativa. En La ninfa Inconstante, Nunca fui Primera Dama y Boring Home la producción literaria depende estrictamente de complicadas redes de significados repetidos tejidas por sus autores, y requerirán más de una vez que el lector regrese al párrafo anterior. Los personajes se repetirán, se trasladarán disfrazados a otro texto ajeno, y se confundirán con

¹⁷ La categoría de una narrativa post-período especial para la literatura cubana en la cual me apoyo ha sido propuesta y explorada por Esther Whitfield. Véase: Whitfield, Esther. "A Literature of Exhaustion: Cuban Writing and the Post-"Special Period" *Revista de estudios hispánicos*. Vol. 45, No. 1, 2011 (27- 44)

sus dobles en la realidad. Las historias narradas sobre ellos pocas veces serán lineales o fáciles de hilvanar. Los tiempos narrativos se trastocarán intencionalmente para confundir, por lo que será posible encontrarse de repente leyendo un texto del pasado, o incluso del futuro. Por último, si parezco repetitivo en mis argumentos es porque la re-escritura cubana contemporánea me ha inculcado ya su virus delicioso: “lo mismo con lo mismo”.

Capítulo 1: Re-escritura y revolución en Cuba (1959-2010)

Durante la Cuba revolucionaria, la heredada ansiedad por encontrar un referente cultural originario acentuó la re-escritura como una praxis textual muy específica. La ausencia de una tradición de “lo cubano” adoptó un matiz de oficialidad mediante la imposición de la narrativa histórica de la revolución cubana. A partir de este traumático cambio, la praxis de la re-escritura tuvo el objetivo de lograr cierta autonomía, al mismo tiempo que intentaba suplir aquel vacío ontológico que ahora también aparecía censurado por dicha narrativa histórica de la revolución. Mediante la praxis de la re-escritura, los autores buscaron reconstruir los orígenes en su propia literatura, reactualizando el pasado como un presente, y evitando depender de una condición socio-histórica (la censura, el olvido, el exilio). La re-escritura fue la praxis que permitió a la expresión literaria desarrollarse en un marco de oblicuidad capaz de generar una literatura autorreferencial y atemporal dentro de la narrativa de la revolución cubana. El texto re-escrito declaró un sistema interno de referencias que designó a la literatura como un algoritmo ajeno a las taxonomías de la historia, e incluso a la propia noción canónica de una cultura o de literatura nacional. El acto de re-escribir no solamente ha devenido el único refugio de la literatura, sino su praxis de producción textual por excelencia.

Este capítulo hace una revisión histórica y crítica del período comprendido entre 1959 y 2010, evaluando el desarrollo de la praxis de la re-escritura en el contexto de los libros que mejor la expresaron. Por esta razón, se ahonda en detalles históricos en torno a las políticas de publicación, censura y el revisionismo de los procesos históricos que más han condicionado la emergencia de la repetición como técnica en la escritura. Más allá de

ver la re-escritura estrictamente como una práctica potencialmente contestataria que nace de la estética, se analizarán además algunos casos donde la re-escritura sirvió a la institucionalidad estatal como un discurso adoctrinante. Se ofrece una visión global del desarrollo de una praxis textual que bien puede verse como una condición permanente en la literatura nacional, incluso antes de 1959.

La re-escritura no es una praxis que comienza con el período revolucionario. Ya desde la etapa republicana, e incluso la etapa criolla, se pueden identificar gestos de re-escritura provocados por la ausencia de una tradición. Se ha comentado de manera consistente sobre esa condición incompleta o “huérfana” de la literatura cubana y ha sido precisamente un historiador, y no un crítico literario, quien más ha trabajado sobre esta noción. Rafael Rojas ha trazado en toda su obra, y en especial en Tumbas sin sosiego (2006), una línea crítica que vincula el desarrollo de la literatura en Cuba con su historia. Rojas insiste en el malestar y el escepticismo de la intelectualidad cubana para investigar su influencia sobre la formación de una sociedad civil en Cuba, a lo largo de todo el siglo XX. En este sentido, Rojas señala las consecuencias de la interacción de una clase intelectual cubana con eventos históricos determinados que interrumpieron la expresión plena de dicha clase. Rojas menciona tres ideas claves: la “levedad de la memoria cubana” (39), que refiere a la imposibilidad de acceder a la literatura censurada durante la etapa revolucionaria, la “ansiedad del mito” (51), como la necesidad de crear una teleología literaria cubana, y una “cultura de la frustración” (52), como la cultura que se genera a partir de los intentos fallidos de crear dicha teleología literaria. Las tres nociones, sostiene

Rojas, deben entenderse en el contexto de frecuentes rupturas políticas y de momentos constitucionales en Cuba que han provocado un devenir efímero para la memoria cubana.¹⁸

Obras clásicas anteriores a la era revolucionaria como Contrapunteo del tabaco y el azúcar (1940), ensayo fundacional de Fernando Ortiz, Cecilia Valdés (1882), novela de Cirilo Villaverde, e incluso toda la poesía de José Martí compuesta en la segunda mitad del siglo XIX, son ejemplos evidentes de textos literarios que tematizan su narrativa en la historia social, económica, y política de Cuba. Es notable, sin embargo, como al mismo tiempo la literatura cubana ha tratado de explicar sus orígenes en continuas elaboraciones reflexivas de pares dialécticos: azúcar y tabaco, lo negro y lo español, el exilio y la insularidad. Al repasar la escritura del último siglo cubano puede notarse como sus constantes dicotomías responden también a una cualidad performativa, rizomática y “caótica” del texto caribeño, explicada magistralmente por Antonio Benítez Rojo en La isla que se repite (1989). Según Benítez- Rojo, el texto del Caribe en general, y de Cuba en su análisis más particular, insiste en la dualidad de las posibilidades, en las ramificaciones, dobleces, y contrastes, como “un consumado *performer*, que acude a las más aventuradas improvisaciones para no dejarse atrapar por su propia textualidad”. (45) En medio de estas improvisaciones el texto literario cubano se bifurca siempre en dos imágenes que se contraponen, y de esta manera, se logra cuestionar el discurso histórico dominante. La práctica de la re-escritura aparece en medio del “caótico” texto como su principal responsable. No hay que olvidar la historia de la creación y publicación de Cecilia Valdés,

¹⁸ Los cuatro momentos constitucionales que menciona Rojas en su texto son: La constitución de la república liberal de 1902, la constitución de la república democrática de 1940, la constitución de la república marxista-leninista de 1961 y la constitución de 1992, como un régimen nacional-comunista. Estos cuatro momentos han sido, según Rojas, violentas “muertes y resurrecciones” que han reinventado el carácter nacional y gradualmente han alienado el sujeto cubano hacia la irresponsabilidad y el olvido. (39-40)

ni los avatares de Cirilo Villaverde para regresar a re-escribir su texto desde el exilio en Nueva York, así como tampoco las varias re-escrituras (Sofía (1891), de Martín Morúa Delgado; La loma del ángel (1988) de Reinaldo Arenas; La virgencita de bronce (2005) de Norge Espinosa) que este modelo de novela que produjo Villaverde creó para la literatura cubana. La búsqueda de un origen fundacional evoluciona en repetitividad “caótica”, en palabras de Benítez-Rojo, que a su vez se disemina generando versiones carnalescas y sincréticas que conforman su propio sistema intertextual de reglas estéticas y temáticas.

Es también importante notar cómo la literatura ha explicado los orígenes de la cultura nacional a partir de dicotomías de oposición que se han enmarcado en la descripción de espacios cerrados. El modelo de una narrativa que refleja la sensación de encierro debido a su propia búsqueda por una definición se aprecia repetidamente en un espectro genérico de textos claves como la novela Hombres sin mujer (1938) de Carlos Montenegro; el poema de 1943 “La isla en peso” de Virgilio Piñera; la novela corta El Acoso (1958) de Alejo Carpentier; El ingenio (1964) de Manuel Moreno Fraginals, además de toda la literatura del *período especial* que construye también un encierro y una sensación de repetitividad. Ese encierro produce en la literatura el acto de re-escribir y la revisión del pasado. En el caso del *período especial* se escogió en aquel momento de los noventa una arqueología de figuras y ruinas de la Cuba de antaño que, aunque lejana, lograba simbolizar la ruina actual de la revolución. Resulta que la propia búsqueda de una expresión “endémica cubana” en la historia de la nación genera el acto de re-escribir como una poética del escape. La construcción de un canon literario histórico se torna encierro y tensión, y la literatura se repliega hacia su interior, repitiéndose para escaparse de la historia.

La re-escritura como praxis literaria en Cuba ha permitido también desmembrar a un referente literario de sus marcas espaciales y temporales, en la medida en la que una narrativa representó una metáfora del territorio nacional; la reapropiación de otra temporalidad, o incluso de otras subjetividades foráneas. Mediante el acto de repetición intencional esa obsesión por “lo cubano”, se manifestó durante la etapa republicana, tomando diversas formas y re-escribiendo referentes foráneos. Gustavo Pérez-Firmat en The Cuban Condition (1991) identificó este acto de repetición como el estilo por excelencia de la escritura nacional cubana. Aquí Pérez-Firmat entendió “lo cubano” a partir de asimilaciones creadas por procesos de traducción cultural donde el escritor cubano se encontraba “especialmente sensible a oportunidades de adaptar” las corrientes culturales que le llegaban desde el exterior. (4-8) Sin embargo, en Cuba siempre había existido ese contacto excesivo con el exterior y “lo cubano”, en el análisis de Pérez-Firmat, se origina paradójicamente desde dentro y a partir de una incoherencia de la cultura nacional.

En The Cuban Condition, Pérez-Firmat basó su análisis en un gesto literario repetitivo según una noción que el autor llama “traducción intralingüística” y que conformó una unidad teórica en la obra de autores tan centrales al canon como Nicolás Guillen, Fernando Ortiz, Alejo Carpentier y Eugenio Florit. La teoría de Pérez-Firmat se apoya en las ideas sobre la traducción de Roman Jakobson para delinear un acto de repetición que incluye un distanciamiento del texto original. Sin embargo, en la “traducción intralingüística” las frases se repiten y se adaptan dentro de un mismo idioma mientras que la reformulación y la reiteración ocupan el lugar central de la escritura. Aun cuando Pérez-Firmat escogió hablar de “traducción” para bautizar este gesto repetitivo, su teoría volvió a notar la insistencia de la literatura en crear un sistema referencial interno e independiente.

Contrario a las equivalencias lingüísticas que toman lugar en la traducción de una lengua a otra, el texto que surge de este ejercicio de repetir frases en un mismo idioma es un texto re-escrito por excelencia, que necesita de una distancia semántica para separarle del original que intenta representar. Como explicó Pérez-Firmat, a diferencia de la traducción entre dos lenguas dispares, en la “traducción intralingüística” la copia exacta de una frase original es completamente posible, por lo que la escritura debe crear una distancia semántica que le diferencie mediante el mismo acto de repetir. (4-8) La repetición es el mecanismo que establece esa distancia semántica cuando revisa el original, y que define a la re-escritura como praxis regidora del nuevo texto.

La “condición cubana” que Pérez-Firmat identificó hace ya veinte años se limitó en su texto a una época determinada del desarrollo literario de la isla. Su análisis no intentó ofrecer una visión totalizante sino específica al período del *Criollismo* o *Mundonovismo* literario cubano. Su “condición cubana” no incluyó, por razones obvias, un estudio de las influencias de las prácticas políticas de la revolución cubana sobre el estilo literario nacional. Sin embargo, estas ideas de Pérez-Firmat se encuentran todavía en vigencia bajo el sistema cultural revolucionario. Si bien el texto de Pérez-Firmat contempló la repetición y la adaptación de modelos externos en Ortiz, Guillén, Carpentier, Florit, como un “idioma literario” (6) que definió a la literatura en una época de intensa reflexión nacional, desde 1959 se ha vivido otra acelerada reflexión en las letras cubanas. He mencionado ya las influencias externas de la revolución cubana, y cómo la década del sesenta exhibió los rezagos del capitalismo estadounidense, mientras que durante las décadas del setenta y ochenta la presencia cultural soviética dominó a la cultura cubana. A partir de los noventa, la reinscripción y la diseminación de la literatura nacional hacia nuevos mercados editoriales

introdujeron también cambios estéticos radicales para la escritura en Cuba. Incluso deben tenerse en cuenta los modelos literarios que desde 1959 conformaron un corpus significativo de literatura en el exilio, y que aparecieron a su vez como una imagen repetida de la literatura cubana fuera del territorio nacional.

Las influencias de culturas externas durante el período revolucionario provocaron transformaciones estéticas a la literatura, pero las políticas que acompañaron a dichas influencias tuvieron consecuencias tangibles para la intelectualidad nacional. Entre dichas consecuencias se pueden contar el exilio del escritor, la censura estatal, y el silencio o el ostracismo que de ella se generan. La revolución cubana en su función de proyecto cultural no supo nunca acomodar, o mediar, entre dichas influencias extranjeras y la literatura nacional. En este sentido, la “condición cubana” de Pérez-Firmat puede verse bajo la luz de la revolución cubana como algo más que un mecanismo literario de adaptación a una influencia extranjera. La “condición cubana” aparece también como el resultado de la ineptitud de las elites políticas y culturales de la revolución cubana para organizar la tradición literaria que realmente existió en Cuba antes de 1959.

Mientras que en el resto de América Latina los procesos de la modernidad siguieron patrones fácilmente comparables a los que tomaban lugar en el resto del mundo, en Cuba la irrupción de una revolución popular (que por demás se declaró socialista en 1961) trajo consigo cambios traumáticos al campo intelectual. La cultura impuesta por la revolución se instaló súbitamente, substituyendo la modernidad que Cuba había experimentado hasta el momento por la estética del socialismo importada de los países del este de Europa y sobre todo de la Unión Soviética. Aquella reformulación socialista de la cultura cubana se presentó además como un modelo para América Latina. En la nueva

Cuba, la revolución y el sujeto que ésta creaba se entendían no solamente como entes fundacionales, sino también como entes modernos por excelencia. De manera muy paradójica, el nuevo sistema político divulgó ante el mundo su naturaleza exclusiva y “letrada” a la vez que exhibió un carácter popular de clase donde la individualidad cultural se relegaba a un segundo plano.

La importancia que los líderes de la revolución cubana dieron a la institucionalización de la cultura se hace evidente con sólo repasar los primeros cinco años del proceso. En ese corto proceso germinal de solo cinco años se creó el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y se instituyeron la *Casa de las Américas*, la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el Consejo Nacional de Cultura (CNC), la Imprenta Nacional, el Ballet de Nacional de Cuba, el Coro Nacional, El Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), y el Instituto Cubano del Libro. Es importante notar como todas estas instituciones surgen a partir de una iniciativa pedagógica imprescindible para el cambio tan radical que se pretendía.¹⁹ Antes de 1959, la cultura cubana era representada por un conjunto de personalidades y proyectos de diversa afiliación partidista, ideológica, e incluso religiosa. Entre ellos se encontraban, por solo citar ejemplos extremos, la sociedad de pensamiento *Nuestro Tiempo* con figuras de izquierda como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante, la *Universidad del Aire*, un programa radial dirigido por Jorge Mañach, o el *Diario de la Marina*, entre otros. Además, la década del cincuenta ofrecía

¹⁹ Existen, como ha de suponerse, una infinidad de estudios sobre este momento histórico cubano. En mi opinión, el más completo e ilustrativo en términos de la política cultural estatal es el libro de Ana Serra *The “New Man” in Cuba* (University of Florida Press, 2007) donde se analizan los proyectos sociales de la revolución cubana en una conversación con los libros publicados en el momento. Mis datos provienen del capítulo introductorio de este libro “The Culture that the Revolution Created” (1-27).

polos culturales y estéticos tan disimiles como la *Revista de Avance*, el grupo *Orígenes* y la revista *Ciclón*. Toda esta generación llegó cargada de una amalgama de tendencias políticas que se forzó sobre la base de un legado histórico: la idea errónea de que la fusión de todas aquellas vanguardias ya existentes era posible dentro del momento fundacional cultural de la revolución cubana.²⁰

¿Qué consecuencias tuvieron esos traumáticos intentos de reorganizar la cultura para la subjetividad cubana a partir de 1959? En primer lugar, la llegada de la revolución canceló toda la simbología cultural existente hasta el momento en la isla y la sustituyó con la nueva iconografía revolucionaria y las ideas del marxismo-leninismo. Así se expresó la noción de la “levedad de la memoria” propuesta por Rafael Rojas en la etapa post-1959, o sea, como otro exabrupto histórico que reorganizó los archivos nacionales y condenó al sujeto cubano a una nueva carencia de pasado. El exabrupto cultural tomó además un matiz muy especial en cuanto a la velocidad con que ocurrió. La revolución cubana, además de

²⁰ Ernesto Guevara fue quien asumió la posición más radical con respecto a los intelectuales en el proceso pedagógico revolucionario. El texto que mejor explica su pensamiento es “El socialismo y el hombre en Cuba”, de 1965, donde Guevara sostuvo la necesaria creación de un “hombre nuevo”, limpio de los rezagos burgueses del pasado y que fuera capaz de crear una verdadera obra intelectual. En este ensayo Guevara planteó que la identidad del individuo cubano debía crearse en vistas a construir una sociedad comunista donde los intereses colectivos estarían por encima de los intereses personales. El vínculo entre la construcción de esa sociedad y la creación de una conciencia para ese “hombre nuevo”, inevitablemente puso al lenguaje artístico y a la literatura como principales vehículos para la enseñanza. Guevara señaló además que en este modelo pedagógico los líderes de la revolución eran los responsables de la constitución de la nueva identidad que se proponía y que todos los medios de expresión posibles tenían que servir este sólo propósito. La voz de Guevara obligó a un compromiso político en las artes como ninguna otra, incluso oponiéndose a la influencia soviética sobre Cuba. El realismo socialista soviético se había cernido sobre las letras y el cine cubano como un modelo desde los primeros años de la revolución. Sin embargo, Guevara denunció explícitamente aquella influencia como la herencia de un pasado congelado y un tipo de arte que languidecía en las representaciones estériles de una sociedad burguesa. En su lugar, Guevara indicó que el nuevo arte requería un tipo de expresión que además permitiera el surgimiento de una nueva generación de escritores revolucionarios. Esa nueva generación debía ser higienizada de lo que el Che llamaba el “pecado original” de los escritores de la revolución: Aquellas presuntas marcas de libros escritos antes de 1959. Muchos escritores lograron escapar la influencia del realismo soviético, especialmente antes de la década de 1970. Sin embargo, el discurso institucional de la revolución continuó promoviendo un tipo de expresión artística que incluyó muchas de las características del realismo socialista, especialmente después de la muerte de Guevara en Bolivia en 1968. Véase: Guevara, Ernesto “El socialismo y el hombre en Cuba” *Revolución, letras, arte*. La Habana: Letras Cubanas, 1980 (34-38).

haber sustituido el imaginario cultural nacional, aceleró la temporalidad del sujeto cubano y afectó su concepción del tiempo. Esta visión la presenta José Quiroga en Cuban Palimpsests (2005) cuando llama a este fenómeno “una tradición al mismo tiempo apocalíptica y profética” (28) de las narrativas usadas por la revolución cubana. La etapa que se vivió, como explica Quiroga, puede verse como una experiencia que privó al cubano de la experiencia normal del presente y del pasado. La revolución cubana hablaba del futuro desde un pasado muy selectivo que prefería y, al mismo tiempo, entendía su presente en términos míticos. Según Quiroga, esta aceleración del presente de la revolución fue futurísticamente utópica y sus discursos preferidos fueron los de la salvación del pueblo cubano de la dictadura asesina de Fulgencio Batista por medio de un Mesías (Fidel Castro), y la necesaria inmediatez de un movimiento fundacional único en resto de América Latina. (28-29) Para la revolución cubana todo debía ocurrir en la exclusiva inmensidad de su instante. Aquellas narrativas empujaron al cubano hacia una concepción trastocada del tiempo que, como consecuencia, se adhirió al curso de los eventos revolucionarios. El tiempo solamente podía ser entendido, y sobre todo narrado, según los dictados que el proceso revolucionario marcaba en la historia.

La literatura debió ser un elemento clave en el manejo de aquella ideología. Con sus “Palabras a los intelectuales” en las tristemente famosas reuniones de la Biblioteca Nacional de Cuba en Junio de 1961, Fidel Castro diseñó el modelo a seguir por la política cultural revolucionaria. Su diseño fue irrevocable: “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho”.²¹ El estado exigió un compromiso ciego a los

²¹ Castro, Fidel. “Palabra a los intelectuales”. Documentos de la revolución cubana. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2008 (172)

principales escritores cubanos del momento como Carlos Franqui, Roberto Fernández Retamar, Virgilio Piñera, José Antonio Portuondo, Guillermo Cabrera Infante, Nicolás Guillen, Pablo Armando Fernández, José Lezama Lima, Ambrosio Fornet, Alejo Carpentier y Cintio Vitier, entre otros agrupados alrededor del semanario cultural *Lunes de Revolución*. Estos intelectuales apoyaron íntegramente a la revolución cubana en sus inicios. Se sabe, sin embargo, que ese apoyo se convirtió rápidamente en desilusión en muchos casos. Cabrera Infante y Franqui ejemplificaron el modelo del intelectual exiliado que rompió definitivamente con el sistema revolucionario para desarrollar una carrera literaria a partir de su queja contra el gobierno de Castro. Desde Cuba, Piñera y Lezama Lima ilustraron el silencio y la indiferencia política de autores censurados y relegados al olvido por sus preferencias literarias o sexuales. Retamar, Vitier, Fornet y Carpentier quedaron al servicio de la revolución para simbolizar la nueva burocracia intelectual del estado.²²

El tema de la literatura de los sesenta en Cuba había permanecido hasta cierto punto desatendido por la crítica, y sólo libros como *Prose Fiction of the Cuban Revolution* (1975) de Seymour Menton habían logrado ofrecer un acercamiento enciclopédico al período. Varios estudios se han publicado recientemente, entre ellos los más significativos son *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la historia* (Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007) de Alberto Abreu y *El concierto de las fábulas* (Letras Cubanas, 2008) de Alberto Garrandés. Interesan especialmente estos libros de Abreu y Garrandés porque han estudiado la década no en términos políticos, sino más bien desde una estética de la escritura. Ambos autores señalan el privilegio de las narrativas realistas por parte del joven gobierno revolucionario en busca de la expresión literaria como un instrumento de

²² Véase la revisión de Rojas en torno a las actitudes de Lezama Lima y Piñera (*Tumbas*, 16-23)

documentación histórica. La contraparte de este fenómeno consistió, por supuesto, en opacar la experimentación literaria que no obedecía a la estética realista correspondiente a la ideología comunista. Estos dos polos son descritos por Garrandés de la siguiente manera:

Sabemos que el momento histórico contribuyó a definir esa polaridad, entre un tipo de realismo que se constituía en una apuesta por la alusión y el diálogo con lo inmediato, y un tipo de construcción alegórico-imaginativa que se situaba en los límites no físicos (más bien mentales) de la realidad y que se comprometía estéticamente con el examen del yo, lo excepcional, lo fantástico y el mundo del ensueño. (13)

Las tensiones entre lo que Garrandés llama una literatura en “diálogo con lo inmediato” y la de “una construcción alegórico-imaginativa” pueden traducirse en términos de la tensión entre un original y una copia, es decir, la literatura como documento histórico y la literatura como proyecto estético que se retroalimenta de sí misma. La noción política de que todos los tiempos narrativos de la literatura cubana debían constituir un presente único, añadía una especie de culminación triunfal en el presente de la revolución cubana. La literatura “guerrillera” se vio forzada por razones políticas a ofrecer testimonio, como sucedió en libros que hablan de sus contenidos sólo por sus títulos: El sol a plomo (1959), de Humberto Arenal, y Bertillón 166 (1960), El año de enero (1963) de José Soler Puig, o Gente de Playa Girón (1975) de Raúl González.

El estilo de esta literatura documental sobre el presente no tenía basamento concreto, precisamente debido a la velocidad con que ocurría este presente y a lo nueva que era la revolución. En otras palabras, no se podía escribir una historia sin archivo, no de un proceso que aun no había ocurrido. Menton señala el hecho, por ejemplo, de que de las

veintinueve novelas publicadas entre 1961 y 1965, sólo seis tomaron lugar exclusivamente en el período posterior a 1959. El propósito de estas novelas, según Menton, era capturar y diseminar el entusiasmo revolucionario generado por la revolución. Esta literatura se privilegió al nivel institucional independientemente de su calidad artística, como fue el caso de la novela Maestra Voluntaria (1962) de Daura Olema García que obtuvo el premio *Casa de las Américas* en 1962 a la mejor novela del año, pues se centraba de manera documental en la conversión al comunismo de un maestra voluntaria durante la Campaña de Alfabetización. (*Prose*, 25)

Debido a esta división entre el deber documental y la experimentación con la estética, la literatura del momento recurrió a la praxis de re-escribir el pasado. Apareció un corpus significativo de textos inmersos en una circunstancia histórica que se narró como espejo del presente, pero insistiendo en el regreso al pasado pre-revolucionario. Por ejemplo, Cabrera Infante, de quien me ocupo en detalle el siguiente capítulo, supo escapar de la obligación de una literatura regida por el presente mediante la re-escritura del pasado con libros como Así en la paz como en la guerra y Vista del amanecer en el trópico (1974). Interesa además ver cómo este segundo libro de Cabrera Infante cuestionó directamente el discurso histórico desde el centro del sujeto y del lenguaje.²³

²³ En un artículo titulado “Historias y ficciones en *Vista del amanecer en el trópico* de Guillermo Cabrera Infante” incluido en la colección de ensayos Guillermo Cabrera Infante. El subterfugio de la palabra (2009) a cargo de Humberto López Cruz, el crítico Arsenio Cicero Sancristóbal señala el juego entre realidad y ficción que se da en la novela: “parte de lo que hizo a este libro diferente al momento de su publicación es el hecho de que no haya referencias o fuentes textuales, que no haya una bibliografía cierta que respalde los eventos históricos que se narran. Lo que predomina son expresiones ambiguas al estilo de: “la historia cuenta”, “la historia registra”, “cuenta la leyenda” o “se dice”. Abundan también frases como, “en realidad”, “la verdad es”, “lo cierto es”, realidades, verdades o cerezas que sólo se asientan en la palabra escrita del narrador, en su incuestionable y desapasionado testimonio”. (169) Se trata, como señaló Cicero, de operaciones ficcionales por parte del autor donde la multiplicidad de voces arman un discurso histórico híbrido, sustentado por un andamiaje ficcional.

Otros libros como Pasión de Urbino (1960) y La situación (1963) de Lisandro Otero; El derrumbe (1964) también de José Soler Puig; No hay problema (1961), El cataclismo (1965) y Memorias del subdesarrollo (1965) de Edmundo Desnoes; La vida en dos (1967) de Luis Argüero; Rebelión en la octava casa (1967) de Jaime Sarusky; Los animales sagrados (1967) de Humberto Arenal; Adiré y el tiempo roto (1967) de Manuel Granados; Viento de enero (1968) de José Lorenzo Fuentes; Siempre la muerte, su paso breve (1968) de Reynaldo González; Los niños se despiden (1968) de Pablo Armando Fernández y El mundo alucinante (1969) de Reinaldo Arenas son muestras elocuentes de las complicaciones temporales y estructurales que existían en la literatura del momento, pues todos de alguna manera u otra re-significan un pasado en el presente en el que eran obligados a prestar un servicio documental. Estos son textos escritos por hombres desde una óptica pequeño-burguesa que intentaba adaptarse al motivo obrero del proletariado que comenzaba a describir la revolución. Es claro que estos libros se diferenciaron en su estilo y en las temáticas que abordaban, como son ejemplos sobresalientes la poética de la fuga en la escritura de Arenas, o la preocupación con el tema racial de Manuel Granados, pero todos de alguna manera vieron la necesidad de codificarse en un regreso al pasado.²⁴

La categoría literaria más citada para comentar sobre este encuentro forzado entre un proyecto político y la estética literaria cubana a partir de 1959 es la llamada “gran novela de la revolución cubana”, que dominó los circuitos literarios durante las dos primeras

²⁴ El tópico de la discriminación racial y su relación a la re-escritura como praxis literaria ha sido estudiado a fondo por William Luis en su libro Literary Bondage. Slavery in Cuban Narrative. (Austin: University of Texas Press, 1990). En este texto Luis revisa las principales narrativas antiesclavistas a lo largo de la historia cubana. Luis analiza el trabajo de autores como Juan Francisco Manzano, Cirilo Villaverde, Martín Morúa Delgado, Reinaldo Arenas y Cesar Leante para destacar la persistencia en la literatura del acto de re-escribir como una forma de contestación del racismo mediante el tema de la esclavitud.

décadas del proceso.²⁵ Sin embargo, la ansiedad de producir un tipo de novela totalizante que documentara históricamente la grandeza de la gesta intelectual cubana no fue exclusiva a Cuba. Durante la etapa comprendida entre 1959 y 1971 este interés cautivó además a los protagonistas de la novela latinoamericana en el resto del continente. Como se observa en las novelas del *Boom*, la mayoría de sus autores compartían un gusto por una dimensión literaria que necesariamente testificara sobre el papel del intelectual escritor, es decir, el mismo protagonismo que la revolución cubana promulgaba.

Para el *Boom* latinoamericano la re-escritura ya había sido una estrategia central de validación literaria, principalmente para redefinir la identidad latinoamericana por oposición al resto de la cultura occidental. Muchos de los rasgos de identidad de los que se sirvió la revolución estética del *Boom* fueron reciclados y re-escritos desde un pasado archivado como “lo latinoamericano” en la literatura indigenista, o en la llamada “novela de la tierra”. Doris Sommer, en su *Foundational Fictions* (1990), explica como el *Boom* re-escibió las ficciones del romance nacional latinoamericano en función de una nueva retórica para la formación de proyectos nacionales. (2) Incluso en obras clásicas predecesoras del *Boom* como el cuento “El Sur” (1944) de Jorge Luis Borges (y de hecho, la gran mayoría de su obra), *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, o ya en textos claves del *Boom* como *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, o *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, se volvió repetitivamente sobre un pasado como asunto central del texto. Estas re-escrituras presentaron a la nación latinoamericana como un ente fragmentado, e introdujeron una tendencia común a la distorsión del control autoral y a la ambigüedad de significados en el texto, precisamente buscando conformar un origen y una nueva mitología para la literatura latinoamericana en los sesenta.

²⁵ Esta categoría se discute más adelante en este capítulo.

La literatura cubana se acercó tímidamente a estos procesos de re-escritura en el *Boom*. Entre 1960 y 1965 se dan intentos de incluir el tema revolucionario dentro de temáticas como el indigenismo, que eran revisadas por escritores latinoamericanos del *Boom*. Por ejemplo, Menton señala la aparición de una especie de “novelas de la tierra cubanas” precisamente a partir del 1960, el año en el que se lleva a cabo la primera Reforma Agraria Nacional y la redistribución de la tierra en Cuba. Entre estas novelas se encuentran, Tierra Brava (1960) y Tierra inerme (1960) y de Dora Alonso, Juan Quinquín en Pueblo Mocho (1963) de Samuel Feijoo y Tabaco (1963) de Leonel López Nussa, como narrativas que adoptan una modalidad similar al *Boom* mientras re-escriben el pasado costumbrista dentro del contexto revolucionario.

Sin embargo, la imposición del modelo de la “novela de la revolución cubana” en el discurso del *Boom* interrumpió bruscamente las posibilidades de este diálogo estético entre Cuba y el resto de América Latina. Si bien Cuba fue el centro vital del *Boom* hacia donde gravitaron muchos de los autores latinoamericanos de la época, la reacción que provocó la insistencia sobre los lineamientos de la “novela de la revolución cubana” disolvió la poética literaria que el espíritu novedoso de la revolución inspiraba, y provocó un rechazo a la centralización del poder y a la falta de libertad de expresión en la literatura y la poesía.²⁶ No deben olvidarse tres de las características del *Boom*, según las relató José

²⁶ Se conoce que fue el “Caso Padilla” el evento que causó esta separación definitiva. Luego de la publicación de su poemario Fuera de juego (1968), el poeta Heberto Padilla fue forzado a retractarse públicamente de su texto y fue brevemente encarcelado. Varios estudiosos del *Boom*, entre ellos Donoso, reconocen este momento como el fin de la relación entre el *Boom* y la revolución cubana, luego de una carta abierta dirigida a las autoridades cubanas en protesta por la violación de los derechos de Padilla como intelectual. Véase: Donoso, José. Historia personal del Boom. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1987. (46-47, 92-93). Entre los firmantes de la carta se encontraban varias figuras centrales del *Boom*: Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar (los dos últimos después se retractarían en un segundo documento) además del editor principal del *Boom*, Carlos Barral. Otros como Octavio Paz, Susan Sontag, Jean Paul Sartre y Juan Goytisolo también sentenciaron su separación con el gobierno cubano al firmar dicha carta que leía: “ Con la misma vehemencia con que hemos defendido

Donoso en su Historia personal del Boom (1972), y que nunca fueron aceptadas por el gobierno cubano. Primero, el *Boom* fue principalmente una maniobra comercial. Sus autores no intentaron separar su arte del mercado, por el contrario, se beneficiaron de él. Segundo, el *Boom* se apoyaba en estos autores como “superestrellas” de una nueva cofradía en su gestión mediática, hecho que enfatizaba derechos comerciales de autor sobre su obra.

²⁷ Tercero, y quizás el punto más importante, la preferencia del *Boom* por el realismo mágico. Las novelas del *Boom* contenían estilos y personajes que traían consigo nuevas maneras de ver y nuevas maneras de representar que no se dejaban explicar mediante la realidad inmediata que prefería la revolución cubana. El hecho de que existan ejemplos de novelas de la calidad expresiva de Paradiso (1966) de José Lezama Lima, o Celestino antes del alba (1966) y El mundo alucinante (1967) de Reinaldo Arenas, que pudieron haber sido partes esenciales en el *Boom* y que permanecieron excluidas, demuestra las escasas (o ningunas) libertades de publicación que la revolución cubana permitió a sus autores con respecto al *Boom*. En ellas la re-escritura del pasado es también el eje que guía su narración, y se emplea una estética muy similar al realismo mágico de las novelas del *Boom*. Sin embargo, las diferencias entre la visión literaria de Lezama Lima y las del proyecto revolucionario, y en el caso de Arenas, la censura y la represión por su orientación sexual, causaron el total sepulcro de estos dos escritores en el olvido.

desde el primer momento la revolución cubana, que nos parecía ejemplar en su respeto al ser humano y en su lucha por su liberación, lo exhortamos a evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el Estalinismo en los países socialistas, y del que fueron manifestaciones flagrantes sucesos similares a los que están ocurriendo en Cuba”. Esta cita la extraigo precisamente de Todo Calibán, una de las revisiones del ensayo *Calibán* de Roberto Fernández Retamar. (123) Curiosamente, fue Retamar en este texto quien terminó por dibujar la línea de separación de Cuba con esta intelectualidad. Véase: Fernández Retamar, Roberto. Todo Calibán San Juan: Ediciones Callejón, 2003.

²⁷ Es interesante observar cómo Donoso dibuja el canon del *Boom* de una manera exclusivista, a pesar de que insiste en desmitificar “la unidad monolítica del *boom*” o esa “masonería impenetrable y orgullosa”. (14) La propia insistencia de Donoso sobre el tema sugiere que sin dudas existían preocupaciones entre los escritores alrededor de cierta pertenencia a un selecto grupo.

Para los intelectuales oficialistas del momento como José Antonio Portuondo y Ambrosio Fonet, el arquetipo de la “novela de la revolución cubana” requería, como su función central, privilegiar el espíritu inmediato y transformador de la época. En su artículo, “Las máscaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana”, publicado en 1994 incluso años después de aquella euforia de los sesenta, Fonet todavía insistía en adjudicar la construcción de la historia y la visión del futuro a esta categoría literaria de “literatura de la revolución”. Sin embargo, este tipo de literatura constructivista según Fonet debió constituirse mediante el acto de “rescatar dinámicamente el pasado para añadir así el espesor del documento y la memoria a la conciencia viva de la realidad”. (65)²⁸ Esta afirmación demuestra que aun tres décadas más tarde, los dirigentes de las ramas culturales eran muy conscientes de que la revolución cubana había inventado su pasado y de que su mito se había construido también mediante la re-escritura. No es azaroso el hecho de que en 1962, el primer esfuerzo de un libro publicado por el entonces recién creado Instituto Nacional del Libro dirigido por Alejo Carpentier y la recién inaugurada Imprenta Nacional, hayan sido 100 000 ejemplares de El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, el texto en el cual la re-escritura es, más allá de una praxis, el asunto constitutivo del ser.²⁹

La praxis de la re-escritura se instaló en el centro del discurso literario cubano y generó problemas políticos a raíz de la propia gestión del estado. La re-escritura implicó más allá de su sesgo de crítica social, también el ideal del estado de crear nuevos formatos

²⁸ Fonet, Ambrosio. “Las máscaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XX, No.39, primer semestre, 1994 (61-79).

²⁹ Véase: Laguardia, Jaqueline. “Siglo XXI, producción editorial e industria cubana del libro”. *Perfiles de la cultura cubana*. mayo-diciembre 2002 (1-23).

literarios para un texto antiguo. Alejo Carpentier es el mejor ejemplo de un intelectual que se vio atrapado en esta contradicción entre los ideales revolucionarios y su creación literaria. Como relata el crudo humor de Cabrera Infante en Mea Cuba (1992), Carpentier era “el cuarto jinete de esta época lista” (86) y fue el modelo del escritor convertido en burócrata ejemplar, ocupando la dirección de aquella única casa editorial que existía en 1962 en Cuba, el Instituto Nacional del Libro. Carpentier también re-escribió, pues creyó ver en la “novela de la Revolución cubana” la materialización de sus sueños de mestizaje de un pasado latinoamericano y europeo, que de repente parecían haberse fusionado en aquel presente “real maravilloso” que la revolución propagaba. Dentro de su campo de cambios radicales, la revolución cubana prometió (aunque en su propio lenguaje marxista) la igualdad racial y la inclusión. Sin embargo, en la mirada de Cabrera Infante, Carpentier “dejó el viaje a la semilla de la literatura y el reino de este mundo se le convirtió en una tiranía letal que finalmente acabó con sus pasos – perdidos o encontrados”. (88) Estas palabras de Cabrera Infante no sólo buscaron la acostumbrada parodia, sino describir la evolución de una obra que quiso re-escribir historias y geografías específicas, basándose en una fusión de mitologías, pero que se vio interrumpida por las dinámicas discursivas de la política.

La perspectiva de Carpentier en novelas que intentaron re-escribir y dialogar con la historia como El siglo de las luces (1962) o La consagración de la primavera (1978) trató de responder a la abrupta manera en la que la revolución interrumpió la modernidad en Cuba. El problema estético principal de estas novelas fue buscar adherirse a la revolución cubana como el evento que declaraba la conclusión de una tradición moderna. Estas re-escrituras de Carpentier aparecieron excesivas en su barroquismo de alta factura, pero que insistió en

re-significar una simbología que se adjuntara a la temática revolucionaria. El siglo de las luces, por ejemplo, apareció como una “novela histórica” que estuvo ambientada simultáneamente en el Caribe, Francia y España, y entre finales de los años 1780 y 1808. Es una novela eminentemente barroca, que muestra la inclinación de Carpentier a borrar límites cronológicos y re-escribir la revolución francesa con su acartonado personaje de Víctor Hughes, pero también transluce su ilusión fallida de integrar estos mitos universales en el arquetipo cubano. Es importante señalar que El siglo de las luces se completó en 1958, pero no se publicó hasta 1962. Es posible, aunque no completamente verificable, que en este retraso de su publicación Carpentier haya atendido a su obsesión de adaptar su novela a los cambios revolucionarios que se estaban produciendo a su alrededor. A mi modo de ver, las diferencias estéticas que se notan entre libros anteriores de Carpentier como Viaje a la semilla (1944), Los pasos perdidos (1953), o El acoso y su post-revolucionaria novela El siglo de las luces reflejan cierta evolución de Carpentier desde el existencialismo de una vanguardia de los cuarenta, centrada en la experiencia individual del intelectual, hacia la epopeya colectiva que codifica a la identidad del sujeto durante las revoluciones en una novela como El siglo de las luces.

El contraste entre la literatura pre-revolucionaria de Carpentier y su obra posterior a 1959 es sólo un ejemplo de una etapa que puede describirse en parte como de frustración de ciertas “poéticas incompletas”. He podido observar en mis revisiones de esta etapa literaria la presencia de un corpus de obras re-escritas, comenzadas antes del 1959, cuyo proceso de creación fue interrumpido en medio de la euforia del proceso revolucionario de 1959, y que se terminaron algunos años después. Entre ellas sobresale la obra de Ezequiel Vieta, y en especial la novela Pailock, el presdigitador (1991) un texto derivado como un proyecto de

su libro de cuentos Aquelarre (1954), y publicado en 1964 en lo que sería sólo su primera versión, antes de su versión final en 1991. Otras obras como Pequeñas maniobras (1963) de Virgilio Piñera, y El sol, ese enemigo (1962) de José Lorenzo Fuentes o Los niños se despiden (1968) de Pablo Armando Fernández son señaladas por Garrandés en su estudio El concierto de las fábulas antes mencionado, como obras que se terminaron supuestamente en 1957. (23-25) En mi opinión, el tema merece un estudio más exhaustivo e individual, en el cual se podría trazar la trayectoria del existencialismo de post-guerra, surgido en la década de los cincuenta y cuya figura clave en América Latina fue Juan Carlos Onetti, hasta la etapa revolucionaria, al menos en el caso cubano. Me interesa señalar por ahora el papel que pudo haber jugado la praxis la re-escritura en estas obras incompletas, influenciadas tardíamente por la ansiedad de la creación literaria dentro de los marcos de la revolución cubana.

El análisis psicológico del sujeto que se presentó en estos textos repitió los tópicos de la angustia y del nihilismo, pero en un espacio y un tiempo condicionado por la nueva dimensión literaria de la revolución. Por citar un ejemplo, Sebastián, el personaje de Pequeñas maniobras de Piñera, (aparecida en 1963 bajo el sello de Ediciones R) comenta:

Es muy probable que un lector de novelas se vea retratado en una o varias de las muchas que ha leído. En seguida piensa en la grandeza de su autor, que ha sabido plasmar en su personaje el alma de miles de seres humanos. En un orden general esto es irrefutable, pero si nos fijamos un poco observaremos que ninguno de esos personajes corresponde estrictamente a nuestra realidad particular y privada. Para tener una vaga idea de cómo somos los seres humanos sería necesario que cada uno de nosotros

escribiera su propia novela. Serían unas novelas tan confusas y borrosas como los hombres que las escribieron; la novela de un cobarde no se parecería en nada a la novela de otro cobarde, a menos que el parecido se establezca sobre lo más externo y superficial del problema: la cobardía misma. (161-162)³⁰

Este personaje de Piñera no sólo elabora una reflexión en torno a su propia condición como cobarde, sino también al papel que la literatura empezaba a tener en la revolución. Este fragmento, aunque se expresa de manera oblicua e indeterminada, es una clara expresión de la gestión de la literatura sobre el individuo, y de cómo en la revolución dicha gestión borraba la individualidad. Es obvio que Sebastián se hace eco de la experiencia misma de Piñera en la revolución. Esta es la voz de un hombre atemorizado por la vigilancia, como se declaró abiertamente Piñera en la reunión de la Biblioteca Nacional en Junio de 1961.³¹

Toca investigar cuales fueron los cambios que posiblemente añadió Piñera a su versión de Pequeñas maniobras de 1963, visiblemente conectada además con su tratamiento del miedo en sus personajes de Tota y Tabo en una obra teatral más tardía como Dos viejos pánicos (1968), y a los temores y el existencialismo de su personaje de René en La carne de René. (1952) Si bien es cierto que todos estos personajes de Piñera fueron introvertidos en su concepción previa a 1959, más tarde se rarificaron para parodiar la cotidianidad revolucionaria. Sebastián, Tota, Tabo, tienen un mismo objetivo diario: no destacarse, no llamar la atención, no hacerse notar. En otras palabras: no hacer historia. De aquí que el título de la novela de Piñera, la frase “pequeñas maniobras”, hable de proyectos inútiles.

³⁰ Piñera, Virgilio. Presiones y Diamantes/Pequeñas maniobras. La Habana: Ediciones Unión, 2002.

³¹ Para una descripción de la posición de Piñera y del clima de las mencionadas reuniones puede verse el artículo “Una reunión de miedo” de Antonio José Ponte, publicado en *Encuentro de la cultura cubana* en su número 43 del invierno de 2006/2007. (190-195)

Sebastián, de hecho, hace un recuento de los últimos diez años de su vida, todas “pequeñas maniobras” de nimiedad y cotidianeidad donde no ocurre nada. Como personaje, Sebastián remite al absurdo como un recurso del presente, pero escoge codificarse en el pasado para comentar disfrazadamente sobre el contexto histórico en el que vivió su autor. Textos como Pequeñas maniobras se entendieron de manera distinta también debido a la transformación de Piñera de novelista a dramaturgo.

Se deseaba, como sucedió en el caso de Carpentier y El siglo de las luces, un reordenamiento de la narrativa de manera que pudiese ser alineada con la revolución. Dentro de esta disyuntiva es peculiar el caso de Edmundo Desnoes en Memorias del subdesarrollo (1965), un libro también re-escrito a partir de los diversos *alter egos* novelescos de Desnoes. Ya fuere el Sebastián de No hay problema (1960), el Simón de Cataclismo (1965) o el Malabre de Memorias del subdesarrollo, los personajes de Desnoes expresaron una ambivalencia que dibuja el desencuentro del intelectual con la Cuba revolucionaria. La re-escritura, en este caso, remitió directamente al problema de una concepción teleológica de la historia de la intelectualidad cubana. Son personajes que mediante sus entradas y salidas en la antinomia Cuba/Estados Unidos (como su autor) ubican al texto en un *impasse* temporal y participan como testigos de la ruptura ya no en términos de clase, sino de una linealidad histórica. Sin embargo, la crítica oficialista de la revolución ha sugerido en varias ocasiones que esta tendencia “existencialista”, si todavía podía llamársele de esta forma después de su transformación, fue en su lugar representativa del fin de una experiencia burguesa en Cuba. El tercer tomo del Diccionario de la Literatura Cubana editado por *Letras Cubanas* en el año 2008 define Memorias del subdesarrollo como: “el análisis de los mecanismos pensantes de la burguesía en derrota” y

“las confesiones de un pequeño burgués, Malabre, que se niega a abandonar el país, pero que simultáneamente, va descubriendo como su mundo se va transformando hasta desaparecer”. (218)³² Lo que pasa por alto esta reseña enciclopédica es la fluctuación que puede verse entre estas tres novelas, desde la completa transformación revolucionaria del Sebastián de No hay problema en 1961, a la extrañeza y la incertidumbre que provoca el Malabre de Memorias del subdesarrollo en 1965. En esta transformación existe una regresión, una cuidadosa revisión tanto al nivel temático como estructural y en términos de compromiso político del personaje.

Esa misma interconectividad repetitiva entre novelas y personajes que puede verse en Desnoes aparece en una trilogía de Lisando Otero: La situación (1963); En ciudad semejante (1976); y en la más tardía Árbol de la vida (1990). Otero crea y retoma la historia del escéptico y extravagante Luis Dascal para referir nuevamente a un juego con los tiempos históricos de la revolución. A lo largo de esta trilogía, Luis Dascal mira con ojos incrédulos a la gesta revolucionaria, un ejercicio que supuestamente debe ir desarrollando su conciencia crítica en torno a la dicotomía burgués/revolucionaria. Sin embargo, hay que notar los juegos temporales de estas novelas como un comentario a la temporalidad de la revolución. Así se presenta por primera vez el personaje de Luis Dascal en La situación, en una escena que toma lugar en Agosto de 1951:

El horizonte está enrojecido y no tengo conciencia del tiempo. Estoy aquí en Varadero, frente a este largo muelle de Kawama y existo. Mi nombre es Luis Dascal, son diez letras, un signo convencional, una marca de fábrica para distinguir un producto elaborado; no dice, no quiere decir absolutamente nada: Luis Dascal. Este es el quinto o sexto escoch, no

³² Historia de la literatura cubana. Vol. 3. Ed. José Antonio Portuondo. La Habana: Letras Cubanas, 2008.

recuerdo. Ahora termina la tarde, el sol va a ocultarse. Sólo en Cuba se ve así. Es una tarjeta postal de mal gusto. El mar está tranquilo y el sol es importante. Se hace angustiosamente necesaria esta plenitud del sol. No hay que apegarse a las cosas. El escoch debe tomarse con agua porque con soda llena más, bloquea el estómago. Es una buena bebida escocesa que hace olvidar la insoportable y constante disyuntiva. No hay que elegir con el uiski (ni con el ron ni el coñac), porque abre un solo camino al que puede el hombre abandonarse; que nos lleva a aceptar como inmejorables todas las situaciones. (5)³³

Nótese cómo este fragmento de Otero bien podría describir no a la playa de Varadero, sino la mirada del Malabre de Memorias del subdesarrollo sobre la Habana. De la misma manera, se nota también un existencialismo en Dascal que recuerda los personajes de Piñera. Las de Dascal con el “escoch” son también pequeñas maniobras que permiten al personaje su individualidad ante una situación de “insoportable y constante disyuntiva”. Ese existencialismo se expresa nuevamente en una escena de 1951 que, sin embargo, parece narrar el período posterior al proceso de 1959 en un fragmento que abre precisamente con el personaje admitiendo que no tiene conciencia del tiempo. Como en la obra de Desnoes, la autorreflexión de los personajes de Otero transita indistintamente entre el escepticismo y el compromiso, en una especie de mágica conversión que la revolución efectúa sobre la conciencia moral del personaje. Pero lo que interesa en estos dos autores, Desnoes y Otero, son precisamente las fluctuaciones que su escritura codifica en términos temporales. En algún momento de esa conversión revolucionaria, el tiempo siempre se detuvo para Malabre o Dascal. En cierto modo, estos personajes reconocen su desamparo

³³ Otero, Lisandro. Trilogía cubana. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

ante el mismo *impasse*: la modernidad detenida por la temporalidad de la revolución. Ese cambio provoca en ellos esa mirada lánguida que se observa en las novelas de Otero y Desnoes, que más que lánguida, es en realidad la visión de un trauma de extrañeza y de un extravío temporal. La insistencia en personajes que obviamente se identificaron con el quehacer de ambos autores dentro de la revolución puede verse como la expresión de un deseo reprimido, que necesariamente debió codificarse en términos de tiempo, viajando entre el pasado y el presente para poder salir a flote en sus libros. El viaje por el tiempo de estos personajes fue acelerado y convulso, pues tanto Desnoes como Otero entregaron su literatura al proyecto pedagógico de la revolución.

La literatura existencialista pre-1959 también se re-escribió en el contexto revolucionario en formas aceptadas institucionalmente, como lo muestra el texto Vivir en Candonga (1966) de Ezequiel Vieta, que recibió el Premio UNEAC de 1965. Vieta había sido uno de los máximos exponente de la cuentística existencialista en los años cincuenta, y Vivir en Candonga atrajo a la crítica pues incluyó procedimientos textuales que provenían de otros tipos de discurso como la oratoria, el ensayo, el soliloquio y la poesía. Sin embargo, en Vivir en Candonga, un texto de inmensas posibilidades de análisis, pero aun desatendido por la crítica, la voz narrativa funciona como un elemento disruptivo del modelo literario instaurado por la estética revolucionaria. Vieta incluye notas al pie, aclaraciones y comentarios que se intercalan y añaden una multiplicidad de voces re-escritas interrumpiendo la secuencia narrativa y confundiendo al lector. La novela, por demás, se escribe como un palimpsesto partiendo de documentos apócrifos, como lo son un falso diario de viajes de navegación de Cristóbal Colón, los papeles de Alexander Humboldt

o el sumario de un juicio legal celebrado para esclarecer la muerte del personaje central, el entomólogo Waldo Utiello.

Utiello ha buscado un espécimen de mariposa mientras se sucede la lucha guerrillera de la Sierra Maestra en 1957. El científico no puede entender que deba desistir de su pesquisa (la búsqueda por la estética, la rara mariposa *Stella Aequalis*), por la sola razón de que se luche en pos de una revolución. Durante toda la búsqueda, Utiello aparece como un demente por no reconocer la importancia de la guerrilla. Pero, una vez que encuentra la *Stella Aequalis*, y debe volver a su laboratorio con el fin de fotografiar el raro espécimen aún vivo, su retraso se marca por un encuentro con Fidel Castro. Comienza entonces un largo debate donde es Fidel, totalmente exasperado, quien no puede explicarse cómo Utiello puede estar tan ajeno a la historia que se forja:

-----La cuestión ahora no es la de creer. ----- ¿Dónde estamos? Donde usted está parado. ¿Lo sabe? ¿Sabe qué es esto...qué es todo esto que le está pasando? Que nos pasa. ¿Sabe?...Y dígame ahora qué pinta en todo esto aquí, en este momento, la Stella. (Aunque la tenga en la mano.)

Humboldt y e mismísimo ¡Almirante! No importa si Candonga está al arder. El universo...si una montaña entera le viene encima. La Sierra toda. ¡Usted no lo sentiría, eh? -----tenía ya un acomodo! Una seguridad. ¿No?...Para qué sirve el calendario entonces! ¡Vivir en qué mundo! (59)

En esta representación del encuentro entre el intelectual y el político es Fidel el que aparece entonces como el demente, y su demencia parte de la confusión que las formas de narración que han intervenido en el texto han causado. Fidel aparece confundido entre los documentos de Colón, de Humboldt, y de la narrativa científica de la entomología que

interrumpen su visión histórica de la lucha en la Sierra. En este momento de la novela es posible ver como se intercambian los papeles de Fidel y Utiello, y ese efecto se ha logrado también mediante la praxis de la re-escritura sobre la estructura de la novela. Vivir en Candonga logró un juego de contrastes y ambivalencias críticas que, a mi modo de ver, pasó inadvertido al ojo de la intelectualidad institucional del momento. Quizás la mejor prueba del potencial de este texto de Vieta para la oblicuidad de un mensaje político sea el hecho de que textos actuales como Livadia (1999) de José Manuel Prieto donde la re-escritura es también el asunto central de la literatura le hayan adoptado como modelo.³⁴

Debe señalarse además la aparición de la praxis de la re-escritura en esta época en otros gestos como las incongruencias de Circulando el cuadrado (1963) de César López; El regalo (1964) de Nelson Rodríguez; Staccato (1967) de Jesús Abascal con claras relaciones intertextuales hacia la música; la ciencia ficción de Miguel Collazo en El libro fantástico de Oaj (1966) y El viaje (1968); los libros Tute de Reyes (1960) y El escudo de hojas secas (1968), de Antonio Benítez-Rojo, los cuentos repetidos de La guerra tuvo seis nombres (1968) de Eduardo Heras León o los ya mencionados Así en la guerra como en la paz, y por supuesto, Vista del amanecer en el trópico y Tres tristes tigres, matrices textuales de la obra de Cabrera Infante. Estos libros exploraron la angustia en la subjetividad intelectual desde el lenguaje mismo, desde la repetitividad en sus estructuras, con la dislocación del tiempo narrativo, pero principalmente como un ejercicio de repliegue del sujeto y de la escritura hacia el interior de su propio discurso ante el deber documental de la revolución.

Otros libros como La Odilea (1968) de Francisco Chofre recurren al humor para explicarse el trauma de la nueva literatura documental que ha nacido con la revolución

³⁴ Para un análisis más detallado de la relación entre Livadia y Vivir en Candonga véase: Weimer, Tanya. La diáspora cubana en México: Terceros espacios y miradas excéntricas. New York: Peter Lang Publishing, 2008. (125-160)

cubana. El texto de Chofre es una divertida parodia de la obra de Homero, la Odisea, “traducida” por la “condición cubana”, como dijera Gustavo Pérez-Firmat. En La Odilea los guajiros cubanos Odileo, Telesfóro, Atenata, Zeulorio, constituyen una epopeya nacional que se narra en dialecto rural cubano, por lo que el valor literario de esta re-escritura depende exclusivamente de su obsesión con la lingüística, como mismo sucede en Tres tristes tigres, o De donde son los cantantes (1969) de Severo Sarduy. Sin embargo, aunque La Odilea es un texto que copia abiertamente y crea un marco referencial propenso al comentario político, se excluyen de él todas las referencias a la revolución cubana.

La tragedia griega también se re-escribió dentro del marco de la nueva dramaturgia de la revolución cubana. Obras como Electra Garrigó (1941), de Piñera, habían sido puestas en escena antes de la revolución (en sus representaciones de 1958), como un comentario oblicuo al régimen de Fulgencio Batista.³⁵ Ese mismo tono contestatario se reflejó después de la revolución en obras como Los siete contra Tebas (1968) de Antón Arrufat, quien mediante su descripción de lo acontecido en la tragedia de Tebas connotó la problemática de la circunstancia política cubana en torno a la intelectualidad. La técnica de Arrufat re-escribió el significante griego de manera que permitía que un mito antiguo fuera desprovisto de su contexto (Tebas), y fuera reconocible como específico dentro del contexto del espectador cubano. Los signos de anacronismos del vestuario, la escenografía, o el lenguaje de los actores permitían la sincronización con la temporalidad de la revolución cubana. Dichas técnicas dramáticas fueron examinadas a profundidad por Katherine

³⁵ Véase el análisis de Electra Garrigó y del teatro cubano de la época que hace José A. Escarpanter en su artículo “Tres dramaturgos del inicio revolucionario: Abelardo Estorino, Antón Arrufat y José Triana”. *Revista Iberoamericana* No.56., 1990. (881-896)

Ford, en Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater (2010), como una representación oblicua de la violencia ejercida en contra de la intelectualidad. Ford tomó como ejemplos en el caso cubano precisamente la obra de Piñera Dos viejos pánicos antes mencionada, y la obra de Abelardo Estorino La dolorosa historia del amor secreto de Don Jacinto Milanés (1974) para explicar cómo la dramaturgia en estos años recurrió al *teatro del absurdo*, en el caso de Piñera, y al juego con las temporalidades del pasado y el presente en el caso de Estorino para representar en la dramaturgia la tensión que se vivía en la esfera política cubana.

Otras obras como La noche de los asesinos (1965) de José Triana también combinaron los recursos del *teatro del absurdo* con el juego alegórico y estructural al nivel del texto del guión. La noche de los asesinos cuenta la historia de tres hermanos adolescentes, Lalo, Beba y Cuca, ensayando un acto ritual del asesinato de sus padres, donde además se empleó una técnica que llevó a tres personajes a desempeñar los papeles de varios sectores de la sociedad, entre ellos policías, vecinos, fiscales, y los jueces del supuesto asesinato. Mediante esa ficticia multiplicidad de voces La noche de los asesinos puso en escena la vigilancia sobre la cultura nacional. Otra pieza de Estorino Los mangos de Caín (1966), reinterpretó de manera similar la historia bíblica de Caín y Abel, pero también como un comentario sobre la realidad política cubana de vigilantes y censores. En esta obra, las acciones de Adán, Eva y Abel aparecen como la expresión del conformismo necesario para sobrevivir en el nuevo régimen revolucionario. Caín, por el contrario, aparece como un idealista rebelde que se cuestiona el poder.

La intelectualidad al mando de las instituciones culturales también recurrió a la reescritura como forma de insertar un discurso doctrinante. En octubre de 1971 apareció por

primera vez en la *Gaceta de Cuba*, el texto de Roberto Fernández Retamar “Calibán” que coincidió con el comienzo del período del llamado “Quinquenio gris” y que siguió inmediatamente al Primer Congreso de Educación y Cultura, también en 1971.³⁶ Mediante la re-escritura de *La tempestad* de William Shakespeare, un recurso ya visto en el trabajo de José Enrique Rodó o Rubén Darío, esta vez Fernández Retamar usó la historia de Próspero y Ariel en Calibán para elaborar un pretendido discurso anti-colonial que fuera común para Latinoamérica. Sin embargo Calibán termina, al menos en su primera versión, por convertirse en una diatriba contra el escritor mexicano Carlos Fuentes. Fernández Retamar pretendió problematizar la situación del intelectual cubano en un llamado campo intelectual latinoamericano, pero lo hizo paradójicamente señalando la única libertad que no le era permitida al escritor cubano: el mercado editorial. Calibán fue un texto que falló al concentrar su dramaturgia en una situación totalmente coyuntural, la ausencia de Cuba en el *Boom*. Debido al anacronismo que Calibán fue adquiriendo con la sucesión de eventos políticos, y la llegada del postmodernismo a Cuba en las décadas subsiguientes, Fernández

³⁶ El “Quinquenio gris” (1971-1976) fue denominado así por Ambrosio Fornet en su libro Las máscaras del tiempo (1987) (56-62) para referirse al período más dramático de la censura cubana. El momento se conoce también como el “pavonato”, por la gestión policial del funcionario Luis Pavón Tamayo, la principal figura estatal a cargo de la censura. En una planificada revisión de aquel libro, Fornet ofreció su conferencia “El quinquenio gris: revisitando el término” presentada en la *Casa de las Américas* el 30 de enero de 2007, donde se habla del *Quinquenio gris* como una “categoría crítica” de la revolución. Fornet intenta diluir el peso de las decisiones del estado en aquel momento, utilizando a Pavón como un chivo expiatorio, acusándolo de decisiones mediocres. Sin embargo, otras decisiones radicales en la política cultural se habían tomado antes de la llegada de Pavón a la dirección cultural en 1971, y fueron llevando paulatinamente hacia los extremismos del llamado *Quinquenio gris*. Debo mencionar algunos ejemplos ya reconocidos y estudiados extensivamente en la historia de la cultura cubana: la prohibición del filme *P.M.* por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal y el cierre de *Lunes de Revolución* en 1961, que instalaron una mayor vigilancia de la prensa sobre la producción cultural. El acoso a los homosexuales, que culminó en la creación de los campos de trabajo UMAP en 1965. La disolución del grupo *El Puente*, en 1965, asociado con una editorial independiente del mismo nombre, y el primer cierre de *El Caimán Barbudo*, en 1968, como resultado de la disputa entre los escritores Heberto Padilla y Lisandro Otero a raíz de la publicación de la novela de Otero Pasión de Urbino, durante la cual se consideró la postura de *El Caimán Barbudo* en torno a la revolución. Todas estas experiencias fueron demostraciones públicas del poder que el estado ejercía en el ámbito cultural, ya mucho antes de 1971. Véase una descripción excelente de estos eventos en el ya citado libro de Ana Serra The New Man in Cuba (8-17).

Retamar se vio forzado a una serie de re-escrituras de Calibán que continuaron, a mi modo de ver, intentando adaptarse ineptamente a sus contextos situacionales, como una especie de manual de conducta del intelectual de Cuba: Calibán revisitado (1987), Calibán a esta hora de nuestra América (1991), Calibán veinte años después (1992), Calibán quinientos años más tarde (1995), y Adiós a Calibán (1995). En estas re-escrituras se añadieron teorías de estudios de género, raza e identidad, ausentes de aquel primer texto de 1971 y que trataron de conversar con sus tiempos. Las numerosas versiones de Calibán alcanzan su última revisión en Todo Calibán, (2003) un texto prologado precisamente por Fredric Jameson, a quien ya nos hemos referido como líder de un utópico resurgir de las teorías neo-marxistas en América Latina, y especialmente en Cuba.³⁷

Otro ejemplo de la intervención estatal mediante la praxis de la re-escritura lo constituye el tan discutido texto de Miguel Barnet Biografía de un cimarrón (1968). El libro es un testimonio relatado por el cimarrón Esteban Montejo, transcripta y ordenada por Barnet. En la introducción que precede al relato, Barnet explicó cómo fue confeccionado el libro, partiendo de una investigación etnográfica mediante conversaciones con Montejo. Barnet se vanaglorió en aquel momento de haber creado un espacio discursivo para un sujeto que no tenía una historia documentada dentro de la revolución. El texto se consideró un “testimonio” e inauguró un género para la literatura de Revolución cubana.³⁸ Sin

³⁷ Esta cronología de la re-escritura de Calibán aparece comentada en más detalle por Rojas en Tumbas sin sosiego (304-310).

³⁸ Según relata Juan Duchesne Winter en Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios (1992) como resultado de la publicación de este libro el género del testimonio tuvo el apoyo pleno del gobierno cubano. El testimonio como forma narrativa vinculaba a la revolución cubana y a su principal organización cultural, *Casa de las Américas*, con el protagonismo de escribir una nueva historicidad para el resto del continente. El testimonio supuestamente permitía re-escribir la historia desde la experiencia del sujeto latinoamericano de masas. En aquel momento, *Casa de las Américas* vio el género como una categoría más política que literaria, pues el testimonio era la narrativa más apta para captar la imagen de la

embargo, Biografía de un cimarrón no es la historia de la vida de Montejo narrada desde la voz de un testigo, sino más bien una memoria revisada por Barnet como el recuento aglutinador de una época. Barnet convirtió al viejo cimarrón en un símbolo de la nueva revolución. Aquel texto que se leía supuestamente como un “testimonio” de un anciano, revertió el orden temporal de sus sucesos y dislocó temporalmente la experiencia del lector. La biografía de este cimarrón es un encontronazo entre una narrativa de nostalgia (Montejo) y un proyecto nacionalista (Barnet) que intenta construir un presente utópico desde el pasado.³⁹

El resultado más visible de la división política de la expresión escrita en Cuba fue el exilio del escritor cubano. El exilio creó su propio canon de literatura post-1959 y la re-escritura en los escritores exiliados funcionó mayormente para construir una imagen “otra” de Cuba y de la historia de la revolución que trató, en cierto modo, de desacreditar a la revolución como proceso social. La imagen alterna de Cuba que se formó desde el exterior se expresó tanto en un anti-castrismo acérrimo, como en el discurso literario que optó por una nostalgia que buscaba fijar a Cuba en su época pre-revolucionaria. Los ejemplos centrales de la re-escritura en el exilio son Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante.

revolución cubana y el papel histórico que esta se adjudicaba. *Casa de las Américas* incluyó en 1967 una nueva modalidad de “Literatura Testimonio” en su concurso literario anual. (41-80)

³⁹ La historia de Montejo contada por Barnet habló de la reivindicación del hombre por sí mismo, de su sacrificio y abstinencia, temas que se inscribieron en la nueva sociedad como la necesidad de resistir que requería la separación de Cuba con los Estados Unidos. Montejo fue una figura discursiva de la retórica revolucionaria de Barnet, sin embargo, le resultó difícil a Barnet entender y reproducir el pasado de Montejo. Lo negro en Montejo tenía un carácter mitológico heredado de la tradición africana, y para Barnet esa negritud debió insertarse dentro de la fórmula social de los años sesenta en Cuba. Montejo describió las religiones afrocubanas y la vida en el ingenio, temáticas que Barnet adaptó como re-escrituras de Fernando Ortiz, de Lydia Cabrera, de Manuel Moreno Fraginals, presentadas desde una perspectiva donde no tenían prejuicios. Los temas de la homosexualidad y la abstinencia sexual fueron tratados también por el cimarrón, pero moldeados por Barnet como proyectos antiesclavistas con sus notas a pie de página. Lejos de ser meras aclaraciones impersonales, Barnet agregó estos comentarios para corroborar y expandir lo relatado por Montejo.

En Arenas, la re-escritura recurrió a los ejercicios de la parodia y la carnavalización, mientras que Cabrera Infante usó la re-escritura como el mecanismo que le permitía evadir el significante de la revolución mientras continuaba narrando a Cuba. Para el autor exiliado, Cuba fue un referente literario en muchas ocasiones sólo conocible mediante el regreso al pasado que permitía la praxis de la re-escritura. La literatura de Cabrera Infante y Arenas también se remitió al caos y la burla, y sobre todo a un exceso de referentes que la praxis de la re-escritura permite mediante las técnicas del pastiche, el collage, o la repetición de un mito nacional en un nuevo contexto.

La vasta producción literaria de Arenas a partir de clásicos y figuras históricas como lo fueron Fray Fernando Teresa De Mier (1763 -1827) en El mundo alucinante (1966); María de las Mercedes Beltrán Santa Cruz y Cárdenas Montalvo y O'Farrill, Condesa de Merlín (1789 - 1852), en Viaje a la Habana (1990), o sus ejercicios delirantes ejercicios de desacralización de todas las personalidades de la cultura cubana en El color del verano (1990); y el clásico de Cirilo Villaverde Cecilia Valdés en La loma del ángel (1987) habla por sí misma de una poética de la re-escritura. Incluso en textos más tardíos como El portero (1989) puede argüirse la presencia de un texto anterior, Animal Farm (1945) de George Orwell, que subyace el texto de El portero. La historia misma de Antes que anochezca (1992) autobiografía de Arenas, remite también a la re-escritura, especialmente por el relato que los propios episodios del libro ofrecen acerca de la manera en la que Arenas debió regresar constantemente sobre su texto para comenzar a re-escribirlo cada vez que era confiscado o robado por la vigilancia cultural cubana.

La re-escritura condicionó en Arenas la reflexión de la literatura sobre sí misma como un proceso de creación. Arenas comentó en el prólogo de La loma del ángel:

Creo que cuando tomamos como materia prima un argumento conocido se puede ser, desde el punto de vista de la invención creadora, mucho más original, pues en vez de preocuparnos por una trama específica nos adentramos libremente en la pura esencia de la imaginación, y por tanto la verdadera creación . (10) ⁴⁰

Sin embargo, en términos metafóricos, las re-escrituras de Arenas siempre constituyeron una fuga. Sus textos buscaron siempre la salida desesperada del ostracismo al que el autor fue sometido debido a la homofobia de la revolución y a su oposición ante las políticas culturales del estado. El tono subversivo de la re-escritura en Arenas trasluce siempre su deseo de expansión y escape. Muchas de sus imágenes dibujan el instante de una salida, un vuelo, un salto desesperado. Resulta imposible no recordar la escena de La Loma del Ángel, donde los esclavos de la plantación azucarera regresan al África al ser disparados por la explosión de una máquina de vapor; o quizás la escena más memorable de toda la obra de Arenas: La isla de Cuba flotando a la deriva después de haber sido roída de su basamento geológico por los dientes de los propios cubanos en las páginas finales del El color del verano.

Resulta interesante constatar además como la obra de Arenas se enmarca repetidamente en el ejercicio de resucitar a un personaje histórico. En El mundo alucinante Fray Servando vuelve a la vida y Arenas llega incluso a comparar sus trágicas experiencias personales con las de Fray Servando. “Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona” (9) escribe Arenas justo al comienzo, identificándose con el histórico sacerdote mexicano a quien su rebeldía en temas religiosos le llevó a prisión y destierro de España, e incluso, como le sucediera a Arenas, a la confiscación de su obra por las

⁴⁰Arenas, Reinaldo. La loma del ángel. Miami: Ediciones Universal, 1995.

autoridades. El mismo mecanismo se emplea en Viaje a la Habana con la figura de la Condesa de Merlín autora del relato de viaje La Havane (1844), una detallada narración en forma epistolar de un viaje que la condesa efectuó a Cuba en 1840. El texto de tres tomos de la Condesa de Merlín que apareciera inicialmente en francés, reaparece reproducido por Arenas en una “Novela en tres viajes”, poniendo a la condesa en un cuerpo criollo en medio de la Habana del siglo XX. De la misma manera, El color del verano se inaugura con una resucitación de las figuras literarias más importantes de Cuba, José Martí, Julián del Casal, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Dulce María Loynaz, José Lezama Lima, todos participando de una gran fuga masiva por el malecón habanero en pleno carnaval. Estas resucitaciones, además de desacralizar la historicidad de la literatura, reconocen la posibilidad del pasado en el presente, ahora bajo otras formas narrativas.

Arenas fue el escritor más sobresaliente de la generación del Mariel, que introdujo en la literatura cubana la memoria de los exiliados de una de las historias más amargas de Cuba.⁴¹ Esta literatura también presenta las marcas de la re-escritura en el trabajo de escritores como Guillermo Rosales y Carlos Victoria. Rosales, un autor cuya obra trataré en más detalle en mi cuarto capítulo, escribió las novelas Boarding Home y el Juego de la viola (1967) de las cuales aún se sabe muy poco en Cuba. Sólo mediante la recuperación que Orlando Luis Pardo Lazo realiza en su reciente libro Boring Home se logra canalizar dentro un contexto actual la repetitividad y la sensación de encierro que caracterizó a la

⁴¹ La emigración masiva del Mariel comenzó el 15 de abril de 1980, cuando Fidel Castro autorizó oficialmente la apertura del puerto de Mariel al norte de la provincia de La Habana. Aproximadamente 125000 cubanos, entre ellos reclusos e internos mentales, viajaron en todo tipo de transportación marítima desde el puerto del Mariel hasta la costa de Cayo Hueso en la Florida. Gradualmente, en tránsito por campamentos de refugiados, instituciones de ayuda humanitaria y asistencia médica y económica, los emigrantes fueron relocalizados a lo largo de Los Estados Unidos. El cierre oficial del puerto del Mariel ocurrió el 28 de octubre y, aún hoy, existe entre los cubanos del exilio el término “marielito” o “del Mariel” identificar a aquellos que llegaron a Los Estados Unidos en esta ola migratoria. En la literatura existen varios testimonios de este momento, el más reciente es Finding Mañana (2005) de Mirta Ojito.

escritura de Rosales. En Boarding Home Rosales describió su vida en el exilio, al mismo tiempo relatando sus experiencias en una institución para enfermos mentales. Esta narrativa de Rosales elaboró una repetición del espacio geográfico de manera que La Habana de Fidel Castro, Miami y el sanatorio se convirtieron en un solo espacio. La primera novela de Rosales El juego de la viola aún permanece desconocida en Cuba, pero fue publicada por *Ediciones Universal* en Miami en 1991. En este corto texto la repetición también es la praxis central a partir del recurso poético de las rimas infantiles. Victoria, por su parte, escribió una serie de novelas en las que el tema del viaje aparece re-escrito consistentemente, especialmente como un regreso metafórico del sujeto exiliado.⁴²

La década de los ochenta no sólo se vio marcada por el éxodo del Mariel, sino también por la transformación de la escena cultural cubana al entrar en diálogo con las teorías postestructuralistas y postmodernistas del arte internacional. Señalamos ya en la introducción de este estudio a grupos como *Paidea*, *Castillo de la Fuerza* y *Arte Calle* que abogaron por la separación del arte y la política, influenciados por sus lecturas de la filosofía postmodernista de los años ochenta. En términos de creación literaria, ejemplos como la plástica visual de artistas como Arturo Cuenca y José Bedia, y la poesía de autores como Reina María Rodríguez y Juan Francisco Elso fueron los protagonistas de la década. Sin embargo, es importante recalcar el desplazamiento de la literatura, especialmente en la segunda mitad de la década, hacia una expresión artística que operó desde la carnavalización y el *performance* del texto. La re-escritura como praxis contaminó ese

⁴² Estas novelas son: Las sombras en la playa (*Universal*, 1992), Puente en la oscuridad (*Universal*, 1993), La travesía secreta (*Universal*, 1994), La ruta del mago (*Universal*, 1997) y El salón del ciego (*Universal*, 2004). En torno al tema repetido del viaje en la obra de Carlos Victoria puede verse el artículo “Travesías de la memoria” de Luis Manuel García, publicado en el *dossier* dedicado a Victoria por la revista *Encuentro de la cultura cubana* No.44 primavera de 2007. (34-43)

gesto performático de la literatura en un campo intelectual intencionalmente expandido hacia las artes plásticas. El libro de Margarita Mateo Palmer Ella escribía poscrítica (1991), fue el ensayo más influyente sobre la posmodernidad cubana publicado en aquel momento, y resulta significativo que Mateo Palmer ubicó su discusión del postmodernismo justo a partir de la aparición de la re-escritura mediante el *grafitti* en la ciudad de la Habana:

En esos graffiti, volcados hacia el centro del monumento desde su periferia interior, unánimemente de espaldas al flujo y reflujo del tránsito ciudadano, puede advertirse un cambio de signo: la nueva orientación hacia el peculiar posmodernismo cubano, ese que no parece prescindir de la historia, ni de su empeño por transformar el mundo. Empeño que se torna polémico, subvertidor de valores, revocador de dogmas y verdades absolutas que han demostrado contundentemente su frágil andamiaje, pero que no es displicente, ni renuncia al ejercicio del criterio a partir de una escala valorativa diferente, que no cancela la posibilidad de proyectar el futuro. Empeño que problematiza, subvierte y destrona, pero no para regodearse ante la corona y el cetro caídos, ni para hacer elegantes reverencias y pompas ante el trono desierto, sino para levantar nuevas voces que sustituyan la ausencia, aunque no colmen las expectativas de un idílico proyecto regio. Empeño, en fin, de la búsqueda, del reemplazo, de la sustitución y el reajuste, del toma y daca de un devenir involucrado. (34)

Como escritura sobre la escritura, el *grafitti* que describió Mateo-Palmer en el céntrico monumento de la calle G del barrio del Vedado, se superponía uno sobre otro, y estaba a su vez inscrito sobre esculturas dedicadas a mártires de la historia nacional. Dichas

inscripciones urbanas, como formas de una cultura popular subyacente y alternativa, dialogaron directamente con la historia desde las coordenadas que regían su presente. Aquel era el momento donde la recién llegada cultura *punk* y los mundos subterráneos de *lo hippie* en sus expresiones tardías en Cuba emergían liberados del lastre cultural soviético, y venían a desacralizar la heroicidad pre-escrita de la revolución. Un ejemplo en la literatura se dio en la novela Cañón de retrocarga de Alejandro Álvarez Bernal (según Mateo Palmer, escrita en 1989 y publicada en 1997). La novela de Álvarez Bernal demuestra la descentralización del discurso heroico revisitando otro de los eventos más drásticos de la época: la guerra de Angola.⁴³ Resulta revelador el hecho de que Cañón de retrocarga no se publicó hasta 1997, cuando aparece también la novela Sueño de un día de verano (1998) de Ángel Santisteban también sobre el tema de Angola. En ambos libros, el ejercicio de la memoria problematiza el tema del héroe con las circunstancias de la homosexualidad. La novela de Álvarez Bernal privilegia en especial la fragmentación, los cortes y las disrupciones en sus enunciados, de manera que resulta imposible ordenar ningún tipo de memoria heroica. En su lugar, aparece una delirante confrontación de textos y disímiles personajes heroicos de la literatura mundial, un *collage* que incluye desde Hamlet, pasando por el cuervo de Edgar Allan Poe, hasta el Quijote de Cervantes y el coronel Aureliano Buendía de García Márquez.

⁴³ Entre 1975 y 1988, unos 350 000 cubanos se vieron implicados en un conflicto bélico por la liberación nacional angolana. Cuba envió el primer contingente militar a Angola en octubre de 1975, a solicitud de Agostinho Neto, el líder del movimiento izquierdista “Movimiento para la Liberación de Angola” (MPLA). La guerra de Angola fue un claro escenario de la Guerra Fría, y la participación de Cuba se divulgó como “ayuda internacionalista” del proyecto revolucionario. Las tropas cubanas eran entrenadas en el Servicio Militar Obligatorio (SMO) que se había establecido en Cuba desde 1964, donde los hombres cubanos fueron obligados a servir por 2 años a la edad de 18 años. La cooperación con Angola no se limitó solamente al campo militar, sino que se extendió a la medicina, la educación, las construcciones y otros sectores de la economía, e incluyó a más de 50.000 colaboradores civiles. Para una descripción detallada de las campañas africanas del ejército cubano en el período comprendido entre 1964 y 1988 puede verse: Moore, Carlos. Castro, the Blacks and Africa. Los Angeles: University of California Press, 1988.

El cuento fue también un protagonista de la segunda mitad de los ochenta, como una forma literaria fragmentada por excelencia, pero al mismo tiempo capaz de expresarse de manera concisa. Mediante el cuento la literatura cubana dio el salto hacia su transformación definitiva de la década de los noventa. Mateo Palmer explica esta transición precisamente desde un estudio del único momento plenamente postmoderno de la literatura cubana, expresado en la ironía, el pastiche, y la relatividad entre centros y periferias tan características del postmodernismo que se vio en el cuento cubano de entonces. Sin embargo, fue Salvador Redonet quien anunció a la llamada generación de “los novísimos”, como aquellos escritores que habían nacido entre 1959 y 1972 y habían comenzado a escribir a finales de los ochenta. Según Redonet en el prólogo de su antología Los últimos serán los primeros (1993), los *novísimos* dependieron en gran medida de la intertextualidad para poder salir a relucir dentro del espacio literario nacional:

Tal vez lo que comenzó a saltar a la vista del lector, a schokearlo—al enfrentarse a los textos novísimos que siguieron (y continúan apareciendo)—, son sus personajes, sus voces (interiorizadas o exteriorizadas), sus “raras” (actualizadoras, descanonizantes) actitudes, sus preguntas, su respuestas (o silencios), la manera asumida por el narrador ante aquellos “bichos raros” (si es que él mismo no lo es), la desconcertante escritura, el inquietante montaje de los textos. En grado ascendente fue moviéndose el dinamismo de la producción de los novísimos. (Por sólo citar algunos ejemplos: “El pico del flamenco” (1984), de Roberto L. Rodríguez Lastre; “Alacranidad” (1985), de Alberto Rodríguez Tosca; los cuentos de Rolando Sánchez Mejías, quien en 1986

obtiene Hucha de Plata; y “¿Por qué llora Leslie Caron?” (1986), de Roberto Urías); con el tiempo los textos de estos autores han llegado a alcanzar un justo reconocimiento; a tal punto, que—como si fuera un mérito más—se les endilga a muchos de ellos el calificativo de postmodernos. ¿Será cierto? (21)⁴⁴

Como puede verse, la obra de los *novísimos* fue concebida como una fusión única en la etapa revolucionaria, una manera de hacer coincidir términos estéticos y políticos nunca vista. Las innovaciones de esta generación fueron principalmente en temáticas que habían permanecido inéditas o habían sido evitadas por la literatura de la revolución, como el mundo de los márgenes urbanos y las subculturas del rock, la homosexualidad y las drogas, e incluso la ciencia ficción. Sin embargo, empezaba ya a observarse, como señaló Redonet, un repliegue literario hacia la autorreflexión estética y el montaje de la re-escritura que, como expresa el crítico, aun no era calificado plenamente como un gesto como postmoderno.

Esther Whitfield describe en *Cuban Currency* (2008) cómo estos temas fueron evolucionando para que la literatura cubana comenzara a existir en un espacio donde sus procesos estéticos se volvieron mercantiles. Con el comienzo del *período especial en tiempos de paz* en 1990, los libros que emplearon la “ficción de período especial” (en inglés *special period fiction*) (2) según los acuñó Whitfield, cambiaron el valor simbólico de la literatura nacional hacia un valor monetario.⁴⁵ *Período especial en tiempos de paz* había sido el eufemismo usado por Fidel Castro para referirse al plan de medidas

⁴⁴ Redonet, Salvador. *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

⁴⁵ Véase: Whitfield, Esther. *Cuban Currency. The Dollar and the Special Period Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

económicas implantadas por el estado en vistas a solucionar la crisis económica que comenzaba en 1989, como resultado de la desaparición del patrocinio del campo socialista de Europa. Las medidas fueron traumáticas para el imaginario del cubano medio, desacostumbrado al nuevo tipo de capital extranjero que se invertía en Cuba y que no provenía del campo socialista. Se permitió la circulación libre del dólar estadounidense, la existencia de la empresa privada, y la industria turística experimentó su mayor desarrollo desde 1959. Estos fenómenos pseudocapitalistas acentuaron las diferencias económicas y de clases entre los cubanos, pero sobre todo mellaron la calidad moral de la sociedad civil.

46

Whitfield diseñó su categoría literaria de “ficción de período especial” precisamente para describir las narrativas que no sólo surgían de aquella coyuntura, sino que también colocaban los efectos secundarios de aquellas medidas económicas al centro de su atención. Las novelas (y sobre todo, la abundancia de cuentos cortos) relataban simultáneamente el fenómeno inevitable de la transición cubana hacia su era post-soviética. En una manera muy similar al *Boom* latinoamericano de los sesenta, los libros del *período especial* recopilaron material documental cubano para que fuera publicado y vendido en Europa. Pero el exotismo que aquella literatura generó sirvió también a las instituciones culturales cubanas para revivir la llama de la excepcionalidad que la revolución había definitivamente perdido. Cuba tuvo finalmente su propio *Boom* literario, o quizás para llamarlo mejor, de turismo etnográfico en la literatura. Guillermina de Ferrari señaló que la isla se convertía en una especie de “parque jurásico del socialismo” pero este parque era

⁴⁶ Para una útil descripción del *período especial* puede verse además: “Writing in the Special Period: An Introduction” en Hernandez-Reguant, Ariana. Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

narrado desde la periferia y el margen.⁴⁷ La manera en la que poderosas casas editoriales como *Anagrama*, *Emecé Editores* y *Tusquets* acogieron ese capital literario, autenticado doblemente como cubano y como testigo, ayudó también a sus autores a explorar ciertas tendencias *voyeristas* en la escritura. Según Whitfield, la mayoría de los autores del *período especial* exploraron sus intereses económicos, pero simultáneamente colocaron el consumo de sus libros al centro de la narrativa, principalmente como una referencia paródica a los procedimientos comerciales a los que su escritura era expuesta tanto por el mercado como por el estado. (22) Entre los principales autores del *período especial* estuvieron Pedro Juan Gutiérrez, Zoé Valdés, Miguel Mejides, José Miguel Sánchez (Yoss), Yanitzia Canetti, Antonio José Ponte, Abilio Estévez, Leonardo Padura Fuentes, Rolando Sánchez Mejías, Anna Lidia Vega Serova, Ena Lucía Portela, Pedro de Jesús, José Alberto Aguilar Díaz (JAAD) y Alexis Díaz-Pimienta, entre otros.

Otra lectura de la narrativa del *período especial* más cercana al tema de la re-escritura parte de analizar la gestión gubernamental durante tres décadas para promulgar la erradicación de los males de la sociedad cubana antes de 1959. La literatura del *período especial* apareció fuera de aquel discurso positivista del estado, pues dichos males anteriores a 1959 (prostitución, violencia, hambre, migraciones hacia la urbe, racismo, corrupción administrativa) se manifestaron plenamente en sus temas. El ejemplo más visible apareció en Pedro Juan Gutiérrez y su “Ciclo de Centro Habana”, cinco novelas sobre la decadencia moral, con una estética de la violencia y el hambre que ubicaron temas del pasado cubano en una cruda descripción de la situación inmediata. Gutiérrez re-escribió versiones de motivos de la nostalgia, como sucede en su cuento “Aplastado por la mierda”,

⁴⁷ De Ferrari, Guillermina. “Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez Trilogía sucia de La Habana”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol. 7, 2003. (23-44)

recogido en la Trilogía sucia de La Habana (1998). En este cuento Gutiérrez recuperó el famoso teatro pornográfico *Shangai* de la Habana pre-revolucionaria cuando Pedro Juan, su personaje semi-autobiográfico, entabla amistad con Supermán, una de las estrellas del desaparecido teatro. La literatura de Gutiérrez también se codificó en la poética del cuerpo, por lo que Supermán es descrito en torno a su fama pasada como eyaculador espectacular, pero en medio del *período especial* aparece sin piernas, sin genitales y en una silla de ruedas. Supermán representa un pasado relegado por la revolución a un segundo plano desde 1959, y en su figura se resalta intencionalmente el efecto que la revolución tuvo sobre el viejo actor, ahora condenado a la nostalgia de la lectura de sus revistas pornográficas. Aquí, en medio de la precariedad casi inhumana de su estética, Gutiérrez ofrece mediante su personaje de Pedro Juan la reflexión que bien pudo definir la manera de re-escribir de la literatura del *período especial*:

Es totalmente humano, entonces, ser un nostálgico y la única solución es aprender a convivir con la nostalgia. Tal vez, para suerte nuestra, la nostalgia puede transformarse de algo depresivo y triste, en una pequeña chispa que nos dispare a lo nuevo, a entregarnos a otro amor, a otra ciudad, a otro tiempo, que tal vez sea mejor o peor, no importa, pero será distinto.

(57)

Dichas recuperaciones de la nostalgia que viajaron rápidamente desde la memoria cultural cubana hacia los estantes de las librerías europeas agudizaron, al menos al comienzo de este *boom*, un conflicto con el ideal del libro de la Revolución cubana. Las tendencias temáticas del *período especial* re-escribieron en sus narrativas los discursos del pasado de la revolución cubana. Sin embargo, aquel pasado había estado (hasta ese momento)

codificado en términos de la solidaridad internacionalista con los pueblos de África y Centroamérica, de resistencia “sesentosa” mediante la figura del Che Guevara, y de antimperialismo mediante la figura de José Martí.⁴⁸

Por otra parte, los libros del *período especial* adoptaron también una poética que hablaba del trastrocamiento del tiempo en la revolución. Todos los libros de Pedro Juan Gutiérrez, y especialmente La nada cotidiana (1996) de Zoé Valdés, el texto que presentó los parámetros estéticos del *período especial*, expresaron la preocupación de sus personajes por el estancamiento, por el tiempo detenido en su desconexión con aquel paso de un maratón apresurado de la revolución que ya no existía. Así hablaba Yocandra:

¿Hace cuantos siglos que mi boca esta saboreando este café y mis ojos mirando ese mar y mis piernas permanecen inertes, y por eso ávidas de todos los rumbos?

Anoche en mi cama durmió un traidor, anteanoche un nihilista.
 ¿Cuánto hace que vivo esta pasión agotadora de alternar mis deseos? ¿Por qué intento continuar con uno lo que no pude terminar con el otro? ¿Acaso necesito vivir subrayando la diferencia? ¿Conviene extenderse en el drama humano del tiempo? ¿Por qué habrá que pensar tanto y tanto en los días que pasan? ¿Sera necesaria esta normalidad dual, ese transcurrir de los instintos al análisis, o viceversa, desconfiando de todos modos? ¿Qué es toda esta emoción antigua que invade al silencio cuando me doy cuenta de

⁴⁸ Varios autores se han referido al tema de la canonización cultural de la figura de José Martí con objetivos políticos. Puede verse el análisis de Francisco Morán quien contrasta la figura de Martí con la figura del poeta modernista Julián del Casal en Julián del Casal o los pliegues del deseo (*Verbum*, 2008) o el análisis de Rojas en Un banquete canónico (*Fondo de Cultura Económica*, 2000); además del ensayo de “El abrigo de aire” de Antonio José Ponte incluido en la colección El libro perdido de los originistas.(117-137)

que aun respiro? ¿O es tan solo que estoy viviendo la crisis de los treinta y pico de años? (28-9)

Aquel “nada que hacer” interno de la Habana seguro se llenó de negocios sucios y encuentros sexuales desaforados que movieron la escritura. Pero, tanto la Yocandra de La nada cotidiana como el Pedro Juan de Gutiérrez lo expresaban en términos de una crisis existencial, y estuvieron obsesionados con su envejecimiento, su edad, y las diferencias generacionales que se les advenían. El opuesto de estas preocupaciones se expresó también en términos temporales, en la única novela de Gutiérrez que no utilizó un personaje semi-autobiográfico, El rey de la Habana (1999). Aquí Gutiérrez plasmó los efectos de la aceleración del tiempo revolucionario sobre el sujeto nacional, en lo que fue, a mi modo de ver, la mejor metáfora temporal de toda la literatura del *período especial*. Se escogió a un niño como personaje central para transformarlo aceleradamente en un violento mendigo de la ciudad.

Reynaldo fue un personaje que más que haberse encontrado en la desolación económica de su azotea habanera, sufrió la carencia de una línea temporal que había organizado su infancia hasta ese momento. El rey de la Habana bebió intencionalmente de la tradición picaresca española para narrar un *Bildungsroman* que comenzó justo en el instante en que la revolución desaparecía. Reynaldo, sin embargo, es un personaje que no puede deshacerse de esa aceleración del tiempo provocada por el discurso positivista y futurista de la revolución. Aun cuando el joven mostraba un total desinterés por todo lo que le rodeaba, su paso fue acelerado y no pudo detener la velocidad con la que había sido educado para llegar al futuro. Su niñez se convirtió en adolescencia y en adultez justo en el momento de su nuevo nacimiento, al inciso de la novela, cuando por accidente

asesina a su madre y su abuela.⁴⁹ Esta novela, publicada significativamente al final del siglo XX en 1999, terminó además con el personaje de Reynaldo intentando inseminar el cadáver de su amante Magda, a quien había asesinado en un basurero urbano. La escena final, más que señalar la imposibilidad de un futuro para Cuba, separó definitivamente el significante del niño y de la juventud de la velocidad impuesta para la continuidad histórica de la revolución cubana.

Ya desde 1992 el estado cubano había comenzado a insistir en las ideas de la inclusión y la flexibilidad para internacionalizar una nueva imagen de la revolución cubana. La estrategia fue Revolución planeada sobre la comercialización de los iconos culturales de la nación, buscando en cierta forma armonizar con los efectos secundarios de las alternativas económicas del *período especial*. La gestión cultural estatal produjo un contexto también oblicuo, donde las manifestaciones culturales que anteriormente se consideraron de índole contestataria lograban emerger. Tanya Weimer y Rojas han señalado un peculiar hecho que interesa en términos de la re-escritura como una praxis política al servicio del estado. En 1992, el gobierno cubano decidió re-escribir la Constitución Nacional. La revisión eliminó la mayoría de las referencias a la antigua Unión Soviética y modificó significativamente la estructura electoral del país. Como advierte Rojas en su análisis de esta re-escritura constitucional en *Tumbas sin sosiego*, el nuevo texto incluyó una frase que no existía en el texto anterior de 1976: “El estado defiende la identidad de la cultura cubana” (442). El mayor riesgo en esta re-escritura, según Rojas, fue

⁴⁹ Reynaldo y su hermano viven en una azotea habanera con su madre y su abuela. Una tarde los dos adolescentes son sorprendidos mientras se masturban mirando a una vecina, una prostituta que se burla de ellos mostrando intencionalmente su cuerpo semidesnudo. La madre, quien en la novela es una enferma mental, se pone furiosa y comienza a discutir con Reynaldo. En medio de la discusión el joven empuja a la mujer con furia hacia la pared. Un pedazo de hierro que sobresale de la pared atraviesa la parte posterior del cuello de la madre, matándola al instante por accidente. Ante esta escena, la abuela tiene un ataque al corazón y muere. Habiendo perdido a su madre y abuela, el hermano de Reynaldo se suicida saltando desde la azotea hacia la calle.

regresar al canon de una identidad nacional que no estaba respaldada por ningún discurso filosófico, sino más bien por el vacío y el anacronismo del marxismo y la censura de la mayoría de los principales filósofos de la década del ochenta. El protagonismo del estado en el nuevo diseño de esa “identidad nacional” básicamente expandió los límites de lo permisible en cuanto a expresión literaria, pero dichos límites no llegaron a desaparecer sino que se volvieron muy específicos y selectivos.⁵⁰

En el año 1993, Ambrosio Fonet organizó una serie de *dossiers* de *La Gaceta de Cuba* donde se comenzó la revisión crítica del canon de los autores cubanos en el exterior. La serie apareció publicada como un libro titulado Memoria recobrada en el año 2000 que el propio Fonet editó. Analizando el prólogo de este libro, Weimer notó un peculiar uso de los términos “diáspora” y “exilio”. Fonet evitó el término “exilio” para disimular la responsabilidad política que los sistemas de censura nacional habían tenido sobre la obra de tantos autores. El lenguaje de Fonet intentaba desviar la atención sobre cualquier término que pudiese referir al centro oposicional de la política cubana en el exterior. La comunidad exiliada de Miami, cuartel general del anticastrismo, se identifica con el término “exilio”, por lo que Fonet escogió el término “diáspora” para referirse al corpus de autores que se trataban. El gesto de desarticular el término “exilio” de su significación política, según Fonet, debía permitir a estos autores “incorporarse a su ámbito mayor, el formado por

⁵⁰ Al analizar las reformas que sufre el texto constitucional de 1976 en 1992, Rojas señala además el remplazo de los términos “marxismo-leninismo” y “clase obrera” por el de “nación” en la Constitución de la República de Cuba y así concluye: “Es cierto que el artículo 5 de la Constitución de 1992 mantuvo el principio rector de un régimen totalitario comunista al establecer que el Partido Comunista de Cuba es “la fuerza dirigente superior de la sociedad y el Estado, que organiza y orienta los esfuerzos comunes hacia los altos fines de la construcción del socialismo y el avance hacia la sociedad comunista”. Sin embargo, al definir a ese partido como la “vanguardia organizada de la nación cubana” y no como la “vanguardia organizada marxista-leninista de la clase obrera”, la Constitución insinuaba un desplazamiento compensatorio de la doctrina jurídica del marxismo-leninismo al acervo nacionalista de la Revolución cubana”. (432)

lectores de la isla” y a su vez permitía al estado cubano “recobrar esos fragmentos de nuestra propia memoria colectiva, escindida por el trauma de la diáspora”.⁵¹ Más allá de este astuto análisis de Weimer debe resaltarse cómo el tono de reconciliación de las palabras de Fonet no presentaba intención alguna de pedir disculpas por la exclusión de dichos autores por más de tres décadas. Por otra parte, su posición pretendía expandir las posibilidades del lector pero, paradójicamente, ese “campo de expansión” se constituía de libros que todavía hoy no se publican en la isla. Dicha “expansión” del campo literario y su discurso de falsa reconciliación fueron la única manera que el estado cubano encontró para recuperar el control político sobre la cultura nacional, que ya desde la década del ochenta y sus condiciones postmodernas había comenzado a escapársele de las manos.

La conferencia “Cultura, cubanidad, cubanía” ofrecida en La Habana en 1994 por Abel Prieto (entonces presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y más tarde Ministro de Cultura); oficializó estas elucubraciones de Fonet y estableció con claridad los límites del nuevo discurso literario. Prieto exhortó a legitimar autores del exilio con un “programa acertado de rescate, para el patrimonio vivo de la nación, de obras básicas de la cultura cubana que implica independizar la posición política del individuo de los valores de su obra y de sus aportes culturales”.⁵² Para las autoridades culturales cubanas surgió a partir de este momento el concepto aglutinador de la “cubanía”, que además apareció como una franquicia literaria a la que sólo los escritores y artistas alineados con los intereses de la revolución cubana tendrían acceso. En términos económicos, el control de los símbolos

⁵¹ Citado en el texto de Weimer. (41-42)

⁵² Véase: La Nación y la Emigración. La Habana: Editorial política, 1994. (78)

culturales del exilio fue la forma más eficaz de reinsertar al estado cubano en el nuevo sistema de relaciones comerciales que la cultura cubana y sus escritores proveían.

La llamada “cubanía” se convirtió también en el mecanismo de validación política de la revolución mediante la literatura. La categoría se diseñó sobre la retórica de un pasado literario y cultural que colocó al estado como patrocinador del archivo literario nacional. La “Cubanía” recuperó autores de la década del setenta sentenciados a la censura y el olvido, como los dramaturgos Antón Arrufat y Abelardo Estorino, y los escritores José Lezama Lima y Virgilio Piñera, por solo citar los ejemplos más sobresalientes. Por otro lado, la revisión de la política cultural supo lidiar con los elementos que en el *período especial* parecían amenazar con una verdadera “expansión” del campo intelectual cubano fuera de los espacios institucionales. Autores como Zoé Valdés, exilada en Francia y de una posición política radical ante el gobierno cubano, fueron rápidamente encasillados dentro de la disidencia política del exilio, para restar importancia así a toda su labor literaria. Otros escritores que aun actualmente residen en Cuba, como Pedro Juan Gutiérrez o Leonardo Padura, han sufrido las mismas domesticaciones de la política cultural al ser incluidos en categorías genéricas que forman parte de la nueva galería de “lo cubano”. En el caso de Gutiérrez, su ficción se incluyó como la veta cubana dentro del contexto del realismo sucio latinoamericano, como ha señalado ya Anke Birkenmaier, mientras que la obra de Padura se ha visto como el renacer de la novela negra detectivesca cubana.⁵³

⁵³ En cuanto a la relación de Pedro Juan Gutiérrez con el realismo sucio puede verse el ensayo de Anke Birkenmaier “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez” publicado en el sitio oficial de Pedro Juan Gutiérrez: http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm (accedido el 28 de septiembre de 2010)

Leonardo Padura fue el primer escritor que trató abiertamente el tema de la corrupción y la censura dentro de la revolución cubana. Sin embargo, en el análisis literario que se hace de la obra de Padura siempre se toma el enfoque detectivesco de la novela negra, o alguna temática más específica como la homosexualidad, como ocurre con Máscaras (1997), su novela más reconocida. Con regularidad se pasa por alto su preferencia por la re-escritura. En las otras tres novelas de la tetralogía donde se incluye Máscaras, el regreso al pasado es también el mecanismo textual central. Padura codifica sus historias detectivescas del teniente Mario Conde en Pasado perfecto (1991), Vientos de cuaresma (1994), y Paisaje de otoño (1998), siempre en retrospectiva, para terminar realizando una labor archivística que no siempre coincide con los proyectos de recuperación del estado. En otras novelas que no forman parte de esta tetralogía, como La novela de mi vida (2002), Adiós Hemingway (2005) o La neblina del ayer (2005); Padura escoge la misma forma de comentar el presente sobre una historia oculta del pasado.⁵⁴

Durante el *período especial*, el estado cubano recurrió a un discurso que presentó al proceso revolucionario como un proyecto inconcluso. Mis experiencias en Cuba en aquel momento me permiten describir hoy un proceso que proyectó a la revolución como un todo histórico, que había comenzado desde las guerras de independencia contra la colonia española en 1868 y que aún durante el *período especial* debía continuarse. Tanto el

⁵⁴ El caso de Padura es un modelo que nos permite hablar de un espacio literario donde la re-escritura cumple su función como un comentario oblicuo, difícil de ser censurado abiertamente. En este sentido, Padura es quizás el mejor ejemplo de un escritor que ha sabido vivir en el margen de una especie de travestismo político, practicado por otras figuras como el actor Jorge Perrugoría o los cantautores Silvio Rodríguez y Amaury Pérez. Son figuras culturales que en gran parte deben su carrera artística a las instituciones culturales de la revolución cubana, pero que con frecuencia hacen declaraciones de prensa, o participan en proyectos artísticos con comunidades exiliadas y grupos disidentes que podrían interpretarse como un ataque a la revolución. Sin embargo, estos artistas también apoyan a la revolución en su política participando en actos masivos en Cuba, o como en el caso de Silvio Rodríguez, tomando parte como miembro de la Asamblea Nacional.

discurso oficial, como la iconografía urbana que se usaba en aquellos años incluía imágenes de héroes independentistas como José Martí y Antonio Maceo junto a figuras como Fidel Castro o Ernesto Guevara que buscaban sobre todo vincular el presente con el pasado.⁵⁵ Esta estrategia con el tiempo respondía al hecho de que la revolución se encontraba definitivamente detenida en sus significados políticos, y por estas razones, se escogía al renacer cultural cubano como estandarte de un renacimiento. La publicación de la novela El vuelo del gato (1999), del entonces ya Ministro de Cultura Abel Prieto, fue el mejor ejemplo de estas estrategias para la continuidad temporal de la revolución expresadas en la literatura. El vuelo del gato intentó una revisión histórica del *Quinquenio gris* muy similar a las que se obtenía en las novelas de Padura. El vuelo del gato, un texto intencionalmente informado en la literatura de Lezama Lima, usó la misma línea de narrativa en retrospectiva de las novelas de Padura para camuflarse dentro de la temática del revisionismo. Sin embargo, el tema central no era una historia detectivesca, sino la contraposición de cuatro amigos: Freddy Mamoncillo, El Chino, Marco Aurelio el pequeño y el narrador, quien en la novela es claramente identificable con Prieto. Los cuatro personajes tuvieron durante los setenta diferentes pretensiones intelectuales y económicas, y las recuerdan desde los noventa, pero la voz narrativa de Prieto no puede evitar la posición política de su autor. Esta voz interactuó con el lector para rejuvenecer los motivos revolucionarios del pasado al inscribirlos sobre una falsa transgresión política.

⁵⁵ El ejemplo que siempre prefiero citar, precisamente por su espectacularidad urbana, es la estatua de bronce del héroe nacional José Martí que se construyó frente a la Oficina de Intereses de los Estados Unidos en La Habana a finales de 1999 y con motivo de la batalla mediática que generó el caso del niño náufrago Elián González. El mártir independentista aparece con su hijo en brazos, señalando al pueblo cubano a marchar en protesta hacia la oficina de inmigración de Estados Unidos. La estatua conectó a Elián (ya para entonces convertido en un símbolo del niño cubano) con la metáfora de la Cuba del presente, pero también dependiendo del pasado. “Ismaelillo”, el poemario que Martí dedicó a su hijo es también una lectura requerida en todas las escuelas primarias cubanas.

Prieto creó la ilusión de un ataque revisionista del pasado cultural revolucionario que automáticamente generaba un discurso adverso de resistencia. De cierto modo, la novela de Prieto se presentó como un enemigo crítico de la revolución, pero precisamente para recuperar un elemento de la lucha y la resistencia inherente al proceso revolucionario. El vuelo del gato repasó los proyectos fallidos de la revolución cubana durante el *Quinquenio Gris* para re-escribirlos en un presente legitimado por la propia recuperación que se hacía en el texto. Aquellos eventos de los setenta se inscribieron también como un proyecto de monumentalización histórica. Prieto sustituyó cuidadosamente elementos de la historia cultural nacional por otros símbolos de factura internacional más fácilmente identificables por las nuevas generaciones. Entre ellos se contaron la música de *The Beatles*, *Creedence Clearwater Revival*, y Janis Joplin, junto a toda una simbología extranjera de los setenta que coincidentemente salió a relucir a raíz de la inauguración del Parque John Lennon en La Habana.⁵⁶ El final de esta novela descubre las intenciones de Prieto para presentar los errores de la revolución dentro de un tono lúdico, como errores permisibles y ciertamente perdonables: se ha desarrollado en la trama un triángulo amoroso donde dos de los amigos, Marco Aurelio y Freddy se han traicionado, y han tenido relaciones con la misma mujer. La esposa de Freddy le ha engañado con Marco Aurelio, y está en espera de un bebé cuya paternidad queda en duda. Ambos amigos esperan el momento del parto bebiendo ron y riendo, a sabiendas del engaño. El nacimiento del niño se lee obviamente como el surgimiento de una nueva época. Pero ese niño es el símbolo de

⁵⁶ La inauguración del “Parque John Lennon” el 8 de diciembre de 2001 es el ejemplo que mejor resume la espectacularidad de las maniobras que acompañaban a estos procesos de revisión. Se develó una estatua de bronce del cantante inglés en el barrio más residencial y céntrico de la capital cubana, el Vedado. El cuarteto *The Beatles* había sido prohibido en Cuba durante las décadas de los sesenta y los setenta al ser reconocido como un símbolo de la ideología capitalista. El acto del año 2001, al que tuve oportunidad de asistir, incluyó eventos como una presentación musical de Silvio Rodríguez, el cantautor más emblemático de la revolución cubana, interpretando canciones de John Lennon en español, la presencia de Fidel Castro y Abel Prieto.

la traición, el error y la corrupción. Prieto, sin embargo, escoge presentar el momento como otra puerta que parece a punto de abrirse, otra oportunidad que además se discute sobre el escenario de la risa y el choteo cubano.

La debacle del campo socialista se manejó por los escritores al servicio de la institución cultural estatal en términos estéticos para invalidar la posibilidad de una literatura contestataria. El tono nostálgico de las recuperaciones culturales de novelas como El vuelo del gato que el estado obviamente patrocinó (y otras, como las de Padura, que permitió) se pensó previendo una oposición civil, o la emergencia de una clase intelectual que pudiera amenazar con su discurso el poder estatal. Como había sucedido en 1959, el acto de recordar y recuperar era autorizado por el estado; y volvía a ser la mayor manifestación de poder del aparato cultural de la revolución cubana. La plasticidad de los mecanismos institucionales en el poder para adaptarse a estas formas periféricas de la literatura las absorbió como una colaboración cultural, es decir, como una nueva forma de expresión revolucionaria.

Antonio José Ponte analizó este fenómeno cultural en La fiesta vigilada (1998). Para Ponte, la existencia de los arquetipos del pasado se tradujo en intervenciones del estado en los espacios públicos de la ciudad, irrumpiendo en los espacios comunitarios. Puede decirse además, pensando en el texto de Ponte, que en aquel momento Cuba “vivió la re-escritura” mediante la reconstrucción del complejo histórico y arquitectónico de la Habana Vieja a cargo del historiador de la ciudad Eusebio Leal y financiada por la UNESCO desde 1982 o las re-ediciones de las obras de José Lezama Lima y Virgilio Piñera por editoriales nacionales como *Letras Cubanas*. Sin embargo, hubo también una “demora” en la experiencia cultural de aquellos años que escapó al texto de Ponte. Los mayores

eventos culturales del período fueron todos productos de un reciclaje, tal como el fenómeno musical de *Buena Vista Social Club*, pero que se desarrollaban en el extranjero para llegar al ámbito cultural nacional mucho más tarde. El éxito en Europa de grupos musicales como el trío de rap *Orishas* y el proyecto musical *Habana Abierta*, y el propio fenómeno del *boom* de la literatura del *período especial* fueron de llegada tardía; y en el caso de los libros, una llegada fotocopiada que trataba de sustituir la ausencia de aquella cultura en la isla. La diferencia que se había creado entre esa Cuba exterior y las representaciones que de ella se veían en la Cuba interior era un desfase temporal en la interpretación de la cultura cubana, no ya en términos geográficos de dentro y fuera de la isla, sino más bien como un rezago. Cuba se exponía a la diversidad y la “flexibilidad” que se leía no ya en los fenómenos culturales como tal, sino en sus rumores tardíos, sus re-escrituras y re-ediciones. Todas estas demostraciones artísticas regresaron a Cuba ya bajo el patrocinio de instituciones culturales gubernamentales como la UNEAC, la Asociación Hermanos Saíz, y el Instituto de la Música.⁵⁷ Incluso en los aspectos más tensos de la política interna del país existía una contraparte exterior que llegaba a Cuba con cierto retraso. Los eventos del motín popular del 5 de Agosto de 1994 que dieran lugar a la crisis de los balseiros del mismo año aparecían como una re-escritura del éxodo del Mariel, provocado inicialmente por la entrada forzosa de miles de cubanos a la embajada del Perú en la Habana el 4 de abril de 1980. El caso del niño Elián González de finales de 1999 y comienzos del 2000, podía claramente leerse como una re-escritura del histórico éxodo infantil de la Operación *Peter Pan* de 1960. En

⁵⁷ En una comunicación oral con Rosa Teresa Rodríguez, subdirectora general de Relaciones Internacionales del Ministerio de Cultura, pude informarme del procedimiento que a partir del año 1997 se empleó para una labor de rescate de artistas y especialistas vinculados a la cultura que habían salido del país. Desde 1997 hasta la actualidad, se fue creando paulatinamente lo que se emplea hoy como la categoría de “artista radicado en el exterior” para los artistas que hubiesen estado trabajando fuera de Cuba por más de tres años de manera permanente. Fue este proceso de cambio de estatus migratorio que permitió el retorno a Cuba del proyecto *Habana Abierta* y el grupo *Orishas*.

todos los casos, ese desfase temporal permitió que dichos ejemplos aparecieran como momentos re-escritos de la historia nacional, donde la maquinaria informacional del estado había intervenido.

Fue en este momento donde la re-escritura se agudizó como praxis central de producción literaria, fundamentalmente como una manera de aislar al libro de las estrategias gubernamentales. La ausencia de un espacio fuera del control estatal para la crítica intelectual acentuó un discurso autorreflexivo e introvertido. Se trató de un repliegue artístico del intelectual hacia el campo de la estética. El escritor codificaba cada vez más su mensaje para su lector en términos de re-escrituras, y lo hacía reflexionando sobre su propio texto. El resultado ha sido un corpus de textos re-escritos, enrevesados, intertextuales y detectivescos, lleno de pistas “intelectuales” que incitan a su lector a leerle alerta. Libros como Lapsus Calami (1995) de Jorge Ángel Pérez; Cuentos Fríos (1998) de Pedro de Jesús; Livadia de José Manuel Prieto; Historias de Olmo (2001) de Rolando Sánchez Mejías; El pájaro: pincel y tinta china (1999) y Cien botellas en una pared (2002) de Ena Lucía Portela se concentraron en los juegos de la escritura sobre la escritura misma, accediendo al debate con la realidad cubana de manera oblicua, mediante la reflexión sobre la escritura que la praxis de la re-escritura permite. Por otra parte, cuentos claves del *período especial* y la etapa posterior como “Billetes falsos” de Ana Lydia Vega Serova, “Postescrito de lo sublime” y “No hay regreso para Johnny” (2001) de David Mitrani o el más conocido “La causa que refresca” de José Miguel Sánchez (Yoss) dieron dentro de la temática del *período especial* un protagonismo a la simulación, la falsedad, la versión y el acto de copiar. En estos cuentos, las copias y sus imágenes originales entre cubanos, extranjeros, *jineteros*, dólares y pesos, todos se intercambian indistintamente, haciendo la

relación entre ellos porosa y alejando a todo este corpus literario de cualquier interacción posible con el deber de la escritura que la “Cubanía” se propuso sobre la escritura. Incluso en textos ensayísticos producidos por escritores como Eliseo Alberto y Ponte se recurre también a la re-escritura como praxis. Libros como El libro perdido de los origenistas (2004), el ya mencionado La fiesta vigilada de Ponte o Informe contra mí mismo (1996) y Dos cubalibres (2004) de Alberto, recuperan historias del pasado elaborando una teleología intelectual alterna. Estos libros emplean un tono confesional y en algunos casos burlesco que descubre los secretos de la “ciudad letrada” cubana, y las elevan a la categoría de documento literario, muy a la manera de textos como Mea Cuba y Vidas para leerlas (1998) de Cabrera Infante. Por otra parte, la re-escritura también desarrolló una función central en la narrativa estos textos. El texto de Ponte de La fiesta vigilada comienza re-escribiendo la historia de Graham Greene Our Man in Havana (1958), mientras que el ya mencionado libro de Mateo Palmer Ella escribía poscrítica, tomó como marco la historia de “Ella cantaba boleros” del libro Tres tristes tigres de Cabrera Infante. En todos los casos, la insistencia sobre la re-escritura es representativa de la inconformidad de la intelectualidad nacional con la falsa canonización de la literatura cubana; y una demostración de cómo incluso el texto ensayístico se codificó en el lenguaje literario de la re-escritura para crear su propio reino referencial.

Dentro de una contradictoria situación entre dos procesos de recuperación de la memoria, el estatal y el estético, el escritor intenta circular los viejos mitos de la cultura cubana mediante la agencia del texto re-escrito. En este sentido, Rojas reconoce en Tumbas sin sosiego la “poética de la cifra” para la literatura cubana actual. (365) Se trata de un mecanismo textual a partir del cual ciertas narrativas históricas establecen un sistema

alegórico donde es posible identificar arquetipos de personajes que se ubican en el contexto presente cubano. El ejemplo más claro que usa Rojas es la novela Muerte de Nadie (2004) de Arturo Arango, donde un dictador llamado “Josué” reproduce a un gobernante fácilmente identificable con Fidel Castro. En otros casos, Rojas cita la obra de José Manuel Prieto y Rolando Sánchez Mejías para señalar codificaciones de la temporalidad y la geografía de Cuba como lugar protagónico del texto. Aunque no se menciona a Cuba o a sus eventos en estas obras, el texto ofrece las claves para una lectura localizable en la isla. En otros casos, la alegoría apela a la novela histórica de personajes extranjeros, pero que terminan por comentar también sobre situaciones y sujetos del presente cubano. Este es el caso de las novelas históricas como Lobas de Mar (2003) de Zoé Valdés; Mujer en traje de batalla (2001) de Antonio Benítez Rojo; o La novela de mi vida (2002) y El hombre que amaba los perros (2009) de Padura. Se trata también de la codificación de la literatura mediante temas del pasado, donde una novela como La novela de mi vida, de Padura, sirve para una discusión en torno a la intelectualidad exiliada de Cuba mediante la figura del poeta del siglo XIX José María Heredia.⁵⁸

⁵⁸ En el cine, sobre todo a partir del año 2004, los filmes producidos por el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), en su mayoría mediante colaboraciones económicas con fuentes externas, comienzan a mostrar una tendencia marcada a la recuperación histórica. Abunda en estas películas el reciclaje de mitologías del archivo pre-revolucionario cubano, y en la mayoría de los casos, de historias que ofrecen un contra-discurso a los proyectos de recuperación del panteón cultural que el estado patrocina. El discurso empleado por el cine, sin embargo, es mucho más cauteloso que el de la literatura por razones obvias de producción y audiencia, pero aún ofrece la re-escritura del pasado como una práctica compartida para la reflexión y la contestación del presente. Algunos ejemplos de estas películas son Los dioses rotos (2008) de Ernesto Daranas donde se yuxtapone la historia de un proxeneta contemporáneo con el mito de Yarini, el famoso proxeneta de los círculos marginales de la Habana de los años 20. Mi caballero de París (2005) de Consuelo Ramírez Enríquez, se acerca a la historia de un enfermo mental que se convirtió en el vagabundo más famoso de la ciudad, el Caballero de París. Hormigas en la boca (2004) de Mariano Barroso regresa al mundo marginal del cabaret de 1958, mientras que Omertá (2007) de Pavel Giroud, relata la presencia de Meyer Lansky en la Habana, inscrita sobre una melodramática historia de amor entre el antiguo guardaespaldas del mafioso y su sirvienta. Otro grupo de películas observa más de cerca la historia del proceso revolucionario. Lisanka (2010) de Daniel Díaz Torres regresa a la crisis de los misiles de 1960 mediante el triángulo amoroso entre un soldado ruso y una pareja de jóvenes cubanos. El viajero inmóvil (2007) de Tomas Piard y El ojo del canario (2010) de Fernando Pérez recuperan los años de la adolescencia de José Lezama Lima y José Martí respectivamente, y el documental Hombres de cubierta

A manera de conclusión de esta revisión histórica y bibliográfica, vale la pena considerar los planteamientos de Anke Birkenmaier cuando ofrece sus dudas acerca de la relevancia, la continuidad y la validez de un “canon cubano de grandes obras”. Birkenmaier se basa en el hecho de que la literatura cubana de la última década ha girado en torno a temas indeterminados y situaciones absurdas que, según la autora, “no se refieren ya a Cuba o a la literatura cubana”.⁵⁹ Sin dudas una línea de escritura más erudita que informa este criterio de Birkenmaier la constituyen autores como Rolando Sánchez Mejías y José Manuel Prieto, que podrían situarse con sus novelas europeas junto a los mexicanos Jorge Volpi o Ignacio Padilla del llamado *Crack* mexicano. La observación de Birkenmaier es válida si se piensa en el énfasis de esta escritura en el desplazamiento geográfico y en la experiencia del escritor cubano hacia un contexto transnacional. Sin embargo, se trata todavía de una experiencia repetida, la del desplazamiento del exilio y la dislocación, que afectó a escritores como Arenas, Cabrera Infante, o Severo Sarduy, que en su momento también codificaron su escritura con máscaras y carnavales erotizantes.

Si bien la literatura que refleja “lo cubano” comienza a entenderse cada vez más como parte del corpus literario latinoamericano, este desarrollo “transnacional” no necesariamente debe asociarse con un intento de renegar de un canon de “lo cubano” sino con un gesto también autorreflexivo, estéticamente diseñado para la recuperación o quizás la reconstrucción de una identidad literaria nacional que no necesariamente debe tomar lugar desde la geografía nacional. Resulta desacertado afirmar, como lo hace Birkenmaier, que el aspecto más cubano de la literatura cubana de hoy es precisamente su condición

(2008) de Alejandro Ramírez y Ernesto Pérez recuenta la historia del trovador Silvio Rodríguez cuando fue separado de la escena cultural en 1969 y enviado a una misión con la flota pesquera.

⁵⁹ Las traducciones son mías. Véase: Birkenmaier, Anke. “Is there a Post-Cuban Literature?” *Review: Literature and Arts of the Americas*. Issue 82, Vol. 44, No. 1, 2011 (6-11)

transnacional. Lo que ha sucedido, por el contrario, ha sido la diseminación de la literatura nacional mediante nuevos formatos y medios que la influyen. Los nuevos formatos de diseminación (Internet, blogs) han venido a traducirse erróneamente en la “transnacionalidad” de la literatura cubana. Birkenmaier misma reconoce que hoy la escritura cubana incluye, más que nunca, referencias a la cultura pop y a los medios audiovisuales, el cine y el Internet. Un estudio detallado de estas referencias y sistemas literarios mediáticos nos lleva de regreso al canon literario nacional de “lo cubano”, si es que nos empeñamos en usar aun esa terminología. Resulta necesario, y más productivo, entender esta hibridez de formatos de la literatura cubana actual como el nuevo medio por el cual se llega a las zonas vedadas de dicho canon cultural. Se trata de una estrategia de educar al lector en otras formas eruditas de relacionarse con un pasado que, aun cuando se desconoce, queda señalado, codificado, como un homenaje, e incluso como un modelo de nuevos formatos de expresión.

Los ejemplos de los dos escritores jóvenes que esta disertación estudia explican este mecanismo. Orlando Luis Pardo Lazo desarrolla Boring Home en el Internet, para llegar hasta la obra de Guillermo Rosales y de Cabrera Infante; mientras Wendy Guerra, con Nunca fui Primera Dama, se aproxima al raro género del diario femenino en Cuba mediante el radio, el email, el performance y las artes visuales para develar la historia de Celia Sánchez, junto a una línea histórica femenina de la revolución que ha quedado en el olvido. Ambas obras se desarrollan en el contexto de la mayor re-escritura cultural y política ante la cual los libros escritos en Cuba desde el año 2006 han tenido que enfrentarse: La llegada de Raúl Castro al poder. El relevo del mandato entre los dos hermanos fue visto internacionalmente bajo el halo de esperanza por un cambio político,

debido principalmente a la supuesta flexibilidad que ciertos cambios económicos proyectaban, conjuntamente con el supuesto fin del *período especial* que Fidel Castro había tímidamente anunciado ya en el año 2005. Sin embargo, la situación de la literatura bajo el gobierno de Raúl Castro continúa llevándola a re-escribir, debido a la permanencia de situaciones muy similares a las que este primer capítulo ha enumerado a lo largo de sus páginas.

El capítulo siguiente estudia La ninfa inconstante y la figura de su autor, Guillermo Cabrera Infante, exponente máximo de la praxis de la re-escritura que aquí se ilustra. El legado de Cabrera Infante puede apreciarse hoy tanto en términos estéticos como temáticos en la gran mayoría de los textos producidos en Cuba desde el *boom* comercial del *período especial*. En Cuba, Cabrera Infante todavía hoy permanece sepultado bajo una condición política. Veamos, entonces, como Cabrera Infante se enfrentó a esa condición política desde la re-escritura de su propia obra.

Capítulo 2: La ninfa inconstante **Re-escritura y continuidad literaria en Guillermo Cabrera Infante**

Digo que no la conocí y debo decir que la encontré; en la calle, una tarde, cuando era una despistada de los suburbios en el centro de La Habana, perdida.

Pero para mí fue un encuentro. Hay un bolero que toca Peruchín que se llama “Añorado encuentro” y eso fue lo que fue. Curiosas las canciones como dictan los recuerdos. (*La ninfa inconstante*, 20)

Se habla de una mujer, pero también del arte de la escritura en este fragmento de La ninfa inconstante (2008), novela del escritor Guillermo Cabrera Infante. La cita serviría, sin dudas, para enumerar los principales temas literarios que obsesionaron al cubano durante toda su obra escrita: la música, el amor, la ciudad, la memoria y la imagen femenina. Pero La ninfa inconstante trae además consigo un intenso ejercicio de reflexión sobre el proceso de la escritura misma, que para Cabrera Infante fue otra de sus obsesiones, también muy visible en su obra. La ninfa inconstante, como sugiere su título, se añade a las ficciones del autor como un capítulo más de singulares romances y juegos lingüísticos, pero representa además la historia del amor imposible entre el escritor y su musa. Esta es una novela sobre la necesidad de la re-escritura como la única solución a esa pregunta, siempre quimérica e indócil, de cómo atrapar a esa ninfa inconstante que es la escritura, y de cómo llegar mediante ella a ese “añorado encuentro” con el pasado y la poesía.

La ninfa inconstante apareció publicada póstumamente en España por la casa editorial Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores en año 2008, tres años después de la

muerte de Cabrera Infante en la ciudad de Londres, el 22 de febrero del año 2005. La novela, como la mayor parte de la producción literaria de Cabrera Infante, deja entrever las ansiedades del autor en su vida desde el exilio. A partir de 1965, cuando salió de Cuba definitivamente, Cabrera Infante desarrolló una producción literaria significativa y al mismo tiempo controvertida, tanto para el canon estético de la literatura latinoamericana como para sus detractores políticos en la isla. La mayoría de esta obra permanece inédita en Cuba, pero el mecanismo textual de repeticiones que el autor empleó consistentemente en su escritura continúa estableciendo la continuidad y vigencia de sus textos literarios y críticos. No existe hoy un libro de Cabrera Infante que no reconstruya, de una manera u otra, el inevitable vacío de una época y un contexto geográfico: La Habana pre-revolucionaria de los años cincuenta a la que el autor nunca pudo regresar.

La ninfa inconstante también expone un ejercicio de memoria que depende de una ficción repetitiva, y que se vale de una figura femenina como matriz desde donde se va a generar esa ficción. En la novela, la recuperación y el regreso al pasado habanero parten de una metáfora única, que toma forma en el recuerdo de una mujer. Cabrera Infante intenta mediante su escritura el rescate de lo imposible: la visión mnemónica de Estela Morris. Se trata de la reconstrucción del recuerdo borroso de una joven de dieciséis años, antigua amante de “G”, quien como ya es costumbre en la ficción del autor, es un narrador en primera persona que comparte claros rasgos biográficos con Cabrera Infante. En la narración, la insistencia de “G” en la repetición del recuerdo fragmentado de Estela Morris contribuye a crear una serie de copias de su imagen. A medida que el romance de Estela Morris y “G” es relatado al lector, el narrador va intentando convenir los fragmentos de sus recuerdos, y sus muchas versiones, en lo que se va a conformar como la trama de la novela

misma. En efecto, narrador, personaje y autor no solo comparten la voz de “G”, sino también la misión de escribir el texto mediante este proceso de recuperación de Estela Morris. El proceso de recordar a Estela Morris se traduce entonces en el nacimiento de la novela misma, igualando así a la figura de la mujer con el proceso de la escritura.

Esta metáfora da organización al texto de La ninfa inconstante, y comenta directamente sobre la relación entre realidad, ficción y memoria. Cabrera Infante exhibe en este texto una clara conciencia de su intención de comentar sobre el proceso de la escritura: “Escribir, lo que hago ahora, no es más que una de las formas que adopta la memoria. Lo que escribo es lo que recuerdo, lo que recuerdo es lo que escribo” (19) – nos confiesa “G” desde el comienzo. Su mundo interno sólo puede compartirse con el lector en los momentos en que Estela Morris es recordada y escrita como ficción y es sólo mediante el ensayo continuo de su imagen que se puede acceder a la realidad del pasado: “El intangible conocimiento (todo lo que yo sé de ella) puede cambiar algo tan concreto como el pasado en que ella vivió” (11), nos dice “G”. De manera proporcional, la existencia de Estela Morris no depende de la realidad (que puede ser alterada mediante la ficción que se crea), ni del recuerdo de “G” (una fuente improbable de verificación), sino de la capacidad de la “ninfa” para corporizarse mediante el proceso continuo de la escritura.

La “ninfa” Estela Morris, sin embargo, resulta “inconstante” precisamente porque su recuerdo permanece imperfecto en la memoria, y sólo se accede a él mediante una ficción repetitiva. Estela Morris es inatrapable, un ser casi mítico (como ya enuncia el título del libro), una ninfa sin tiempo, que habita solamente en el instante de conjuración entre autor y lector que se representa mediante los actos de la escritura y la lectura. Pero la “ninfa”, aunque fascinante y capaz de inspirar al escritor, nunca llega a ser perfecta. Estela

Morris traiciona a “G” y llega a cobrar su propia vida independiente de su creador, aquel amante que insiste en recordarla constantemente. De la misma manera en la que Estela Morris abandona a “G”, la escritura se independiza de su autor, y de la temporalidad que este puede adjudicarle. Por estas razones, es estrictamente mediante la re-escritura de la imagen de la mujer (la repetición de la escritura sobre la escritura misma) que se busca invocar a Estela Morris para tratar de poseerla.

En esta novela, Cabrera Infante otorga todo el valor al proceso de la re-escritura como la única manera de mantener su relación con Estela Morris. La “ninfa” es irremediamente imposible de poseer por lo que, como todo objeto de deseo, su valor radica en el proceso de perseguirlo y cortejarlo y no en la mujer en sí. Recordar a Estela Morris es darle vida, pero también es tratar de hacerla mejor, imperecedera, perdurable en su continua presencia. Sus imperfecciones, como las de la escritura, deben ser corregidas mediante la re-escritura: un proceso cíclico e interminable que continúa dándole vida a la ninfa y a esta novela.

En este capítulo observaremos que, igualando la figura de Estela Morris al proceso de la escritura, Cabrera Infante valida la re-escritura como una praxis indispensable para la producción textual. En La ninfa inconstante se ha concebido la imagen de Estela Morris de manera que su figura no se limita a la temporalidad específica en el texto de la novela, o ni siquiera a la organización cronológica de la obra de Cabrera Infante. Por el contrario, la metáfora que elabora la figura de Estela Morris en torno al proceso de escritura permite establecer una continuidad literaria para la obra de Cabrera Infante, que no depende de los factores externos al texto. La permanencia de una figura de ficción que aparece representada invariablemente dicta una lógica interna de organización textual que se

negocia estrictamente con el lector, y logra mantenerse ajena a los sistemas de producción editoriales, o a políticas de censura, categorización y canonización sobre la literatura. De esta manera, se crea una ruptura en el acto de lectura convencional que termina por revelar la ansiedad literaria de Cabrera Infante al hablar sobre los temas centrales de este libro: censura, exilio, y la imposibilidad de una deseada continuidad literaria en Cuba.

La repetición del recuerdo de Estela Morris puede hacerla presente en cada momento textual de la obra del escritor, por lo que anula también los efectos temporales que en el texto pueden vincularle a la realidad. Estela Morris es un personaje perenne, fuera de la realidad y del tiempo, que surge, como aquí demostraré, re-escrita en el prototipo de cualquiera de los personajes femeninos del autor a lo largo de su obra literaria cumpliendo una función política en el texto. Ella, la “chica Cabrera Infante”, puede llamarse Estela, Estrella o Elena, pero representa la escritura que se recupera y se regenera, para existir independiente de los eventos sociales (censura, mercado, exilio) que marcan a la literatura. Estela Morris existe sólo en la ficción de Cabrera Infante, y su re-escritura permite una revisión de toda la obra del autor que la establece como un todo único y perdurable.⁶⁰

La ninfa inconstante se centra alrededor de un personaje femenino que encuentra su genealogía en textos anteriores de Cabrera Infante, por lo que su aparición ante el lector implica y requiere el regreso inevitable a dichos textos anteriores desde el presente acto de

⁶⁰ Me apoyo aquí en la idea de la “Chica Almodóvar”, un concepto que podría usarse como modelo para este tratamiento de la figura femenina en Cabrera Infante. Puede concebirse la obra del cineasta Pedro Almodóvar como una “poética de la mujer” si se parte de un estudio de las similitudes de sus personajes femeninos. Paul Julian Smith se acerca a este concepto en Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar (London: Verso, 1994), para hablar de un “cine de saturación” donde la imagen y el color compiten por los detalles de la trama misma, pero se organizan alrededor de la repetición de la figura femenina. Debe notarse, sin embargo, las diferencias estéticas y de formato que surgen de la separación entre el “presente” mediático del que se rodean las “chicas Almodóvar” (La España post-franquista a partir de la década de los ochenta) en contraste con el “pasado textual” (La Habana pre-revolucionaria de la década del cincuenta) de Cabrera Infante.

lectura. Como explica el propio autor en el prólogo de la novela, para el funcionamiento de la lectura es necesario que “el lector confunda el presente de la lectura con el pasado de lo narrado y que ambos tiempos avancen en busca de un futuro que es la culminación de la acción de la narración”. (13) Queda explícitamente visto en esta afirmación que Cabrera Infante persigue presentar esta ficción de una manera atemporal, o mejor aún, en un sistema donde estas temporalidades puedan superponerse. La intención del autor es presentar un personaje que encarne el acto de recordar como una actividad necesaria que acompañe a la lectura del texto. La única forma posible de poseer a la ninfa Estela Morris coincide con la única manera de acceder a una obra censurada o en el olvido: re-editando el pasado.

Mi lectura de La ninfa inconstante interpreta esta insistencia en el recuerdo, la revisión y la memoria como un mecanismo para la producción de la literatura. El acto de re-escribir a partir de una obra previa es la característica más significativa en la obra de Cabrera Infante. Este hecho, sin embargo, ha sido pasado por alto por la mayor parte de la crítica. El interés se ha concentrado mayormente en la relación radical del autor con diferentes movimientos literarios como el *Boom* latinoamericano de los años sesenta, o el postmodernismo; principalmente debido a su pionera experimentación con el lenguaje, el *pastiche*, la oralidad y la traducción. Otro grupo de estudiosos ha prestado más atención a su relación con la revolución cubana, basándose principalmente en los rasgos biográficos que Cabrera Infante otorga a sus personajes, su tratamiento fragmentado de la historia o las divertidas parodias de personalidades históricas y literarias que caracterizan su escritura.⁶¹

⁶¹ La bibliografía sobre Cabrera Infante es tan extensa y diversa como su vasta obra lo ha requerido. Roberto González Echevarría, William Luis, Enrico Mario Santi, Nivia Montenegro, Rafael Rojas, Stephanie Merrim, Isabel Álvarez-Borland, Emir Rodríguez Monegal, Suzanne Jill Levine, Julio Matas, entre muchos otros autores, han dedicado artículos, capítulos, y entrevistas a la obra de este autor. Se han producido además numerosos libros que ahondan en temas más específicos de su gran producción literaria, tales como Discontinuidad y ruptura en Cabrera Infante (Gaithersburg, Maryland: Hispamérica, 1982) de Isabel Álvarez-Borland; Cabrera Infante in the Menippean Tradition (Delaware: Juan de la Cuesta, 1983)

Es Rojas quien nota como todos los textos producidos por Cabrera Infante pueden leerse como una re-escritura de sí mismos, y a la vez constituyen un universo de novelas, ensayos, e intervenciones textuales individuales.⁶² Un texto se expande, se reduce o se modifica para dar lugar a otro nuevo texto mediante la escritura sobre la escritura misma. Re-escribir su propia obra es el mecanismo central que Cabrera Infante usó para continuar su producción textual. Cada uno de sus textos se conecta interiormente, sirviendo simultáneamente de matriz al texto que le seguirá posteriormente, y a su vez están todos contenidos en la gran matriz que constituye su obra maestra Tres tristes tigres. Sin dudas, el verdadero valor literario de esta vasta obra radica en su capacidad para la auto-referencialidad y para crear una red textual que se regenera constantemente en un “imaginario Cabrera Infante” ante los ojos del lector.

La re-escritura es también la praxis que permite a Cabrera Infante establecer una continuidad literaria más allá de la censura de sus libros en Cuba y de las estrategias de diferentes mercados editoriales europeos. Mediante sus continuas revisiones de textos, el autor se encargó de validar públicamente todos sus escritos, incluso aquellos que no llegaron al éxito editorial de Tres tristes tigres o de La Habana para un Infante difunto. Al repasar su extensa bibliografía, es común la impresión de que muchos de sus textos son apéndices de otros, revisiones mejoradas y publicadas a posteriori. En el prólogo a Delito

de Ardis L. Nelson; Cabrera Infante and the Cinema (Delaware: Juan de la Cuesta, 1989) de Kenneth E. Hall; Two Islands, Many Worlds (Austin: University of Texas Press, 1996) de Raymond D. Souza; El heraldo de las malas noticias: Cabrera Infante (Miami: Ediciones Universal, 1996) de Jacobo Machover; e incluso compilaciones de textos de Cabrera Infante como Infantería (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999) de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí, que combinan textos del autor con la visión crítica de sus antologadores. La antología de ensayos publicada más recientemente es Cabrera Infante: El subterfugio de la palabra (Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2009) a cargo Humberto López Cruz, e incluye dieciocho estudios sobre el autor, pero ninguno elabora sobre el tema de la re-escritura como poética.

⁶² Rojas. (*Tumbas*, 249-251). En este sentido resulta útil además el libro de Isabel Álvarez-Borland.

por bailar el chachachá, por ejemplo, el mismo autor clasifica su literatura como “literatura repetitiva” que “trata de resolver la contradicción entre progresión y regresión al repetir la narración más de una vez”. (9)⁶³ Los ejemplos de este sistema de producción textual que busca establecer una obra íntegra y continua son incontables, por lo que me referiré sólo a algunos: Delito por bailar el chachachá incluye la historia “En el gran ecbó” de Así en la paz como en la guerra; mientras que el volumen de cuentos Todo está hecho con espejos (1999) incluye las historias “Delito por bailar el chachachá” e “Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell”, esta última una parte reconocible de Tres tristes tigres. Es sabido además que el manuscrito de Vista del amanecer en el trópico premiado por la editorial Seix Barral en 1964 (y publicado en 1974), dio paso a Tres tristes tigres en 1967; una metamorfosis que el propio autor ha relatado en varias entrevistas y en las páginas de Mea Cuba. Sus ensayos más políticos incluidos en Vidas para leerlas (1998) están también estrechamente conectados a los textos de Mea Cuba; y sus crónicas de cine, así como toda su obra ensayística, se encuentra también interrelacionada en una red de textos como Un oficio del siglo veinte (1963); Arcadia todas las noches (1978); O (1975); y Cine o sardina (1997). No hay que olvidar tampoco las numerosas entrevistas que el autor concedió en vida, publicadas hoy por numerosos críticos dedicados a su obra, ni los guiones cinematográficos de las películas *Wonderwall* (1968); *Vanishing Point* (1971); *Under the Volcano* (1984) y *The Lost City* (1995) donde las referencias visuales a sus libros conformaban también parte de esta gran red de validación textual. La repetitividad que se observa en esta vasta producción deja la impresión de que su autor continuó regresando sobre temas inacabados, y de que existen ansiedades críticas y creacionales sin resolución posible o final. Los motivos para la escritura de este corpus no sólo ofrecen líneas de

⁶³ Cabrera Infante, Guillermo. Delito por bailar el chachachá. Madrid: Alfaguara, 1995.

conexión hacia innumerables posibilidades de creación, (incluso fuera del contexto en que han sido concebidas), sino que no permiten poner punto final a este universo textual. Aun cuando el autor haya desaparecido físicamente, la obra de Cabrera Infante nunca será un sistema de coordenadas cerrado.

La ninfa inconstante se inserta en la poética de la re-escritura y encuentra su linaje en este gran corpus. El texto nos permite identificar la genealogía literaria de varios de sus personajes centrales (Estela Morris, Roberto Branly, Junior Doce, y del propio narrador “G”) tanto en Tres tristes tigres como en La Habana para un Infante difunto. Al mismo tiempo, La ninfa inconstante se encuentra conectada con otro libro de Cabrera Infante de posterior publicación: Cuerpos Divinos (2009). Esta segunda novela póstuma apareció solamente un año después de la publicación de La ninfa inconstante, también bajo el mismo sello editorial de Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, siguiendo una obvia estrategia de mercado que la presentaba al público como una posible continuación a La ninfa inconstante.

Una lectura detallada de ambos textos arroja un resultado muy diferente. Sucede que La ninfa inconstante está contenida casi en su totalidad dentro de Cuerpos divinos (2009), lo que demuestra que la relación de estas novelas comienza desde su proceso de creación, mucho antes de la gestión comercial a su alrededor. La trama de Cuerpos divinos parte del mismo instante del encuentro que inicia el romance de “G” con el personaje de Estela Morris, que en Cuerpos divinos ha adoptado el nombre de Elena. A partir de lo que parece haber sido la maqueta inicial de La ninfa inconstante, se añaden una serie de capítulos que en el texto íntegro de Cuerpos divinos van a completar un relato histórico sobre la revolución cubana de 1959. Un rastreo de la historia de la creación de Cuerpos divinos descubre a esta novela además como un libro prometido y en preparación por el

autor durante casi tres décadas. Ya en 1972, Severo Sarduy hacía mención explícita de la existencia de Cuerpos divinos en su ensayo “Del Barroco al Neobarroco” para ejemplificar una praxis literaria, mientras que Isabel Álvarez- Borland, en una entrevista publicada en 1982 recoge el testimonio del propio Cabrera Infante sobre la novela. Según su conversación con Álvarez-Borland, Cabrera Infante comenzó a escribir Cuerpos divinos en 1968, y se interrumpió periódicamente para dar paso a otros textos como La Habana para un Infante difunto. Cabrera Infante relataba en el momento de aquella entrevista: “Cuerpos divinos constará de un corpus presidido por el cuerpo humano, concretamente el cuerpo femenino, y su personaje central, anónimo como en *La Habana*, recibe una lección de anatomía amorosa que nunca olvidará, que no podrá olvidar jamás”(54-55)⁶⁴ Este comentario, tan cercano a la idea central de La ninfa inconstante, podría confirmar que su texto formó parte del manuscrito original de Cuerpos divinos durante su elaboración, y que el texto que nos encontramos hoy como La ninfa inconstante es probablemente una versión anterior, o un fragmento extraído de Cuerpos divinos. El texto de La ninfa inconstante, por otra parte, pudo haber sido separado y modificado como una novela “apéndice” que

⁶⁴ Alvarez-Borland, Isabel. “Viaje verbal a La Habana ¡Ah Vana! Entrevista de Isabel Alvarez-Borland con G. Cabrera Infante, arquitecto de una ciudad de palabras erigida en el tiempo”. *Hispanérica*. 11.31.1982 (51-68). Esta es la descripción completa que el autor da de Cuerpos divinos. Lo cito aquí para hacer notar los detalles que aluden a la “ninfa”: “Escribo a veces con lentitud, otras con vertiginosa rapidez Cuerpos Divinos, en que la política es un mar en que naufraga demasiadas veces el héroe para no ser un suicida pertinaz. Parece que oye voces de sirenas y es salvado por las náyades y perseguido por un Neptuno con barbas, tridente y estridente. Se trata de un libro a veces bífido. *My friends are bilingual but my enemy speaks with forked tongue*. Los personajes continúan la guerra y la paz por otros medios, que son el juego semántico, el juego sexual y el juego social – en sentido de buena sociedad. O de la mejor sociedad, que es mejor. Nada tiene que ver con la guerra y la paz pero habrá aquí guerrilla y paz y guerra, ambas convencionales, y esa contienda en no man’s land que es women’s land en la batalla de los sexos, en que se pelea sucio con armas blandas. Cuerpos Divinos comienza en 1957, cuando se abren las páginas sonoras de la novela delirio (sin parentesco con la Novela del Aire) y termina en 1962 para clausurar el ciclo abierto en TTT. El comienzo es privado, el final público: la vida atrapada entre la política y la historia. Volverán algunos personajes de TTT pero serán solo sombras a la sombra de estas muchachas florecidas en cuerpos humanos. La materia cruda de que están hechos estos sueños es luz y sombra. Será un libro cerrado con un gran cuerpo deforme dentro que sufre de paronomasia aguda: esos ruidos que hace ese gigante de más de mil páginas son borborigmos verbales: puns, calembours y retruécanos”. (54)

aparecería antes, con meros fines lucrativos de mercado. No sorprende que estas dos novelas contengan el germen de la re-escritura también en los contextos de su edición y publicación póstuma. Aunque La ninfa inconstante y Cuerpos divinos sean libros que se complementan mutuamente desde su creación autorial, sus procesos de producción editorial incluyen la gestión de agentes cuya influencia resultará siempre difícil de verificar, sobre todo en términos de la configuración final de las novelas.⁶⁵

La publicación de la obra póstuma de Cabrera Infante exhibe además una intención política que va más allá del interés comercial que su obra siempre ha generado. Se conoce hoy que fue Miriam Gómez, la viuda del escritor, quien rescató, re-escribió y reorganizó los manuscritos inéditos de La ninfa inconstante y Cuerpos divinos para la casa Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores. Es evidente que existe en este contexto una maniobra de mercado de la casa Galaxia Gutenberg, donde la presencia en los medios de difusión de la viuda del escritor es necesaria. Sin embargo, muchas de las declaraciones de Miriam Gómez en entrevistas publicadas por la prensa europea entre el año 2005 y el año 2009 dejan apreciar también un deseo de reivindicar el nombre del autor para el contexto de la literatura nacional cubana. Dicha reivindicación, hay que especificar, se intenta llevar a cabo fuera de los límites y los esfuerzos del estado cubano por lograr el patrimonio cultural sobre la literatura del exilio. Miriam Gómez, refiriéndose los eventos que comenzaron a tomar parte desde la muerte del escritor, usa una frase que es en sí una re-escritura de una frase del poeta nacional José Martí, quien sufriera el exilio de Cuba durante los años de la

⁶⁵ Quisiera proponer un estudio más detallado de este contexto de producción. En el momento en que se escribe esta disertación, la mayoría de los archivos personales de Cabrera Infante permanecen inaccesibles hasta el año 2022. Los manuscritos inéditos de estas dos novelas están actualmente bajo la custodia de la viuda del escritor Miriam Gómez. Una minuciosa recopilación de datos, fechas y versiones de los fragmentos de La ninfa inconstante y Cuerpos divinos se requiere para un tema que ofrece infinitas posibilidades de investigación.

colonización española de la isla: “Murió sin patria, pero sin amo”.⁶⁶ La figura de Cabrera Infante es en este sentido una parte excepcional de la cultura cubana actual. Si bien La ninfa inconstante y Cuerpos divinos sólo pueden leerse hoy fuera de Cuba, su publicación póstuma aparece como un gesto redentor hacia el autor en el contexto nacional, que se informa claramente en un discurso canónico que apela a una idiosincrasia literaria clásicamente cubana, como una especie de culto patriótico y unificador a la figura de Cabrera Infante. Por la otra parte, esta obra póstuma insiste en presentarse como un capítulo más de la amarga experiencia del exilio cubano, un archivo censurado pero imperecedero que no solamente conserva la obra de Cabrera Infante, sino también la de toda una generación que se resiste a ser controlada por el patrocinio estatal.

Resulta útil trazar una cronología de algunos de los intentos más notables de este patrocinio estatal que se sucedieron por la parte cubana alrededor de la publicación de La ninfa inconstante y Cuerpos divinos. Cabrera Infante murió el 22 de febrero del año 2005, y dieciocho meses más tarde, el 31 de Julio de 2006, Fidel Castro desaparecía de la escena pública para eventualmente dar paso al poder a su hermano Raúl Castro. Los intentos de certificar la obra de Cabrera Infante como un producto de la cultura nacional habían comenzado en el año 2005, coincidiendo convenientemente con la muerte del autor e insertándose en una brecha de flexibilidad que el cambio de poderes en Cuba parecía prometer. Rafael Rojas señala en El estante vacío (2009), que *La Gaceta de Cuba* publica precisamente en su último número del 2005 el primer acercamiento crítico hacia un posible rescate de Cabrera Infante. El artículo “Chicho Charol y la isla. Entrada al universo literario de Cabrera Infante” de Jorge Fonet, es el primer comentario sobre el autor que

⁶⁶ “Muere Cabrera Infante”. BBC mundo.com, 22 de febrero de 2005 en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4286000/4286027.stm (accedido el 6 julio de 2011)

aparece en una publicación oficial desde 1959. Jorge Fonet, sin embargo, hace hincapié en la oposición de Cabrera Infante a ser publicado en Cuba, buscando algún motivo que justificase su censura durante cuatro décadas.⁶⁷

De la misma manera, Alberto Garrandés había intentado ya en el año 1999 incluir un texto de Cabrera Infante en la antología Aire de Luz: Cuentos cubanos del siglo XX (1999). En su prólogo a esta colección, Garrandés incluye una nota acerca de la negativa de Cabrera Infante a distribuir su trabajo en la Cuba de Fidel Castro.⁶⁸ Un segundo intento de este mismo crítico en el año 2009 tuvo éxito, cuando la colección “50 Aniversario del Triunfo de la Revolución”, organizada por el Instituto Cubano del Libro finalmente publicó el relato “En el gran ecbó” en el volumen La insula fabulante: El cuento cubano en la

⁶⁷ En el caso de Cabrera Infante, es posible ubicar el momento exacto en que su exclusión del nuevo canon literario cubano se hace oficial. Aunque desde su salida de Cuba no se había publicado ninguno de sus textos en la isla, fue durante la conferencia “Cultura, cubanidad y cubanía” ofrecida en 1994 en el marco del encuentro “La Nación y la Emigración” donde Abel Prieto, entonces presidente de la Unión y de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), dirigió una diatriba abierta contra el autor. Las palabras de Abel Prieto lo declaraban en aquel momento “separado para siempre de los jugos subterráneos de lo cubano” y le prohibían “la cubanía más honda”. La conferencia aparece publicada en: La Nación y la Emigración. La Habana: Editorial política, 1994 (75-80).

⁶⁸ La nota de Garrandés lee: “Los escritores Cabrera Infante y Norberto Fuentes, de quienes yo había seleccionado ya, respectivamente, ‘En el gran ecbó’ y ‘El capitán descalzo’, no aceptan figurar en esta antología”. (15) En otra carta enviada al periódico español *El país*, publicada en la revista cubana *La jiribilla* en febrero de 2005, (durante la misma semana de la muerte de Cabrera Infante); el entonces director de *Letras Cubanas* Daniel García Santos escribe: “Nuestra intención nunca fue excluir a Cabrera Infante del panorama literario publicado en la Isla. Por el contrario, ante su negativa de que se le publicara en Cuba, la decisión fue colocar en bibliotecas sus novelas Tres tristes tigres y La Habana para un Infante difunto. Cabrera Infante en realidad se autoprohibió para los lectores cubanos. Esperamos que, a diferencia de lo sucedido en el caso de Reinaldo Arenas, esa autocensura no sea legada a sus herederos”. Este comentario no buscaba solamente crear un frente mediático ante la prensa española en torno a la noticia de la muerte en la censura del autor, sino que alude directamente a la gestión de Miriam Gómez. Durante mis investigaciones en Cuba (en mi última visita de agosto del año 2009) pude constatar que Tres tristes tigres y La Habana para un Infante difunto no están disponibles al público general. En la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí existen dos copias de Tres tristes tigres, a las cuales sólo puede accederse con un “carnet de investigador”, una credencial burocrática también casi imposible de obtener. La Habana para un Infante Difunto puede leerse en la biblioteca de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, una institución en las afueras de la ciudad de La Habana, de reducida y selectiva matrícula, donde la gran mayoría de los estudiantes son extranjeros. Los textos de Cabrera Infante, sin embargo, circulan de mano en mano fotocopiados, son ofrecidos por el mercado subterráneo de libros, y se continúan trayendo a la isla desde el exterior.

Revolución 1959-2008 (2009). Al parecer la negativa de un Cabrera Infante no fue igualmente respetada después de su muerte. El director de la editorial *Letras Cubanas* Rogelio Riverón explicó en una entrevista publicada en la revista cultural oficialista *La jiribilla* que el cuento se había editado “bajo el auspicio de un proyecto conmemorativo, y de acuerdo con la legislación cubana” con “una licencia del Centro Nacional de Derecho de Autor.” Según el funcionario, los títulos amparados por ese permiso circularían únicamente en el territorio nacional, por un “derecho de tipo cultural” ya que “fueron producidas en Cuba, bajo el influjo de determinadas circunstancias”.⁶⁹

Puede deducirse de este contexto que la reivindicación de Cabrera Infante en la isla fue cuidadosamente orquestada por las autoridades culturales cubanas. La figura del escritor se proyectó para ser incluida dentro del “canon de los perdonados”, de manera que no afectase la reputación de la maquinaria publicitaria estatal, incluso cuando su obra no había mantenido ningún vínculo con la legislación nacional, o con el mencionado Centro Nacional de Derechos de Autor por varias décadas. La revolución cubana, en la edición literaria que la conmemoraba, decidió incluir también a sus enemigos, un gesto que solamente, a mi modo de ver, subraya la teatralidad de una falsa benevolencia y de una rectificación fallida del pasado político-literario cubano. La selección de “En el gran ecbó” para esta primera re-edición del autor en la isla explica también estas intenciones. El cuento se incluye originalmente en Así en la paz como en la guerra (1960), el único libro publicado por el autor en Cuba en 1960, y del cual Cabrera Infante ha renegado constantemente.⁷⁰

⁶⁹ Johanna Puyol. “Ruptura y tradición” Entrevista con Rogelio Riverón, director de la editorial Letras Cubanas. http://www.lajiribilla.cu/2009/n405_02/405_13.html (accedido el 23 de julio de 2011)

⁷⁰ Así responde el autor a Isabel Álvarez-Borland en 1982: “En cuanto a ASELP, como usted lo llama, esas mismas siglas lo condenan: es un libro del que no quiero oír hablar, mucho menos leer. De cera debió de ser mi mano cuando lo escribí en el trópico. Personalmente lo considero total y absolutamente fuera de mi

Sin embargo, “En el gran ecbó” ofrece la excusa perfecta para esta farsa estatal, o incluso, lo que podría apreciarse ya como un reconocimiento que finalmente se otorga – aunque desde la terca soberbia de las instituciones culturales cubanas – al escritor cubano más reconocido internacionalmente desde el *Boom* latinoamericano de los años sesenta. El cuento relata la visita de una pareja a una celebración de un rito afrocubano en el barrio de Guanabacoa, un tema estrechamente vinculado a las razones por las cuales las relaciones de Cabrera Infante con el joven gobierno revolucionario de 1959 llegaron a su punto de mayor deterioro. Como es conocido, el controversial caso del corto documental *P.M.*, co-dirigido por su hermano Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez-Leal, en el que Cabrera Infante se vio involucrado, trataba precisamente el tema de la Habana negra y nocturna. La polémica en torno al “caso *P.M.*” llegó a generar en 1961 el cierre de la revista *Lunes de Revolución* donde Cabrera Infante se desempeñaba como editor principal. Otro hecho que constata el vínculo entre estos eventos, y la manera en la que el estado ha organizado estas revisiones de acuerdo a su conveniencia ha sido la reciente exhibición de *P.M.* en la pequeña sala Charles Chaplin de la Cinemateca de Cuba, y por sólo una noche, el 9 de junio de 2011. El documental se exhibió dentro de un ciclo dedicado a la noche habanera, junto a otros cortos musicales que contribuían a disolver el mal olor de la censura.⁷¹ Por su parte, el relato “En

canon, que debe comenzar con un oficio del siglo XX, que es algo más y algo menos que una colección de críticas de cine”. (53)

⁷¹ Según William Luis en su artículo “«Aire puro me gusta el aire puro»: *P.M.*, *Lunes de Revolución*, y la composición de *Tres tristes tigres*”, varios textos como “Ella cantaba boleros” y “Seseribó” que luego se añadieron en sus versiones revisadas a los capítulos de *Tres tristes tigres*, se habían publicado previamente en *Lunes de Revolución*. Estas historias hacían énfasis en la vida nocturna de la Habana, el tema central del documental *P.M.* que estaba siendo censurado en aquel momento. En otro libro, *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución cubana* (2003), William Luis incluye un revelador texto de Cabrera Infante en torno al documental. En: “Un mes lleno de *Lunes*” Cabrera Infante relata como *P.M.* se había filmado con un presupuesto de 500 dólares donado por él mismo y sin supervisión del ICAIC. De esta manera, *Lunes de Revolución* se vinculó directamente con la producción del documental, lo que serviría de excusa para la clausura de la revista. *P.M.* retrataba de manera directa la Habana nocturna de bares y bailables que habían sobrevivido al brusco cambio de gobierno. Según

el gran ecobó” es un texto que no presenta en los momentos actuales ninguna amenaza política para el proyecto estatal de documentar la historia de la revolución cubana y que por haberse publicado por primera vez en Cuba permite toda esta manipulación legal y editorial. En cuanto a la crítica y el ensayo, se prepara en estos momentos en Cuba por Carlos Velazco y Elizabeth Mirabal Llorens un volumen donde se recogen entrevistas de aquellos protagonistas de la cultura cubana que conocieron al autor durante su estancia en Cuba. El fragmento publicado como un avance en *La Gaceta de Cuba* aparece, a mi modo de ver, como una respuesta orquestada que sigue el mismo tono “íntimo” que Cabrera Infante empleó en *Mea Cuba*, y que pretende también la recuperación del (ahora) “Infante terrible” de la literatura cubana.⁷²

El estilo de Cabrera Infante nunca persiguió una reelaboración de la historia, sino su total parodia. El autor mantuvo siempre a la revolución cubana de 1959 fuera de la dinámica de su narrativa, pero lo hizo principalmente por razones estéticas de su escritura.

⁷³ En este sentido, *Cuerpos divinos* está marcado por un hecho insólito y muy significativo.

Se trata del único texto de ficción donde Cabrera Infante entabla un diálogo directo con la

Cabrera Infante, su interés en *P.M.* radicaba en que se oponía al realismo de las escuelas rusa e italiana que mostraban “una falta de dinamismo y una seguridad buscada de antemano que era todo menos revolucionaria”. (150) Fue la proyección de *P.M.* en la *Casa de las Américas* y el debate que le siguió el hecho que dio lugar a las reuniones conocidas como “del miedo” de los días 16, 23 y 30 de Junio de 1961.

⁷² Véase el número 2 de *La Gaceta de Cuba*. Marzo-abril. 2010 (36-41).

⁷³ En las páginas de *Mea Cuba*, el autor describe a la Cuba que lo recibió de regreso en 1965 como “un robot al que un accidente del proceso había provocado una mutación” (32) y a la ciudad de la Habana como “enferma de una lepra nueva” (32). Aquella Habana cabaretera, versión caribeña del Hollywood de los cincuenta que le interesaba a Cabrera Infante había desaparecido bajo la sombra gris del realismo socialista de la Unión Soviética. La desilusión que sufre Cabrera Infante con el modelo testimonial que la búsqueda por la gran “novela de la Revolución cubana” comenzaba a procurar a finales de la década del sesenta, se plasma vívidamente en la trayectoria de su escritura. La transición estética desde *Así en la paz como en la Guerra* (1960) un libro del cual el autor ha renegado constantemente, hacia el manuscrito experimental de *Vista del amanecer en el trópico*, deja entrever una clara intención de contrarrestar la historicidad testimonial del discurso literario. El proceso llega a su expresión paródica máxima en *Tres tristes tigres*.

historia del proceso de la revolución cubana de 1959, reconociéndose además como partícipe activo y testigo de los hechos. Cuerpos divinos es el primer texto capaz de incluir a la revolución cubana de 1959, dentro del proyecto estético (erotismo y parodia) de Cabrera Infante. La escena que describe este momento interrumpe el romance del narrador que es editor en la revista *Carteles* con el personaje femenino de Elena, que es también la Estela Morris de La ninfa inconstante. El narrador ve la revolución sucediendo inevitablemente en torno a sí, cuando invade precisamente la redacción de la revista. Su amigo y colega de la redacción Carlos Franqui le pide que “le consiguiera algunos explosivos con el Directorio, ya que el 26 de julio apenas tenía” (47). Se refiere al movimiento clandestino “26 de julio” que apoyaba las acciones de Fidel Castro en la Sierra Maestra con actividades de sabotaje en la capital. Este fragmento de Cuerpos divinos resulta abruptamente descentrado del margen narrativo de la obra del autor, y hace claramente visible un deseo de documentar por primera vez un proceso histórico. El gesto debe entenderse como la ansiedad creciente de un autor exiliado de restituir la continuidad de su obra dentro del canon histórico de la literatura cubana: el deseo de ser reconocido también fuera de las etiquetas de la traición y el exilio que acompañaron a Cabrera Infante en su escritura. No es casual el hecho de que Cuerpos divinos sea precisamente el texto escogido para encabezar, como estandarte principal, la serie de publicaciones póstumas de Cabrera Infante que se encuentra en preparación.⁷⁴

⁷⁴ Hablo de una “ola de publicaciones” que está siendo anunciada por Miriam Gómez en diferentes entrevistas y conferencias de prensa. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores planea una edición de las obras completas de Cabrera Infante, dos novelas posiblemente tituladas “Mapa dibujado por un espía” y “Los cuadernos de Walter ego” además de dos volúmenes de ensayos sobre cine del autor que permanecen inéditos, rescatados de los archivos de la revista *Bohemia*.

La voz narrativa de Cuerpos divinos y La ninfa inconstante puede identificarse como la misma. Es una voz narrativa que ofrece claros paralelos con las experiencias personales de Cabrera Infante en Cuba. En su introducción a Infantería (1999), una imprescindible compilación de textos del autor, Enrico Mario Santí enumera algunas de las experiencias formativas más radicales de Cabrera Infante entre 1942 y 1960. El crítico las califica como “cuerpos del delito”, para elaborar una cronología del lado “delictivo” del autor, donde puede verse cómo se fue elaborando la ironía narrativa que notamos en toda su obra.⁷⁵ Ya desde el período previo a la revolución cubana de 1959, los personajes de Cabrera Infante iban tomando la forma marginal que inevitablemente debe asociarse con el autor, incluso antes de su separación del sistema cultural revolucionario. A la salida del dictador Fulgencio Batista de Cuba, y la entrada al poder de Fidel Castro en 1959, ya Cabrera Infante ya se había hecho notar como un intelectual. En aquel momento fue nombrado director del Consejo Nacional de Cultura, consejero y fundador del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), y subdirector del diario *Revolución*, donde se desempeñó como editor de su suplemento cultural, *Lunes de Revolución*.

Aunque muchos de los principales escritores cubanos del momento como Carlos Franqui, José Baragaño, Heberto Padilla y Virgilio Piñera apoyaron también a la

⁷⁵ Entre ellas se incluyen su expulsión de la escuela de periodismo de La Habana en 1952, sus vínculos con el periódico comunista *Hoy*, y la censura de “Obsceno”, uno de sus primeros cuentos publicado en la revista *Bohemia* también en 1952. La sanción por la obscenidad del relato le prohibiría a Cabrera Infante usar su propio nombre para publicar, dando paso al nacimiento de su conocido seudónimo de “G. Caín”. Incluso después de su exilio de Cuba, Cabrera Infante continuó siendo un escritor radical. Tres tristes tigres, por ejemplo, tuvo que negociarse con la maquinaria de censura del gobierno español de Francisco Franco. El libro que había sido primeramente concebido en 1964 bajo el título “Vista del amanecer en el trópico”, ofrecía una representación positiva del triunfo de la Revolución cubana de 1959 que preocupó seriamente a los censores españoles. Sin embargo, para cuando Tres tristes tigres fue terminado y publicado en 1967 por Seix Barral, ya el propio Cabrera Infante había cambiado su visión acerca de la Revolución cubana. Para un análisis detallado de estos hechos puede verse el capítulo tercero “Cuban Nights Falling: The Revolutionary Silences of Cabrera Infante” del excelente libro de Alejandro Herrero-Olaizola The Censorship Files: Latin American Writers and Franco’s Spain. Albany: State University of New York Press, 2007.

revolución cubana y se congregaron alrededor de *Lunes de Revolución*, la revista debe entenderse, al menos en el caso de Cabrera Infante, como la continuidad fallida de una participación intelectual que intentó insertarse infructuosamente dentro del marco expresivo cultural revolucionario. Cabrera Infante venía desarrollando su escritura en revistas anteriores como *Carteles*, *Nueva Generación*, la más publicitaria *Bohemia*, o incluso la sociedad cultural *Nuestro Tiempo* (co-fundada por el autor con Carlos Franqui en 1949), pero su posición en *Lunes de Revolución* se vio rápidamente cuestionada por el estado cubano. Según William Luis en su excelente recuento de *Lunes de Revolución*, la revista era “el vehículo fundamental para expresar la literatura y la cultura cubanas” (25) del momento, pero la posición de Cabrera Infante era evidentemente opuesta al realismo socialista que se trataba de imponer como corriente cultural.

El cierre de *Lunes de Revolución* no sólo marcó la ruptura de una poética verdaderamente revolucionaria en la literatura cubana, sino el nacimiento de un modelo de intelectual desilusionado con la revolución cubana que tiene en Cabrera Infante su mejor exponente. Para el autor, a mi modo de ver, esta ruptura constituye la razón principal para la solidificación de otra poética, la de la re-escritura, que aunque ya existía en la literatura anterior a 1959, comienza a intensificarse notoriamente a partir de las presiones sobre la política cultural cubana. La re-escritura es la variable literaria de un Cabrera Infante que opta por la falsedad, la frivolidad, la parodia y el cinismo de la repetitividad como antídotos ante la narrativa realista exigida por la revolución cubana a sus intelectuales. Para el año 1962, el autor ya parecía haberse “exiliado” personalmente de las prácticas culturales de la revolución cubana y marcha a Bruselas, en Bélgica, aunque aún como agregado cultural de la embajada cubana. En 1965, vuelve a Cuba debido a la repentina muerte de su madre,

donde fue retenido por los servicios de contra-Inteligencia del gobierno revolucionario. En aquel momento Cabrera Infante renunció a su cargo diplomático y se exilió definitivamente en Europa.

Luego de esta necesaria reseña bibliográfica de Cabrera Infante, retomo el análisis de la praxis de la re-escritura en La ninfa inconstante. La novela aparece relatada como una serie desorganizada de recuerdos, no solamente de la “ninfa” Estela Morris, (viñetas de la memoria, podrían llamarse) sino de otros recuerdos que apelan a un lector del “culto Cabrera Infante” ya entrenado en los mecanismos del autor. Este sistema referencial e intertextual se apoya en primera instancia en La Habana de los años cincuenta como el escenario terrestre de la “ninfa” Estela Morris, y el campo erótico de la escritura de Cabrera Infante. En segundo lugar, mediante las descripciones de la “ninfa” se alude a una especie de árbol genealógico literario del personaje de Estela Morris: cada una de las mujeres de la obra previa de Cabrera Infante.

La historia de La ninfa Inconstante comienza una tarde de junio de 1957, cuando el narrador y periodista de *Carteles* conoce a Estela Morris mientras ella busca empleo en una de las muchas oficinas de La Rampa, la principal avenida del barrio habanero de El Vedado. El encuentro ocurre de manera rápida e inesperada, pero deja una impresión tan definitiva que el narrador decide reproducirla incesantemente en las reconstrucciones del momento que el texto elabora:

Era rubia. No: rubita. Ella estaba allí a la sombra, pero el pelo, el cutis y sus ojos brillaban como si le cayera un rayo de sol para ella sola. Estuvo allí y allí estaba. Ocurrió hace más de cuarenta años y todavía la recuerdo como si la estuviera viendo. Desde entonces, no he dejado de recordarla

un solo día, envuelta en un halo dorado como si fuera una sombrilla de oro, detenida un instante en el espacio para detenerse siempre en el tiempo. (28-29)

La narrativa entrecortada de este fragmento es distintiva en la escritura de Cabrera Infante, en un proceso donde la oralidad aparece alterada por la sintaxis entrecortada y la repetición. Sin embargo, ha de notarse además el efecto que esta sintaxis tiene sobre la temporalidad del texto en el primer encuentro del lector con Estela Morris, y como dicho encuentro se determina a partir de la combinación y la disrupción de los tiempos verbales. La oración “estuvo allí y allí estaba” es un quiasmo que utiliza el pretérito y el imperfecto. El quiasmo, por lo general, busca dar valor a una idea central a partir de la repetición de una frase, y lo hace generando un efecto que obliga al lector a la re-lectura. El orden inverso de los sucesos (la permanencia de Estela Morris) actúa sobre la concepción del tiempo del lector desde este primer instante, creando un momento textual en que la acción del pasado coexiste con la acción del presente. Se trastorna además el lugar de observación del lector con respecto al texto con la frase “como si la estuviera viendo”, usada en el imperfecto del subjuntivo para restar credibilidad al testimonio que se ofrece. A partir de esta primera visión alterada, trastocada, el recuerdo de la rubia “ninfa” Estela Morris desencadena un juego de apariciones y desapariciones de la mujer ante el lector y el narrador que se va cifrando sobre los propios detalles del romance que viven ambos personajes. Se trata, en este caso, de la historia de amor de un “cazador cazado”, que nos remite directamente al personaje central de La Habana para un Infante difunto. Sin embargo, a diferencia de aquel despreocupado e incógnito cazador de vaginas de La Habana para un Infante difunto, el “G”

de La ninfa inconstante es quien sufre aquí de las más graves desilusiones y traiciones románticas.

La ninfa inconstante es una historia de traición y de fuga desde sus inicios. Estela Morris se ha escapado de su casa, luego de un episodio de cínica violencia donde ha amenazado con matar a su madre con un hacha. “G”, luego de conocer a su “ninfa”, abandona a su esposa también de una manera abiertamente cínica, para comenzar entonces una relación en la que va a depender obsesivamente de sus encuentros con Estela Morris. La relación entre el escritor y su amante adolescente aparece también presentada al lector desde la irracionalidad. Sin embargo, la narrativa insiste en convencernos de la validez social del disparatado romance, principalmente mediante actos que se deben justificar por un lector que juzgue bajo el auspicio del amor. “G” rompe todas las fronteras de la propiedad y la sociedad cuando lleva a Estela Morris a vivir en casa de la hermana de su esposa abandonada. Insiste en que Estela Morris lea en la biblioteca mientras le espera, hace el ridículo ante sus amigos, y ante los atónitos ojos del lector, reconoce la personalidad psicópata de Estela Morris cuando insiste en que ella sea vista por un siquiatra.⁷⁶ Todos estos hechos aparecen como parte de una relación amorosa estable. El escritor, en otras palabras, se vuelve devoto y fiel sirviente de su musa e intenta justificar sus traiciones aunque las sabe irracionales.

Como cronista de *Carteles*, “G” se permite un horario libre y la posibilidad de cortejar a Estela Morris en sus encuentros y correrías por toda la ciudad. En el trasfondo de este nomadismo urbano de los amantes regresa la Habana de la época pre-revolucionaria, o

⁷⁶ El detalle resulta en otra conexión evidente a Tres tristes tigres, y a las once sesiones de terapia que aparecen intercaladas en la novela. Estela Morris por esta personalidad psicópata, recuerda también al personaje femenino de la novela Memorias del subdesarrollo (1965) de Edmundo Desnoes y la adaptación filmica del mismo título realizada por Tomás Gutiérrez Alea.

para decirlo mejor, la Habana farandulera y musicalizada de Cabrera Infante. “La Habana, qué duda cabe, era el centro de mi universo” (21), explica “G”. De nuevo aparece la Rampa, el barrio de El Vedado, los oscuros rincones del club Atelier y el Cabaret Las Vegas, el edificio de Radio Centro y las redacciones de las revistas *Carteles* y *Bohemia*; las fondas de esquina y los restaurantes chinos; los boleros eternos; la publicidad y, por supuesto, las escandalosas posadas.⁷⁷

Estela Morris, sin embargo, no es precisamente una musa tan fiel al autor como lo ha sido esa ciudad de La Habana de los cincuenta. La “ninfa” insiste en escurrirse en su presencia física y en el recuerdo borroso de “G”. El idílico romance se transforma entonces en citas malogradas, persecuciones, esperas en vano y celos implacables. La inconstancia y la fuga que no cesan en Estela Morris se traducen en la imposibilidad de la consumación del amor. Al retrato inicial de una Estela Morris virginal, envuelta en un halo dorado, le seguirán entonces sucesivos avatares de una Estela Morris que termina traicionando a “G” de diferentes maneras. Estela Morris se muda a vivir con Junior Doce, amigo cercano y colega de “G” y además tiene relaciones sexuales con el hermano “G”.

Estas transformaciones de Estela Morris se explican en el proyecto mismo de la novela. La imagen de Estela Morris como una “ninfa” constante y perfecta no se puede lograr, pues estaría en contradicción directa con el proceso de la re-escritura que se trata de validar. Toda escritura debe ser mejorada, revisada, incompleta, cambiada en un proceso que, como la “ninfa” misma, nunca deja de moverse. La fuga y la traición son entonces la única manera de mantener la escritura en movimiento. El siguiente fragmento es quizás el

⁷⁷ El nomadismo de los amantes es un tema que recurre en pleno en la literatura del *período especial* (Antonio José Ponte, Pedro Juan Gutiérrez) y en los libros posteriores al año 2005. En el último capítulo de esta tesis veremos como Orlando Luis Pardo Lazo recupera en *Boring Home* (2009) la visión de Cabrera Infante de la ciudad de la Habana, para convertirla en un espacio decadente y cerrado.

momento de la novela donde mejor se observa la relación entre los personajes de Estela Morris y “G” como un acto representativo de la escritura:

Nuestra fuga estaba animada por el eterno encanto del terror. Se hizo más dramática –melodramática casi— que deportiva. Pero, creí, no era una carrera con la muerte sino hacia la vida. La nuestra fue una *fuga vacui*. Huíamos pero no sabíamos de qué huíamos. Estela había creado una trama invisible hecha con los hilos paralelos (los míos, los de ella) desde una intriga que ella había planeado más que conjurado. Yo era, simplemente, una parte no del todo esencial a la urdimbre. (132)

En esta cita la escritura, como la mujer, conjura, planea intrigas y cobra su propia vida más allá de la memoria del escritor. Como metáfora de la escritura Estela Morris es también responsable por esa “trama invisible” que une al escritor con su texto indisolublemente. Para “G”, poder poseer a Estela Morris es lo que para Cabrera Infante significaría llegar a la forma más excelsa de su escritura. Pero las imperfecciones de la “ninfa” le llevan a continuar intentando mejorar su escritura: lo llevan a la re-escritura. El resultado es un proceso de búsqueda continuo, la cacería de la “ninfa” y de una escritura mejor, que aunque va a hacia un lugar desconocido (“no sabíamos de qué huíamos”) marcha siempre hacia el espacio de “vida” en el escritor. Es precisamente ese aspecto imposible de la relación con Estela Morris lo que motiva a “G” a continuar sus intentos por concebirla de una manera aún más perfecta, incluso cuando sabe que no será nunca posible. Mediante la persecución de la “ninfa” como objetivo central de la trama se valida consistentemente el proceso de la re-escritura, un proceso que además el lector deberá atestiguar.

El desarrollo del proceso escritural necesitará además de la tramoya y los cosméticos que van a ornamentarle (a la “ninfa”), elementos de los que el lector debe participar y estar consciente. Las descripciones de Estela Morris sirven para subrayar la hechura del proceso escritural, y es por supuesto la figura de la chica lo que sirve como modelo donde se exponen estas características. En uno de sus encuentros con la “ninfa”, “G” relata que se encontraba tan maquillada que le invitaba a “un profundo viaje” (99): “Comprendí que se había pintado parapintado para la guerra. Ella quería batalla pero a mí me pareció una mascaramuza. (Es que no puedo, no puedo evitarlo)” (99). El maquillaje sobresale en este fragmento para señalar el artificio que caracteriza a la praxis textual del autor, mientras que esta confesión al final de la cita expone abiertamente el ejercicio que se lleva a cabo en la novela. La máscara–muza como término que combina genialmente los semas opuestos de máscara (esconder) y escaramuza (pelea, encuentro bélico) no pretende ocultar nada, sino más bien exhibir en exceso. El camuflaje, lejos de esconder, anuncia el proceso que se avecina entre autor y escritura. El personaje se maquilla en extremo con el sólo objetivo de atener una descripción detallada. La “ninfa” se viste y se desviste ante los ojos del lector, quien deberá acompañar a Cabrera Infante consciente de este “profundo viaje” por la escritura. El viaje será un ciclo circular en el lenguaje, donde la narración se va entrelazando con interpelaciones al lector de manera que, como testigos del romance, se nos obliga también a perdernos en los retruécanos del habla de los amantes.

Si analizamos los diálogos entre “G” y Estela Morris, podemos notar que es en ese espacio de encuentro entre lengua escrita y oral donde se despliegan magistralmente los conocidos rejugos creativos y verbales del autor. Al mismo tiempo, estos diálogos sirven a la novela para ejercitar su parodia mayor con respecto a la realidad. Los diálogos se

reproducen dentro de la “historia contada” con una exactitud meticulosa en sus datos y sus descripciones. Resulta contrastante que, siendo un texto que se presenta a sí mismo como un ejercicio de reflexión sobre los vaivenes de la memoria, La ninfa inconstante se exceda en su habilidad de recordar. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que la reproducción que se lleva cabo no es la de los referentes de la realidad, sino la de momentos textuales anteriores dentro de la misma novela. De no producirse desde el interior del texto, esa reproducción textual resultaría contradictoria. Pero los excesos del lenguaje y los detalles construyen un distanciamiento con la realidad que logra mantener al texto en un sistema ensimismado, estrictamente metafórico y ficcional. El texto continúa dibujando una espiral, y permite que las referencias queden dentro de su propio sistema textual:

-Buscaba un trabajo. Anunciaron que querían una recepcionista.

Imagínate, yo de recepcionista. Enseguida me cogieron.

-Te dieron el trabajo entonces.

-¡Qué va!

-Como dices que te cogieron...

-No me cogieron para el trabajo, me cogieron porque mentí.

-¿Dijiste una mentira?

-Sobre mi edad.

-Pero eres demasiado joven para trabajar.

-No creas.

-Se te ve enseguida.

-Vamos a dejarlo ahí, ¿quieres?

-Si te molesta, puedo decirte que eres vieja.

-No me molesta, pero prefiero no hablar de mi edad. ¿No puedes hablar de otra cosa?

-Sí que puedo. Puedo por ejemplo recitarte el poema de Parménides.

-¿Quién es ese?

-Un poeta muy viejo con barba muy larga.

-No me interesan los viejos.

-Puedo decirte en cambio que la noche esta estrellada y a lo lejos tiritan los astros.

-¿Qué astros, por favor? El sol ni siquiera se ha puesto del todo.

-Bella, qué sabes de astronomía.

-¿Yo? Ni siquiera sé por qué se pone el sol. Además que mi nombre no es Bella.

-¿Cómo te llamas entonces?

--Estela.

-Ah, hemos vuelto a la astronomía. Estela es Stella y Stella quiere decir estrella. Eres Estrella, entonces.

-¿De veras?

-De veras. Puedes llamarte Estrella.

-Prefiero llamarme Estela.

-Estela es lo que dejas detrás.

-¿Cómo te llamas tú?

-Me llamo como todo el mundo –le dije y le di mi nombre.

-¿Así se llama todo el mundo?

-Casi. ¿Y tú, cómo te llamas?

-Me llamo Estela.

-¿Estela a secas?

-No, mi apellido es Morris. Estela Morris. (37)

En el nivel sintagmático del lenguaje de estos diálogos las palabras se repiten, se copian a un término anterior dentro de la misma oración, y se derivan en una transformación que utiliza a ese término anterior como base para su metamorfosis en una palabra nueva. Se trata de una figura retórica denominada *derivatio* donde el uso repetido de palabras que pertenecen a la misma familia léxica contribuye a la creación de palabras nuevas. No estamos en presencia de los diálogos de Tres tristes tigres, o de sus monólogos, donde las palabras nuevas dependían del ejercicio de la traducción o la inclusión de la lengua oral en un formato literario escrito. En La ninfa inconstante el objetivo no es crear una lengua nueva porque esa lengua “Cabrera Infante” ya existe, de hecho, está en uso en el diálogo que leemos. Lo que se persigue es crear la sensación de repetitividad, y por lo tanto los recursos estilísticos y figuras retóricas que dominan el texto son las figuras de repetición: el retruécano, el quiasmo, la aliteración, la onomatopeya, el paralelismo y más que ningún otro, el equívoco intencional.

En el nivel semántico del lenguaje, los equívocos son el motor que impulsa el desarrollo del texto en esta interacción. El uso intencional de palabras que según su orden en la conversación adquieren doble significación (coger, bella, estela) no sólo ilustra el desbalance de nivel educacional entre los personajes, sino que dibuja la trayectoria circular del diálogo. La conversación termina en el mismo punto donde ha comenzado, y deja la impresión de que los amantes no se han dicho nada. Como un personaje que representa

metafóricamente a la escritura, Estela Morris exhibe una ingenuidad de tipo virginal, inocente, pura (intensificada por el autor a través del bajo nivel cultural del personaje) que la somete a un proyecto pedagógico de “G”. Sin embargo dicho proyecto termina convirtiéndose en burla paródica a través del cinismo del narrador, quien, como el autor, domina plenamente el lenguaje. Lo paradigmático de esta situación es que para Cabrera Infante esta incomodidad del equívoco y el cinismo es su forma conocida de expresar interés y afecto por la escritura.

El contrapunto visto en estos diálogos se repite a lo largo de toda la novela y dentro de cada uno de ellos se incluye una cadena interminable de citas fabricadas para la educación de Estela Morris, que la “ninfa” se resiste a adoptar o siquiera tratar de entender. De la misma manera, el juego lingüístico parece ser tan seductor para Cabrera Infante como el proyecto de educación de la “ninfa”. Ambos procesos marchan a la par, y de cierta manera, se tiene la impresión de que el diálogo de los personajes es “recordado” o aprendido de memoria como una canción placentera.

Es evidente que el autor se complace en detener la acción, solamente para desarrollar un diálogo que crea los espacios discursivos de una suspensión temporal. Si bien el tema del recuerdo se manifiesta a lo largo del libro, debido al hecho de que la historia de Estela Morris es pasada, el rejuego verbal parece situarnos en un presente perpetuo. Estos son diálogos que no elaboran ningún progreso en relación a la acción, pero que al mismo tiempo mantienen la atención del lector durante páginas. Una comparación sugerente tendría lugar entre este ritmo narrativo con un musical de Broadway, donde la acción se detiene para que los personajes canten y bailen. La comparación es válida desde el punto vista del espectador o, en este caso, del lector. La canción y la danza entran en la

línea narrativa del musical como entra el diálogo a la supuesta linealidad de esta novela. El ojo del lector no descansa, pues sabe que la acción se detiene, pero avanza, y que en el detalle del diálogo se esconde la trama de la novela es sí. A fin de cuentas, pocos son los espectadores que van a Broadway a aprender la historia de cualquier musical clásico. El espectador va a al teatro a ver quién da la nota más alta en sus solos.

Fuera de las fronteras textuales de estos diálogos, la única función que cumplen es la de resaltar la idea de la repetitividad al multiplicarse casi exactamente. Cada diálogo de La ninfa inconstante repetirá el ciclo descrito por ese primer encuentro de los amantes aquel día en que Estela Morris buscaba trabajo. Se podría citar cualquiera de las numerosas conversaciones que conectan la trama de esta historia para ejemplificar este ejercicio de repetición. Un análisis discursivo de cualquiera de ellos arrojaría la conclusión de que todos cumplen la misma función comunicativa. Veamos otro momento, ya hacia el final de la novela, donde los amantes conversan:

-¿Qué es eso?

-Llueve.

-En la Habana cuando llueve, llueve de veras. Se podía creer que acaba de comenzar el diluvio universal.

-Odio llover.

-Llover es un verbo impersonal.

-¿Qué cosa?

-Se dice llueve, aunque en tu caso se puede decir ver llover. O mejor, oír.

-Odio la lluvia.

-Pero ¿no piensas que es muy lindo ver llover cuando estas a resguardo en un arca para dos?

-¿Puedes creer una cosa?

-¿Qué?

-La mitad del tiempo no entiendo lo que dices.

-Y la otra mitad estoy callado ¿No es eso?

-Créeme que desde que te conozco nunca te he oído callado. (236)

Nuevamente el tema de la conversación es trivial. El motivo se repite siempre y no es otro que demostrar la imposibilidad del escritor de hablar en términos cultos con Estela Morris mientras trata de educarle. Los mismos recursos estilísticos de repetición del primer diálogo que encontramos en La ninfa inconstante (*derivatio*, equívoco) recrean la misma situación para el lector a lo largo de toda la novela. De manera paradójica, los diálogos que deberían procurar el desarrollo de la novela terminan por reducirla a un regreso perenne. La comunicación se expresa, irónicamente, como una imposibilidad de expresión. En estos diálogos “copiados” se va reconstruyendo una letanía de las circunstancias contextuales de un solo momento de la memoria: el encuentro de dos amantes que se repite sin añadir evento alguno. Por el contrario, nos encontramos con el regodeo verbal de dos personajes que viven exactamente la misma situación, y lo que aparece inicialmente como un paralelismo de progresión lógica desemboca siempre en la misma aporía textual. La situación inicial de la conversación da paso a sus variantes, hasta que esa situación se convierte en algo trivial y las variantes son las que terminan ocupándolo todo.

Por estas razones, la verdadera esencia del romance de Estela Morris y “G” radica en su ideal narcisista, en el exhibicionismo de la habilidad del escritor con el manejo de la

lengua. La relación de la “ninfa” y su escritor se define por la cantidad de tribulaciones y obstáculos que los amantes producen para sí mismos, especialmente en todo el juego verbal de la seducción que se plasma en el texto. Cabrera Infante es sin dudas el escritor latinoamericano que mejor ha logrado la confluencia de la lengua oral y la lengua escrita, siempre en pos del humor y la parodia. Pero, en La ninfa inconstante, este estilo inconfundible se torna casi vanidoso y da lugar a una especie de masoquismo lingüístico. El personaje de “G” prácticamente se auto flagela con la dificultad del habla que nace precisamente de la diferencia de los niveles de educación entre los amantes. Hablar con Estela Morris duele, pero causa un placer infinito.

Resulta interesante observar esta característica textual en relación con el concepto del amor cortés que domina muchos de los textos medievales y las novelas de caballería del canon de los estudios hispánicos. En Cárcel de amor (1492) de Diego de San Pedro, la situación se invierte. El héroe Leriano ama a la hija del Rey, Laureola, pero el héroe no es un noble, por lo que decide recluirse en una cárcel (de amor) a la que le conduce un misterioso caballero llamado “Deseo”. Leriano escribe cartas a su amada, por lo que su amor toma lugar en el espacio epistolar de la escritura, en una relación donde el mismo autor (mediante un personaje que le representa) actúa de mensajero. Lo que sucede en estas cartas es una defensa de la mujer que pretende ensalzarla como un ser sublime, más que nada reiterando la pureza de su amor, aunque sea por un plebeyo. Un detalle fundamental es que en la “cárcel” hay martirios físicos (una silla de fuego, por ejemplo), pero que Leriano ha escogido ir allí solo para poder sufrir y crear ese espacio discursivo de la carta donde se elabora la imagen excelsa de la hija del rey, Laureola. Cárcel de Amor es una obra que utiliza la alegoría, y sobre todo la personificación, para desintegrar las barreras entre los

espacios públicos y privados. La escritura, en manos de un autor intermediario y en su forma epistolar, es el elemento que los desestabiliza lo público de la privado a través de continuas entradas y salidas de la llamada “cárcel”.

La alegoría que dibuja Cárcel de amor se acomoda fácilmente a la situación de “G” y Estela Morris. Él pertenece a una especie de “realeza cultural” habanera (al menos la del aficionado al espectáculo nocturno de aquellos años) mientras ella es una plebeya secretaria ignorante de la existencia de ese mundo. La cárcel de “G” es también el deseo carnal que le impulsa a seguir a Estela Morris, y por el cual acepta su “martirizante” tarea de tener que hablarle en términos cultos. El espacio de las cartas es aquí el de los diálogos, y es donde se pone en práctica la construcción de la imagen de la dama. Cabrera Infante es también el mediador que facilita esta relación y, como ya he referido, se trata de justificar la relación absurda de los amantes con un discurso del amor. Para construir esa relación de amor “inconstante” que da título a la novela, el personaje de “G” debe obligatoriamente cortejar a Estela Morris aun cuando el potencial de la “ninfa” como “dama sublime” no sea muy factible desde el punto de vista cultural.

El valor que se le otorga a Estela Morris y a Laureola (en Cárcel de amor) como “damas” se va a reflejar directamente sobre aquel que la corteja. La dama sólo interesa por los obstáculos que han de librarse para llegar a ella, y el estoicismo para superar dichos obstáculos que el héroe que la pretende pueda demostrar. Laureano y “G” son grandes por estas tareas de grandes que emprenden.⁷⁸ No nos olvidemos del ejemplo más claro de esta situación en la literatura española, Don Quijote de la Mancha y su Dulcinea del Toboso. La rememoración de Estela Morris que “G” emprende le construye también a él como héroe

⁷⁸ En este sentido resulta muy útil el capítulo de Slavoj Žižek “Courtly Love, or Woman as Thing”. The Metastases of Enjoyment. London: Verso, 1994 (89-112)

romántico, y su obstáculo mayor es la ignorancia de Estela Morris, desafío que él asume placenteramente. “Más que semental soy sentimental” (106) dice “G” en un tono que, más que confesional ante el lector, manifiesta una reflexión retrospectiva del escritor. Dadas las características autobiográficas de este narrador, sólo puede tratarse de un sujeto autorial que se va construyendo y mejorando a sí mismo mientras usa la imagen de la dama como un espejo que le hace digno merecedor de la escritura.

Estas supuestas confesiones de “G” ante el lector contribuyen a un proyecto donde toda la inconstancia y grandeza de Estela Morris (el arte de la escritura) se va a adjudicar a la persona literaria de Cabrera Infante, revelando también el deseo de reconocimiento del escritor. Recordemos que el factor que singularizó a Cabrera Infante por encima de los demás escritores del *boom* latinoamericano de los sesenta fue precisamente el uso del lenguaje en su espectacularidad, la experimentación con la lengua inglesa, y el retruécano de la oralidad. Por ejemplo, ¿por qué darle un apellido como Morris, en inglés, a una “ninfa” cubana? Si bien algunos autores han observado la interacción de Cabrera Infante con el inglés, y sobre todo con la traducción, como un mecanismo paródico de defensa de “la lengua propia” de su texto, debe señalarse que el uso de la lengua inglesa por el autor es por lo general un uso letrado, informado en la obra de autores como James Joyce o Lewis Carroll. La traducción en Tres tristes tigres significa la traición, y así puede verse también en la figura de Estela “Morris”, aunque sin pasar por alto el hecho de que es la gestión de un personaje como “G” lo que nos facilita nuestro acceso a este referente foráneo dado su vínculo directo con el autor.

La elección del término “ninfa” para el título de la novela también se justifica en el tipo de relación que establecen los dos amantes. Según Jennifer Larson en su estudio Greek

Nymphs: Myth, Culture and Lore (2001), en la mitología griega la ninfa es una deidad femenina menor, típicamente relacionada a un accidente geográfico. Las ninfas se asocian mediante la personificación con fenómenos de la naturaleza, y la mayoría de las veces son identificadas con lugares cercanos al agua, aunque existen varias maneras de categorizarlas también de acuerdo a su relación con cuevas, montañas y vegetación en general. La adoración de las ninfas se vincula directamente al hecho de que se identifican inseparablemente con una localidad concreta. (8-10)⁷⁹ Por otro lado, La idea del poder divino de los ríos, mares, manantiales o la lluvia, está profundamente arraigada no sólo en la poesía romántica, sino también en las creencias y rituales populares (En Cuba, por ejemplo, es notable en la tradición afrocubana de la Regla de Ósha, con deidades como Yemayá y Oshún). El vínculo entre Estela Morris y La Habana es evidente en el texto, donde la persecución (y la adoración) de la “ninfa” lleva a “G” y a Cabrera Infante a una descripción detallada de la ciudad como su hábitat. La Habana es una ciudad rodeada por mar y, de hecho, el primer encuentro de “G” con Estela Morris ocurre a una cuadra del malecón habanero. Señala Jennifer Larson además que las ninfas a menudo acompañan a otras deidades griegas principales, asociadas directamente a placeres profanos y sexuales como Dionisios, el dios del vino y la fiesta, y Pan, el dios de la sexualidad masculina. En los mitos griegos, las ninfas con frecuencia eran el objetivo de la persecución de los sátiros, quienes también acompañaban siempre al dios Pan. (93-95) La alusión a la figura del sátiro completa la analogía que describe el romance entre Estela Morris y “G”. El sátiro, mitad animal y mitad hombre, representa la masculinidad extrema y simboliza el apetito sexual y el deseo desenfrenado. La connotación sexual de esta comparación se debe además a la representación mitológica de las ninfas como seres que mantienen relaciones íntimas tanto

⁷⁹ Jennifer Larson, Greek Nymphs: Myth, Culture and Lore. New York: Oxford University Press, 2001.

con hombres como con mujeres, una situación que se verifica también en el personaje de Estela Morris.

Aun cuando en la novela se han incluido todas estas referencias sexuales, el tratamiento del sexo como tal se relega a un plano secundario, lo cual contribuye a la sensación de imposibilidad de poseer a la “ninfa” que constituye el motivo de la narración. El romance de Estela Morris y “G” no se centra en un objetivo sexual o en la transgresión de un límite, simbolizado en la novela por el himen de la virgen “ninfa”. Estela Morris arriba a su mayoría de edad (16 años en Cuba) la misma mañana en que ha escapado de la casa de su madre, pero aun es virgen. Una vez que los amantes se ven libres de los impedimentos legales (la minoría de edad de ella y el matrimonio de él), pensaríamos en La ninfa inconstante como una historia de amor que debe llegar a su clímax en el disfrute del acto sexual. Pero “G” y Estela Morris tienen un único (y desilusionante) encuentro de este tipo. Después de desvirgar a Estela Morris durante una visita a una posada común, “G” finalmente comprende que a la “ninfa” no le interesa el sexo. El momento en que “G” llega a poseer a la “ninfa” Estela Morris es, para la sorpresa del lector, el momento menos intenso de toda la novela:

Esta Estelita, Estalactita, Estalagmita: su cueva, súcubo, de entrada incubo, antes espeluzna espeluznante, espelunca nunca. Imagina vagina. Porque ella es impúber púber. Pubis. Ver verijas y el motivo de la V: V de virgen pero también de virago, vera efigie en el verano emotivo de la V. En toda mujer hay un triángulo. Lo puede formar con dos hombres. Pero tiene que ser adulta para ser adúltera. Y ¿qué pasa cuando lo forman tres mujeres? (119)

En este fragmento no se recurre al equívoco, sino a la aliteración y a la repetición de un término que da lugar a otra palabra que se le asemeja fonéticamente, y gracias al genio de Cabrera Infante, también se asemeja en su semántica a la palabra que le originó. Sin embargo, lo más interesante de este juego lingüístico es ver cómo se va dibujando el momento de la penetración sexual y la pérdida de la virginidad en una cadena de significados que no necesariamente describen el acto sexual, sino que en su lugar describen, y son en sí mismas, un acto de re-escritura. El crecimiento como mujer de Estela Morris, ese momento en el que debe pasar de niña a mujer es un acto que se codifica como el crecimiento o la extensión del vocabulario y el campo de significados semánticos, un efecto que el acto de repetir provoca para el lenguaje.

La narración de este encuentro sexual entre Estela Morris y “G” se construye en el texto durante once páginas (108-119), para colocar al lector en espera de un momento carnal intenso que finalmente se suprime. Parecería en la lectura de este fragmento que el instante de mayor cercanía (penetrar la escritura) es precisamente el momento de mayor desinterés de “G” como hombre, pero de mayor atracción como escritor. El sexo se ha minimizado para ceder paso a una relación de obsesión por un objeto de deseo que ha de permanecer inalcanzable: el ideal de la “ninfa” como escritura, y no ya como mujer. El fragmento en el que finalmente se toma la virginidad de la “ninfa” se sustituye entonces por un ejercicio lingüístico que reinstaura esa búsqueda continua en la narración, justo en el momento en el que esta se ha detenido. La imagen inicial de la vagina de Estela Morris que ofrece este fragmento debe ser inmediatamente multiplicada, copiada y reproducida en infinitas versiones dando paso a la ramificación interminable de nuevas interpretaciones. Si bien Estela Morris es vital a la novela como personaje, la “ninfa” es aún más útil cuando

puede multiplicarse. La yuxtaposición de cada una de las imágenes posibles de la vagina de Estela Morris arma el mecanismo que impulsa la novela en nuevas direcciones. Escribir el momento sexual se convierte entonces en una multiplicidad, no ya en la imagen de una mujer única sino en un trío de mujeres. El instante de ruptura del himen no se interpreta como la marca indeleble del primer trazo sobre la hoja de papel en blanco, sino más bien como el acceso a un sinnúmero de posibilidades creativas que no serán nunca definitivas. La vagina simboliza la entrada a una cueva de maravillas del lenguaje, que además se hacen visibles en la destreza de Cabrera Infante con el manejo de las figuras estilísticas de repetición en este pasaje.

Más allá de la vagina y el himen, el cuerpo mismo de Estela Morris no llega a ser nunca un elemento de amor carnal, sino que se torna también en un dispositivo metafórico. “Su cuerpo, ese cuerpo humano, demasiado humano, se ha convertido en divino” (217) – confiesa “G”, en un parlamento que confirma nuevamente la conexión entre La ninfa inconstante y Cuerpos divinos. El cuerpo de Estela Morris llega a representar todo el ambiente que rodea a “G” donde figura física y recuerdo se funden y confunden. Esta situación permite que el cuerpo de la mujer sirva también al rejuego de las marcas temporales en el texto, que demuestran la imposibilidad de organizar la narración linealmente:

Atrapa el día- o más bien la noche. No, el día, el día entero. Márcalo con una piedra blanca. ¿Qué tal el peñón blanco del hotel? Márcalo. ¿Y sus ojos? Márcalos también. Marca el día, atrápalo, cógelo por las tetas. Téticas más bien. Márcalo, por favor, no seas dejado. Marca el día. Era el 16 de junio de 1957. ¿Ese fue el día? Ese día no es tuyo. No puede de

ninguna manera ser el 16. Pero era junio y era 1957. Aunque probablemente no el 16. Digamos con firmeza que no fue el 16. Pero eran, créanme, junio de 1957. Bueno, vamos a dejar el 16 si quieren. Debemos marcarlo con una piedra blanca. Deja la fecha, déjala, que no me molesta, pero será una fecha de ficción, no verdadera. (61)⁸⁰

El cuerpo de la “ninfa” se convierte en una presencia etérea en el texto, y concibe una temporalidad para la novela que resulta imposible de fijarse a pesar de que la narrativa insiste en hacer coincidir los detalles más intrínsecos de una geografía habanera, o de la anatomía de la mujer. Por ejemplo, Estela Morris tiene “casi” 16 años y mide “casi” un metro y 60 centímetros (1.60 cm) cuando ocurre el encuentro con “G” “casi “el 16 de junio 1957. El fragmento expone además la preocupación del autor no ya por las transformaciones que el cuerpo de la “ninfa” haya podido sufrir; sino por la necesidad de registrar un evento cronológicamente. La ansiedad que se expresa en este fragmento se relaciona con la necesidad de marcar el paso del tiempo en la novela, y es mediante la descripción del cuerpo de la chica (la escritura misma) que se intenta un ejercicio de resultados inciertos. Al mismo tiempo, el reverso de esta situación es también imposible de lograrse. Si bien la novela no logra atestiguar el paso del tiempo, la escritura también falla en proveer al texto con un sistema organizado según los códigos de la realidad, y va a depender estrictamente de la memoria.

⁸⁰ Agradezco a mi profesor José Quiroga por señalar en nuestras conversaciones otra relación extratextual de *La ninfa inconstante*: el 16 de junio es la fecha de *Bloomsday*, el festival que se celebra cada año en honor a James Joyce en todo el mundo. En este día toman lugar y se narran los eventos de *Ulysses*, la más famosa novela de James Joyce. Cabrera Infante admiraba a James Joyce y las similitudes entre los dos autores se reflejan además en sus escritos. El nombre del festival se debe a Leopold Bloom, el personaje central de *Ulysses*, un texto que altera la temporalidad de sus eventos que transcurren todos el 16 de junio. La novela es también una obra de arte del lenguaje, y realiza una cartografía minuciosa de la ciudad de Dublin, de la cual James Joyce debió en su momento salir exilado.

Esta reflexión sobre el valor del tiempo se apoya además en la incertidumbre que se crea en el lector mediante la constante dicotomía entre realidad y ficción. Acostumbrados a un prototipo de narrador-personaje-autor que Cabrera Infante ha empleado consistentemente, la primera reacción de los lectores es ubicar a Estela Morris en la cronología de la biografía del autor. ¿De quién se habla con tanta insistencia? ¿Es posible que este personaje pueda conectarse con alguna personalidad de la época, o alguna mujer o momento en la vida del autor? ¿Es este “yo” Cabrera Infante? Sin embargo, el hecho de que la inicial del nombre del narrador “G” coincida con la del nombre del autor, o que la novela se narre en primera persona, insistiendo constantemente en la diferenciación entre verdad y mentira (“Podría escribir mentiras, ya lo sé, pero la verdad es suficiente invención” (20), no es indicativo de ningún hecho concreto. La relación que podemos mantener con sus textos, así como con sus personajes, es por naturaleza ambigua y engañosa. El “yo” de sus historias, sea quien sea, plantea siempre la misma incertidumbre que nunca llega a resolverse de manera convincente. Por el contrario, se ocupa de crear un juego, artificio de dobles, como una lógica propia donde la validación del texto ocurre precisamente en dicha incertidumbre y a los niveles del rumor. Parte del juego, obviamente, es seducir al lector con un tono confesional.

El carácter autorreferencial de estos comentarios “autobiográficos” simulados crea una brecha entre la perspectiva del sujeto que apreciamos en el texto y la capacidad de recordar que existe en el narrador. En el caso de La ninfa inconstante, es necesario leer las referencias bibliográficas entre líneas, codificadas en el tratamiento del tiempo que la novela emprende. El problema del paso del tiempo y la memoria permiten al autor escribir sobre sí mismo y simultáneamente continuar creando un ruido confuso, jugando con las

normas estéticas de la realidad y la exactitud. Los comentarios de “G” acerca de su dificultad de recordar ayudan a Cabrera Infante a dialogar con su alter ego, una voz crítica que se encubre en el texto, quizás tratando de evitar un compromiso social. Este juego de los dobles crea una multiplicidad de voces que permite al autor ser biográfico y crítico bajo un disfraz, precisamente relatando la vida de otros y no la suya.

En cuanto al personaje de Estela Morris, el único sitio donde la chica continúa siendo real es en la ficción previa de Cabrera Infante, y allí debemos buscarle. La perspectiva que el lector obtiene de la historia de esta “ninfa” es invertida desde el comienzo de la novela y se produce con el efecto de narrar en retrospectiva. La ninfa inconstante, como ya he mencionado, se inaugura anunciando la muerte dudosa de Estela Morris. Comenzar recordando la muerte de la chica presupone la existencia de una realidad no regida por el principio de causa y efecto, sino más bien por los mecanismos de revisión que la novela misma va a requerir desde su inicio. La naturaleza funcional del texto, por ende, no va a ser nunca su potencial de ajustarse o no a una realidad exterior, sino a la literatura previa. Desde ese inicio retrospectivo, Cabrera Infante sitúa tanto a sus personajes como a sus lectores en una posición de observadores del pasado, indicando que la novela debe leerse desde una cierta genealogía de su obra anterior y teniendo muy en cuenta que la poética que rige el texto es la verdad como invención:

Ella murió. ¿Se suicidó? No, murió de la muerte más innatural: muerte natural. La mató en todo caso el tiempo. Pero lo cierto, lo terrible, lo definitivo es que Estelita, Estela, Stella Morris está muerta. Ahora soy yo el que reconstruyo su memoria. Ella era una persona pero ha terminado convertida en ese destino terrible, un personaje. Hay que decir que ella era

todo un personaje. Ella murió, lejos del trópico, de Cuba. Pero ella no era en realidad del trópico o de La Habana o de esa Rampa donde la conocí -y decir la conocí es, por supuesto, un absurdo: nunca la conocí. Ni siquiera la conozco ahora. Pero escribo sobre ella para que otros, que no la conocieron, la recuerden. En cuanto a mí, ella fue siempre inolvidable. Pero ahora que está muerta es más fácil recordarla. Y pensar que ella no existe ahora más que cuando la imagino o la recuerdo que es lo mismo. Podría escribir mentiras, ya lo sé, pero la verdad es suficiente invención.

(20)

En este fragmento aparecen una serie de preguntas que quedan sin respuesta (¿De dónde era Estela? ¿Es persona o personaje? ¿Dónde murió realmente Estela? ¿Cómo es posible recordarla si no la hemos conocido?), y que se ofrecen como pistas al lector y a su futura labor. Como lectores cómplices, somos seducidos y nos interesa comenzar a trazar la genealogía de Estela Morris pues conocemos la poética de re-escritura que caracteriza a este escritor. Por esta razón, el ejercicio de ubicar el posible origen de la “ninfa” por el universo de Cabrera Infante lleva al lector a una revisión de la obra integra del autor. Cabrera Infante induce este proceso de la re-escritura de la imagen de Estela Morris en sus lectores con el objetivo de establecer una continuidad literaria para su obra. El lector es, en cierta manera, obligado a recordar libros anteriores pues la confusión que se ha creado en torno a la existencia de un referente real de la “ninfa” Estela Morris no deja otra solución. Las preguntas inducidas por el fragmento encuentran líneas de conexión directa a los dos libros centrales del autor: Tres tristes tigres y La Habana para un Infante difunto. Esta obra más temprana de Cabrera Infante no solamente exhibe una unidad de lugar impresionante y

valida su discurso en la geografía como ha acertado en señalar Rafael Rojas, sino que sienta el paradigma que guía el acto de lectura.⁸¹ Por otra parte, la voz narrativa que domina en estas obras de ficción apoya también la necesidad de una unidad cronológica. El lector llega a La ninfa inconstante como si todas las novelas del autor tomaran lugar, y fueran narradas, en el mismo tiempo y en el mismo espacio.

Ya desde esta obra más temprana, los textos de Cabrera Infante educaron a su lector situándose intencionalmente entre los límites entre ficción y realidad. Estos dos libros, aun cuando se vinculan a una geografía determinada, nos develan la metamorfosis de la realidad misma en algo fantástico, fuera del reino de lo creíble, pero en un espacio donde la fantasía se convierte entonces en algo aún más real. No se trata, sin embargo, del *realismo mágico* del *Boom* latinoamericano de los sesenta donde el lector debía aceptar un pacto de credibilidad con el autor acerca de un evento que era indiscutiblemente falso.⁸² Es por el contrario una lógica interna que se crea para el texto en cuestión, donde la ficción anterior es la única relación causal que puede servir como un testimonio verificable, un dispositivo que obliga la escritura a la continua autorreferencialidad.

Las figuras femeninas, en especial, han servido a este propósito. Tres tristes tigres, por ejemplo, depende de mujeres cuyas descripciones conforman un argumento sobre la identidad nacional cubana que se localiza también entre realidad y ficción. Si recordamos a la cantante de boleros “La Estrella” y a la actriz de cabaret Cuba Venegas, o las chismosas Delia Doce y Estelvina, todas contribuyen con sus acciones a ese contrapunto que termina

⁸¹ Rojas. (*Tumbas*, 408)

⁸² Pienso en el texto clásico del *Boom* Cien años de soledad (1967) de Gabriel García Márquez, donde la re-escritura del mito latinoamericano depende de estos actos fantásticos. Las novelas del *Boom* contenían estilos y personajes que enfrentaban el saber popular extraído de la América Latina con el pensamiento crítico occidental mediante la fantasía.

por plantear una visión sobre lo nacional. El proyecto de Tres tristes tigres fue precisamente validar ese comportamiento “raro”, casi irreal por su misma veracidad y trivialidad, dentro del sistema literario de la alta cultura. Sin embargo, el testimonio social que se ofrece en el texto sobre la sociedad cubana queda siempre en duda debido a la intervención de la parodia o el humor, o a la transición hacia la fantasía. Las cartas entre Delia y Estelvina, por ejemplo, se escriben con palabras que resultan estrambóticamente nuevas a la lengua, pero sus conversaciones son totalmente triviales, como las de Estela Morris.⁸³ Cabrera Infante dibuja estos personajes de manera que saben que su rareza y su bajo nivel cultural son válidos no sólo porque certifican la oralidad dentro de la alta cultura, sino porque justifican además su existencia como personajes capaces de trasladarse entre ficción y realidad. La gordura exasperante de la cantante La Estrella roza también los límites de lo irreal, pero es precisamente su obesidad increíble de lo que ella se vanagloria, lo que certifica el valor del personaje.

En su obra maestra, Cabrera Infante logra que sus mujeres (incluso personajes mucho menores de la trama), sean totalmente fantásticos e irrelevantes, pero al mismo tiempo paradigmáticos y perdurables. Estas mujeres son personajes caóticos, apocalípticos que recuerdan el comentario de Antonio Benítez-Rojo sobre la actitud despreocupada del ciudadano habanero ante la crisis de los misiles de octubre de 1962 en La isla que se repite.⁸⁴ Las “chicas Cabrera Infante” de Tres tristes tigres viven en un entorno en proceso

⁸³ Así hablan Delia Doce y Estelvina de Tres tristes tigres: “Tú sabes que admitieron a mi marío en el Vedadoténis. Sí muchacha sí. Bueno no les quedó otro remedio que haserlo. Fue el chif el que hizo presión con dos ministros que son socios fundadores y tuvieron que acmitirlo así como tú lo-o-yes. Bueno ahora creo que tendremos que casalno pola iglesia y to ese lío, tú sabe queso una moda hora (23).

⁸⁴ La cita de Benítez-Rojo, que inicia el primer capítulo del libro, lee: “Fue una hermosísima tarde de octubre, hace años, cuando parecía inminente la atomización del meta-archipiélago bajo los desolados paraguas de la catástrofe nuclear. Los niños de La Habana, al menos los de mi barrio, habían sido evacuados, y un grave silencio cayó sobre las calles y el mar. Mientras la burocracia estatal buscaba

de disolución y decadencia: La sociedad capitalista cubana de 1958 a punto de desaparecer, y parecen ser conscientes de este hecho, pero no les interesa. Ellas viven al día, preocupadas solamente por la artificialidad de un mundo que saben finito. Sin embargo, cada uno de sus chismes o peripecias cabareteras parece ser crucial para sus vidas, y parece presagiar el futuro, y nos dejan siempre con la interrogante abierta de ¿Qué va a ocurrir con ellas?

La ninfa inconstante es una novela que se ofrece escrita en varios niveles narrativos, como nuevas capas de significado a la obra de Cabrera Infante, y que permite al lector el viaje retrospectivo a estos personajes femeninos anteriores. Hay un momento en “Ella cantaba boleros “de Tres tristes tigres, donde el fotógrafo Códac conoce a una mujer llamada Irenita. Al regresar a este fragmento, se tiene la impresión de estar en presencia de Estela Morris, la “ninfa inconstante”: “y no sé de donde se sacó una rubita chiquitica, preciosa que se parecía a Marilyn Monroe si a Marilyn Monroe la hubieran cogido los indios jíbaros y hubieran perdido su tiempo poniéndola chiquita no la cabeza sino el cuerpo y todo lo demás...” (47) Nuevamente un recurso mitológico apoya la descripción, mientras que el ambiente del cabaret Las Vegas recuerda aquel del Club Atelier donde en La ninfa inconstante “G” y Estela Morris han tenido un encuentro similar. Irenita, en esta escena de Tres tristes tigres, se describe en una manera muy similar a Estela Morris, con la habilidad de aparecer y desaparecer en la oscuridad del club nocturno. El párrafo repite la idea de que Irenita es “un pedazo de la escultura cobra vida” (47) pero Códac mismo termina describiéndola como “igualita al estilo de ninfa hidrófila”. (47) El nombre con el que se

noticias de onda corta y el ejército se atrincheraba inflamado por los discursos patrióticos y los comunicados oficiales, dos viejas negras pasaron de “cierta manera” bajo mi balcón. Me es imposible describir esta “cierta manera”. Sólo diré que había un polvillo dorado y antiguo entre sus piernas nudosas, un olor de albahaca y hierbabuena en sus vestidos, una sabiduría simbólica, ritual, en sus gestos y en su chachareo. Entonces supe de golpe que no ocurriría el apocalipsis.” (25)

presenta Irenita es “Irenita Atineri” un palíndrome totalmente intencional, que avisa las varias posibilidades de lectura y análisis que el personaje ofrece al lector. Como sucede también en La ninfa inconstante, entre “G” y Estela Morris el encuentro de Códac con Irenita es breve, y a la vez, tan vívido, que nos obliga a seguir sus pistas en el imaginario de Cabrera Infante. No es casual tampoco que Códac, el personaje fotógrafo de este libro sea quien encuentre todas estas “chicas Cabrera Infante” y las vaya documentando en una especie de archivo visual (fotográfico y a menudo cinematográfico, pues las compara con actrices de Hollywood) donde las mujeres se representan siempre como apariciones visuales de alguna clase, ya sean visiones, alucinaciones, o sueños.

La noche en la que Códac despierta por accidente en la cama de La Estrella después de una borrachera, el fotógrafo ha tenido un sueño:

...venía un pez fosforescente que era largo y se parecía a Cuba y después se achicaba y era Irenita y se volvía prieto, negruzco, negro y era Magdalena y cuando le cogí, que picó, comenzó a crecer y a crecer y se hizo tan grande como el bote y se quedó boyado, boca arriba, jadeando, haciendo ruido con su boca de hígado, ronroneando, rugiendo... (119)

Es en un viaje de pesca (para atrapar mujeres) donde el narrador hace visible al lector que todas estas mujeres (Cuba Venegas, Irenita, Magdalena y La Estrella) que circundan el universo de Cabrera infante son solo una. Las figuras femeninas funcionan en su escritura bajo el mismo signo: solo sirven para re-escribir a la mujer anterior y servir de modelo a la siguiente, con el objetivo de lograr nuevas ficciones que mantengan al flujo de la narración. En este caso, la última metamorfosis del pez será la obesa La Estrella (también una clara alusión al clásico *Moby Dick* de Herman Melville), quien se encuentra ahora subida encima

de Códac tratando de hacerle el amor mientras comienza a asfixiarlo. La Estrella, aunque le deslumbra con su voz como en el mito de las sirenas, no ofrece para el fotógrafo ninguna atracción sexual.

“Estela”, el nombre de la “ninfa” en La ninfa inconstante, remite también mediante la aliteración a La Estrella de “Ella cantaba boleros” en Tres tristes tigres. De hecho, en varios pasajes de La ninfa inconstante “G” se dirige a Estela Morris usando la palabra “estrella”. Aunque las descripciones físicas de las dos mujeres sean totalmente opuestas (La Estrella es extremadamente obesa y negra, Estela Morris es insólitamente pequeña y rubia) ambas mujeres exhiben una calidad de seres semi-mitológicos o deidades que las acerca considerablemente.⁸⁵ La Estrella es la deidad africana Yemayá, Orisha del mar, y Estela Morris es una ninfa de la mitología griega. Al igual que Estela Morris, cuya muerte incierta ha sido anunciada como “lejos del trópico, de Cuba” en el fragmento inicial de la novela, La Estrella ha muerto en México, como se explica en el “Metafinal” de Tres tristes tigres. La Estrella es, en cierto sentido, también un ideal de dama como Estela Morris. “Usted es una Dama, y las damas no dicen malas palabras” (48) le dice Códac al conocerla. La cantante es todas las mujeres en una, un objeto de deseo más, que el protagonista de Tres tristes tigres persigue a lo largo de todo el libro, y que Cabrera Infante continúa re-escribiendo en La ninfa inconstante.

La genealogía de una Estela Morris replicada se expresa aun con mayor claridad en La Habana para un Infante difunto. Esta novela, según el testimonio del propio autor, y como he explicado en este estudio, surgió paralelamente a la concepción de sus dos novelas

⁸⁵ En el mismo artículo, “«Aire puro me gusta el aire puro»”: P.M, Lunes de Revolución, y la composición de Tres tristes tigres”, William Luis ha notado que el personaje de “La Estrella” se vincula directamente con la deidad afrocubana Yemayá, y con su equivalente sincrético en la religión católica de la virgen de la Caridad del Cobre, la virgen patrona de Cuba.

publicadas póstumamente, La ninfa inconstante y Cuerpos divinos. La Habana para un Infante difunto se ha estudiado como una autobiografía del autor que se desarrolla paralelamente a su descubrimiento del sexo.⁸⁶ El texto instauro mediante la repetición de las descripciones femeninas (todas mujeres con las que el personaje central va a tener una relación amorosa) un sistema metafórico, que llega a construir un *Bildungsroman* del personaje central. La novela representa el nacimiento con el ascenso por las escaleras de un burdel habanero y termina con el personaje siendo tragado, en una imagen también fantástica, por la gran vagina de una mujer en un cine. La muerte es nuevamente un momento irreal, que roza con lo fantástico, y que además se ha re-escrito en La ninfa inconstante con la entrada de “G” a la cueva-vagina de Estela Morris que hemos visto con anterioridad.

En el memorable episodio *voyeur* de La Habana para un infante difunto el personaje, entonces adolescente, se masturba en la azotea de su edificio cuando descubre a una mujer desnuda en la cama de un apartamento vecino. La descripción de la mujer nuevamente recuerda el físico de Estela Morris: “Yacía bocabajo, con uno de los brazos bajo su cabeza rubia, el otro extendido a lo largo de las piernas abiertas formando casi una Y. Su cuerpo era pequeño y prieto y perfecto (...) Quiero creer que era una mera muchacha, casi una niña por su desnudo en miniatura” (...). La narración del instante continua con otra confesión del narrador: “Esa visión única es sin embargo un tesoro: la guardé conmigo todos estos años y es solamente ahora, generoso súbito, que la comparto”. (115-117) Aun cuando la descripción física es casi una copia exacta a la de Estela Morris o a la de Irenita, ya hemos visto como la anatomía del personaje no es un elemento definitorio

⁸⁶ Véase, por ejemplo, el capítulo primero del libro de Stephen John Clarke Autobiografía y Revolución en Cuba. Boulder: University of Colorado Press, 1996.

para la praxis de la re-escritura. El detalle del pelo rubio, y el cuerpo pequeño son rastros que se añaden como especie de “accidentes textuales” que sirven de apoyo al lector para el reconocimiento. Este fragmento resulta más significativo por la forma en la que anuncia el momento en que se comparte dicha visión con el lector. La “visión atesorada” es la misma visión que “G” ha tenido en su primer encuentro con Estela Morris y que se comunica ahora al lector. El calco de este instante en La ninfa inconstante introduce una suerte de flashback a un pasado textual, o lo que puede apreciarse también como premoniciones del futuro hechas desde ese pasado textual, que se instalan en el texto presente y son representadas mediante dos personajes-narradores que experimentan momentos extremadamente similares. La re-escritura, en este caso, actúa directamente condicionando el acto de lectura para liberar al texto de su temporalidad.

Más adelante, en la sección titulada “Casuales encuentros forzados” este personaje -narrador anónimo de La Habana para un Infante difunto relata una secuencia de aventuras amorosas que ha tenido. El título de la sección alude directamente al mecanismo de re-escritura, develando el sortilegio de la “casual” aparición de estas mujeres tan similares. La sección, que bien podría en vez titularse “la cacería de la rubia” elabora una parodia del discurso científico de la antropología. Cabrera Infante observa a la mujer, la examina con un ojo taxonómico, la convierte en la evidencias de un estudio académico, al mismo tiempo que crea una ciencia en la cual la mujer siempre es el ser observado. Sin embargo, la ironía radica en que cuando el autor enumera las descripciones de varias mujeres como la “rubia cubana”, muchas de ellas no son rubias, sino mulatas, chinas, o la máxima falsificación del prototipo genealógico: rubias por el efecto del tinte de sus cabellos. La mayoría de ellas “ni

siquiera fuera catalogada como rubia, pero aquí en La Habana, las rubias eran piezas de caza” (487).

Cabrera Infante demuestra nuevamente que la descripción física de sus personajes femeninos es un simple artificio que puede ser copiado, o modificado, sin seguir un orden temporal establecido, a conveniencia del desenvolvimiento de la trama en cuestión. En su lugar, la idea de la persecución de la mujer ideal se refuerza como punto central en esta sección, mediante un relato de las “escapadas” de distintas víctimas que han logrado sobrevivir los intentos románticos del cazador. Las sobrevivientes son cuatro, y si bien sus cuatro escapes se refieren en sus detalles específicos, se enuncian en el texto como uno solo: “the one who got away” (488). La intención es volver a insistir sobre la mujer como un tropo que elabora el mecanismo estético de re-escritura, que produce una ficción totalizadora en toda la obra de Cabrera Infante. En este caso, la clave ha sido la figura de la rubia, un personaje recurrente, digamos “instrumental”. Al encontrarnos momentos donde tres personajes centrales de tres libros distintos viven exactamente la misma situación, exonerados de su temporalidad, se crea un efecto que desactiva la organización cronológica de estos libros y les ofrece como una obra total o un solitario momento literario.

La mujer en la obra Cabrera Infante es el motor de un sistema estético - literario, el mecanismo primario de sus ficciones. Sin embargo, un análisis de la obra de un escritor tan controvertido y radical no puede ignorar las intenciones políticas de las “chicas Cabrera infante”. Puede verse la figura femenina también como la manera oblicua de introducir un comentario social. Detrás de sus dobles y su maquillaje, cada una de estas “chicas Cabrera Infante” se vincula a una situación específica entre los muchos mundos políticos que

rodearon al autor. William Luis ha sido uno de los pocos entre los estudiosos de la obra de Cabrera Infante que ha dado un sentido altamente político al tratamiento de la mujer en su literatura. Como advierte el crítico, el autor usaba la figura de la cantante de boleros “La Estrella” en Tres tristes tigres como un símbolo de las tradiciones afrocubanas, de manera que “La Estrella” aparecía como una reivindicación del emblema negro de la nación que se relegaba a un segundo plano durante los primeros años del nuevo sistema cultural de la revolución. Por otra parte, la obsesión de Cabrera Infante con las actrices del cine norteamericano de los años cincuenta como Marlene Dietrich, Brigitte Bardot, y Joan Crawford puede fácilmente vincularse a sus discrepancias con el realismo socialista del cine ruso y el neo-realismo italiano, escuelas que respectivamente introducían su estética en Cuba durante los inicios de la década del sesenta. La época de Cabrera Infante como crítico de cine en *Carteles* le había educado en el canon de Hollywood, y su complicación en el caso del documental *P.M* terminarían por separarle de la estética filmica del ICAIC y de la Revolución cubana. Al igual, su afición por la figura de “la criadita” en un texto como La Habana para un Infante difunto, o las cabareteras en Tres tristes tigres se ha vinculado a una posición en torno a la diferencia de clases que el autor mismo debió experimentar a su llegada a la capital.⁸⁷ Roberto González Echevarría ha comentado en este sentido que “el discurso de Cabrera Infante emerge de un profundo resentimiento de clase que se manifiesta en un anti-intelectualismo virulento” y que como su creador, sus personajes en Tres tristes tigres son también “unos arribistas, llegados del campo, del interior, de clases necesitadas,

⁸⁷ El autor las describe así: “Domésticas, manejadoras, sirvientas, cocineras, y hasta institutrices quedaban englobadas en La Habana en una sola palabra casi mágica en el glosario amoroso: criaditas.” (509)

de raza mixta, que logran en La Habana integrarse a una especie de tierra de nadie en el ambiente de la farándula” (31).⁸⁸

En el caso del personaje de Estela Morris en La ninfa Inconstante, este comentario de González Echevarría se verifica en el sentido en el que la “ninfa”, en efecto, refleja la tensión entre lo intelectual y lo popular, sobre todo en sus diálogos con “G”. Sin embargo, es necesario añadir a esta acotación una diferencia de Estela Morris. Ella deja entrever también un anti-intelectualismo, pero termina por exponer la versátil dualidad de la persona literaria del autor. Estela Morris (y en mi opinión discordante, todos los personajes de Tres tristes tigres) representan el gesto poético de un Cabrera Infante que busca llegar a la alta cultura desde el mundo subterráneo del deseo sexual, y que escoge para ello la tarea de enfrentarse a la ignorancia callejera de la “ninfa”. Recordemos que la cultura de Cabrera Infante fue aquella del “aficionado”, la cofradía de un gusto estético de unas minorías exclusivas que gravitaban en torno al jazz, o al bolero, al arte moderno o al cine Hollywoodense. Esa cultura de “primera mesa” de cabarets y espectáculos de un Códac en Tres tristes tigres busca ser insertada dentro del marco de la “gran cultura” a la que quizás se refería González Echevarría en su comentario.

Obsérvese, por ejemplo, la gravitación de La Estrella hacia la noción de “gran cultura”: El personaje viaja de ser una sirvienta, para cantar en un cabaret donde Códac la descubre, para ser inmortalizada en una obra de arte literaria como Tres tristes tigres, un libro codificado para el gusto minoritario de un público exquisito. Se trata de una trayectoria ciertamente paradigmática pero que genera una “gran cultura” alternativa, que es, al fin de cuentas lo que produce el movimiento de “aficionados”. Ese culto a La Estrella

⁸⁸ Roberto González Echeverría. “Oye mi son, el canon cubano”. En: Cuba: un siglo de literatura (1902-2002). Madrid: Editorial Colibrí, 2004 (19-36).

se incluye también ahora en la “gran cultura” pero sus vertientes provienen desde los márgenes.

Las conversaciones de “G” y Estela Morris incluyen también un soslayado proyecto pedagógico, de citas y referencias construidas para la educación de la “ninfa” de las cuales el lector también participa. Pero Estela Morris es un personaje capital en la obra del autor precisamente porque expone esta fragilidad de su creador. De hecho, uno de los miedos mejor expresados en la novela lo constituye el temor de “G” ante las continuas amenazas de suicidio de Estela Morris una vez que descubre la verdadera personalidad psicópata de la “ninfa”. La novela contiene un momento clave de anagnórisis para el narrador que nos permite separar al texto de su sistema metafórico y vincular su significación a la vida personal del autor. El instruido “G” conoce mediante Estela Morris la fragilidad de su personalidad culta: “Estela era, probablemente, la mujer o la niña, (su carácter dependía del viento) más inteligente que había conocido hasta entonces. La inteligencia, sin embargo, no sólo se manifiesta en palabras y yo todo lo que tengo son palabras, útiles, a veces inútiles. (...) Ella pedía realismo, pero yo no podía darle más que magia...” (257- 258) Esta confesión, la más reveladora que Cabrera Infante hace al lector, aparece una vez que hemos conocido de las traiciones de Estela Morris. Como metáfora de la escritura, Estela Morris establece un vínculo único con un Cabrera Infante que al momento de creación de La ninfa inconstante se encontraba enfermo y exiliado, y que parece reconocer la imposibilidad de un proyecto literario validado en su tierra natal. La ninfa inconstante es un comentario en torno a la censura y a la politización de la literatura en Cuba y, en especial, a la condición del exilio como un resultado de estas maniobras.

El tema del escritor exiliado nos llega mediante la praxis de la re-escritura, y con una relación intertextual hacia un texto también marcado por el exilio. Si bien es cierto que La ninfa inconstante re-inserta la obra previa de Cabrera Infante en un acto de lectura del presente, no puede pasarse por alto la deliberada correspondencia que la novela mantiene con Lolita (1955), la novela cumbre del escritor ruso Vladimir Nabokov. Al reformular la historia del romance del obsesivo Humbert Humbert, personaje central de Lolita, en el “G” de La ninfa inconstante, se hace evidente la intención de presentar también un paralelismo biográfico entre dos figuras literarias y sus autores. El homenaje a Nabokov que La ninfa inconstante ofrece toma como base la condición de exiliado tanto de Nabokov como del propio Cabrera Infante. Se trata de dos libros escritos en el exilio, donde un motivo de búsqueda por lo imposible constituye el eje de la trama. Con este ejercicio de comparación y de re-escritura se logra incluir a ambos autores dentro de un canon de exclusión política en la literatura publicada en Cuba, en lo que es elaborado como una refinada forma de denuncia dentro de un ejercicio literario.

Para Cabrera Infante, re-escribir la historia de Lolita y presentarla dentro de un contexto cubano persigue tanto el homenaje como la reivindicación de un autor clásico. Sin embargo, este homenaje adquiere ciertos matices políticos en el contexto de las relaciones culturales entre Cuba y la antigua Unión Soviética. Nabokov representa el paradigma del escritor censurado por el régimen totalitario del comunismo ruso, y fue también sepultado el olvido en Cuba. Tal como relata Rojas en su capítulo “Souvenirs de un Caribe soviético” incluido en El estante vacío, la cultura soviética invadió las primeras décadas de la Revolución cubana, pero la obra de Vladimir Nabokov no formó nunca parte de esta invasión cultural. Cuba se exponía entonces, según el historiador cubano, a “una cultura

doblemente censurada, primero en Moscú y nuevamente en La Habana” (80). No fue sino hasta el comienzo de la *Glasnost* que Vladimir Nabokov fue reivindicado en su país natal, cuando Mijaíl Gorbachov autorizó una edición en cinco volúmenes de sus Obras Completas en 1988. Su suerte no ha sido la misma en Cuba, donde *Lolita* no fue publicada hasta el año 2002 por la editorial *Ediciones Huracán*, con una tímida edición de ejemplares limitados y ahora en su mayoría desaparecidos.⁸⁹ Esta publicación de Lolita se inserta también dentro del proyecto de revisionismo de la cultura cubana, pero en el aspecto en el que esta maniobra se ocupa de recuperar los iconos culturales internacionales que durante el “Quinquenio gris” habían sido prohibidos en la isla.

Cabrera Infante fue un gran admirador de Nabokov. En la citada entrevista con Isabel Álvarez-Borland, el cubano se refería al autor ruso como uno de los más grandes novelistas del siglo veinte. Pero la similitud entre estos dos escritores va más allá de la admiración, pues Lolita se publicó por primera vez en los Estados Unidos en 1955, alrededor de los años en que Cabrera Infante se formaba como escritor. Como el cubano, el ruso también debió vivir la mayor parte de su vida en el exilio. Después de la revolución rusa de 1917, la familia de Nabokov se vio obligada a huir de Rusia. El escritor se educó entonces en Inglaterra, lugar donde coincidentemente vivió y murió Cabrera Infante.

⁸⁹ Según Rojas los intelectuales de entonces se relacionaban con la cultura de la Unión Soviética “con una mezcla de admiración y desprecio” (71) pues aunque les cautivaba el valor clásico de la literatura rusa, se habían identificado durante décadas con la cultura norteamericana. Existían además de los valores idiosincráticos cubanos, algunos factores políticos que dificultaban la intervención cultural soviética. Es conocida, por ejemplo, la aversión de Ernesto Guevara al modelo soviético que se expresa en su texto más revisitado “El socialismo y el hombre en Cuba”. Explica Rafael Rojas además que la Unión Soviética se acercó a la isla en una manera muy similar a la que habían empleado España durante la colonia hasta el 1902, y Estados Unidos durante la neo-colonia (1902 -1958), por medio de un nuevo producto cultural, que era la ideología marxista-leninista. Esta “sovietización” de la cultura y la filosofía política se mantuvo en Cuba como un dogma hasta el período comprendido entre 1986 y 1989. El historiador cubano advierte que es este el momento en que Vladimir Nabokov deja de ser publicado en Cuba, y su nombre desaparece de los círculos literarios de la isla. (71-80) Mis investigaciones personales en archivos y bibliotecas (y en comunicación con Alberto Garrandés, quien prologa la edición de Lolita del año 2002) no han arrojado ninguna prueba de que el ruso haya sido publicado en Cuba entre 1960 y 2002.

Ambos escritores también utilizaron un seudónimo en algún momento de sus carreras literarias. Mientras que Cabrera Infante daba a conocer sus escritos firmados por “G. Caín”, Nabokov publicó sus textos entre 1920 y 1940 bajo el seudónimo de “Vladimir Sirin”. Como el cubano, el ruso hace en sus novelas referencias alusivas a su persona, tales como el personaje "Darkbloom Vivian" (un anagrama de su nombre “Vladimir Nabokov”), que aparece en Lolita. La escritura de Vladimir Nabokov prioriza también los juegos de palabras y el uso de la aliteración por el goce estético del lenguaje, además de las imágenes cinematográficas, y el cinismo intelectual que demuestran muchos de sus personajes es también la marca de los personajes de Cabrera Infante. Humbert Humbert es un estudioso de literatura francesa, lleno de citas ilustres, otro pretencioso erudito haciendo el ridículo en una situación social, como le sucede a “G” con Estrella Morris. Pero ambos personajes se hacen eco de esa radicalidad irónica que Cabrera Infante y Vladimir Nabokov se vieron forzados a adoptar. El exilio cambió sus relaciones con sus respectivas lenguas, sus culturas, y sus maneras de recordar. Sus obras coinciden, en gran medida, porque sus vidas literarias también lo hicieron.

El homenaje a Nabokov puede verse ya desde La Habana para un Infante difunto, precisamente en el capítulo antes mencionado de “Casuales encuentros forzados”, donde no casualmente, sino de manera forzosa, aparece ya una “lolita”: “Así cargue con esta criadita—que se llamaba con un nombre que todavía no tenía ninguna connotación ulterior: Lolita: además, ella no era una niña y yo no era Humble Humble para la posada más a mano. (512) El nombre del personaje de Nabokov aparece citado incorrectamente en un juego de palabras que se destina describir la escena. El narrador de La Habana para un Infante difunto no tiene “modestia” alguna por su deseo sexual por esta Lolita, que fue una

mulata, criolla, obsesionada con la cultura de las novelas radiales, y que también dominaba a su Humbert Humbert con sus favores sexuales. Este fue quizás un primer guiño de ofrecer una versión caribeña de Lolita, que ahora el autor cubano presenta en pleno con La ninfa inconstante.

El resumen que se ofrece en este capítulo menciona sólo algunos detalles de los que relacionan a estas dos novelas. El relato de Lolita se ha contado también a partir del recuerdo por su personaje central Humbert Humbert, un estudioso de la literatura francesa que está obsesionado con las mujeres adolescentes a las cuales llama “nimphets”. La palabra “ninfa” adquirió su connotación literaria para aludir a una adolescente sexualmente precoz precisamente a partir de la popularidad de Lolita de Nabokov. En este sentido, el título de La ninfa inconstante no necesita explicación. El tono confesional del narrador de Lolita es el mismo que “G” utiliza con su lector, (de hecho, la Lolita surge narrada a partir de un alegato de defensa ante un juzgado), tratando de explicar esta aberrante obsesión por la joven chica. Luego de un matrimonio fallido (como el de “G”), Humbert Humbert conoce a Lolita, con quien inmediatamente se obsesiona. Humbert Humbert y Lolita recorren los Estados Unidos, pasando de un estado a otro. La misma persecución itinerante se repite en La ninfa inconstante, pero en su caso los personajes recorren la ciudad de La Habana. Por ejemplo, el primer encuentro amoroso que tiene Humbert Humbert con su Lolita ocurre en un motel, una escena que Cabrera Infante localiza en una posada habanera. Como sucede también en la relación de “G” y Estela Morris, Humbert Humbert es traicionado por Lolita al final de la novela, cuando ella escapa con otro amante. La aparición de este amante ocurre bajo el disfraz de supuesto “tío” en el plan de escape de cada una de las chicas, como otro detalle que manifiesta las intenciones de Cabrera Infante

de aludir expresamente a Lolita. Ambas “ninfas” eventualmente desaparecen, para reaparecer años más tarde. Lolita tiene 17 años, está embarazada y en necesidad desesperada de dinero. Estela Morris, como ya hemos observado, regresa a “G” como lesbiana.

Los detalles que entretujan esta red intertextual entre los dos libros, así como los datos biográficos de Nabokov han sido premeditados con la exquisitez y la sutileza literaria de la que sólo Cabrera Infante es capaz. Quisiera referirme sólo a uno: El uso de Estela Morris como figura elusiva que remite a un acto de caza motivado estrictamente por la belleza y la rareza única del espécimen representa una clara alusión a la carrera de Nabokov como entomólogo. Entre 1944 y 1947, el escritor ruso organizó la colección de lepidópteros en el Museo de Zoología comparada de la Universidad de Harvard, donde hoy todavía puede visitarse el “gabinete de los genitales”, pues uno de sus intereses principales en la entomología radicaba en el estudio de los genitales de la mariposa. En las páginas de La ninfa inconstante, Estela Morris es por demás descrita directamente como una mariposa (93-95) donde parte el fragmento se dedica específicamente a los órganos reproductivos del insecto.⁹⁰

Pero indudablemente, el final de ambas novelas es el elemento que más las acerca. Lolita se cierra con las palabras finales de Humbert Humbert, quien revela la novela en su artificio de metaficción mayor. Escrita como su confesión y como las memorias de su vida, Humbert Humbert exige que la novela sólo sea publicada después de su muerte y la de Lolita. Mientras tanto, el “G” de La ninfa inconstante se despide así del lector: “Ella murió y yo vivo para escribir este libro. Nos salvará este paraíso, nos condenará este infierno: un

⁹⁰ He mencionado ya que en La diáspora cubana en México (2008) Tanya Weimer ha señalado la conexión entre la novela Livadia de José Manuel Prieto y Vivir en Candonga de Ezequiel Vieta como textos que utilizan también el motivo de la búsqueda de una rara mariposa para conectarse intertextualmente. Este motivo es claramente un homenaje que otros escritores cubanos contemporáneos hacen a la obra de Nabokov.

libro, la vida.” (270). Ambos escritores ofrecen un último juramento de lealtad a sus musas, incluso cuando estas han demostrado que, como “ninfas”, seguirán siendo independientes, incapturables, traicioneras y sólo un instante en la memoria. La ninfa inconstante es tanto una tragicomedia como lo es Lolita, y en ambas novelas un refinado sentido del humor ofrece el contrapunto necesario al pathos trágico de la trama. Así se crea el balance que permite comentar oblicuamente sobre temas que preocuparon a sus autores. Ambos disfrazaron sus voces críticas detrás de un narrador omnisciente que aparenta hablar sobre el fin del amor y de la infancia o de las perversiones del sexo, pero ciertamente se ocupa del engaño, la soledad y la traición.

Con La ninfa inconstante, Cabrera Infante termina de ofrecer su opinión en torno a la dicotomía entre la ficción y el testimonio, entre lo real y lo falso en la literatura y los eventos sociales que la rodean. Como en el resto de su obra, el autor no presta ninguna atención a la validez de la verdad como instrumento autobiográfico o testimonial, (incluso cuando sus textos no pueden separarse de su experiencia personal). Por el contrario, sólo otorga valor a la copia ficcional como instrumento del conocimiento de la realidad. La relación entre la copia y el original se han invertido en esta novela, en el sentido en el que ese original no puede ser ya visto ni es posible regresar directamente a él, pero su inexistencia persiste gracias a las muchas copias que se han generado mediante la re-escritura.

La “ninfa” Estela Morris llega a ser *constante* sólo por la insistencia y la intención del autor en repetir su imagen. La proliferación de la memoria a partir de un evento que irónicamente no puede recordarse completamente, sino sólo de manera fragmentada, logra instalarse como una estrategia que comienza a generar un archivo propio de imágenes,

separado de las convenciones políticas de la escritura y de la censura. Este archivo, como hemos visto, solamente puede validarse en la ficción anterior del autor, un hecho que facilita la totalidad y continuidad de una obra censurada. Vista desde la perspectiva de un libro que nace desde exilio y de la exclusión, La ninfa inconstante no es solamente el recurso nemotécnico para evocar una década o una ciudad perdida. La ninfa inconstante es la mejor expresión de la praxis de la re-escritura en Cabrera Infante. Esta novela es el vehículo mismo de una recuperación de la escritura sepultada bajo la censura, un homenaje al ejercicio del recuerdo, y una exhortación a viajar a un pasado proscrito mediante la imagen mítica de una mujer. La “ninfa” Estela Morris es ahora *constante*, pero todavía incapturable, como una rara mariposa.

La sexualidad, variedad y promiscuidad del cuerpo femenino cubano son temas que bien pudieron definir en su totalidad a la literatura de Cabrera Infante, como una antropología de la mujer cubana autorizada por su autor. Cabrera Infante, aún en La ninfa inconstante, se aferra a querer seguir seduciendo a la mujer cubana como si el modo de seducción no cambiase con la historia. Las lecturas que realizamos hoy de La Habana para un Infante difunto resultan un tanto anacrónicas, quizás por haber arraigado esas seducciones precisamente a un mundo que la revolución hizo desaparecer. Para el autor, sus métodos de persuasión y “coleccionismo” de mujeres debieron ser eternos. Ahora, con la llegada de la revolución cubana y su discurso político de igualdad sobre la mujer este comportamiento literario de Cabrera Infante llegó a caducar. La “cacería” de la mujer como un raro ejemplar lepidóptero quizás continuó después de 1959, sabemos que continuó en la sociedad cubana, pero dejó de reflejarse al menos abiertamente en los libros de la revolución. ¿Cuál fue en realidad el discurso de la revolución en torno a la mujer?

En el próximo capítulo estudiaremos Nunca fui Primera Dama, una novela de Wendy Guerra que explora la imagen de la mujer cubana en la revolución, y que utiliza la praxis de re-escritura para ilustrar la resignación de tres generaciones de féminas cubanas.

Capítulo 3: Nunca fui Primera Dama Re-escritura y resignación en Wendy Guerra

“Encendemos velas para el glamour
porque los apagones ya han pasado de moda.”
(*Nunca fui Primera Dama*, 119)

La extrañeza que provoca para las letras cubanas contemporáneas la novela Nunca fui Primera Dama de la joven escritora Wendy Guerra comienza desde su portada. Su primera edición del año 2008, publicada y distribuida internacionalmente por la editorial española Bruguera, fascinaría de inmediato al lector de novelas románticas por su color rosado brillante. El libro, sin embargo, avisa desde su título un histórico tabú en la Cuba de Fidel Castro: “Primera Dama”. Bajo el anuncio del “nunca” logrado nombramiento, resalta el perfil de una anacrónica figura femenina en un elegante traje negro. Su delgadez y su exquisito maquillaje *vintage* recuerdan el estilo afrancesado de Coco Chanel. Su mirada dibuja un gesto que, aunque seductor, señala resignación. Sobre su pelo oscuro y corto, lleva ladeada la icónica boina guerrillera de Ernesto Che Guevara.

La naturaleza del texto que encontramos dentro no se aleja de las reacciones que provoca este primer encuentro visual. En Nunca fui Primera Dama se combinan lentejuelas y clichés históricos para armar una narración alternativa de la revolución cubana en un país que ha sido huérfano de crónica roja desde 1959. La novela visita los lugares comunes de la memoria política y cultural cubana desde las experiencias de Nadia Guerra, su personaje principal, quien relata una historia íntima y vanidosa. Nunca fui Primera Dama se ofrece al lector en el formato de un diario, donde Nadia Guerra no sólo anota sus

vivencias de este período, sino también sus recuerdos de otras dos mujeres cubanas, su madre Albis Torres y la figura histórica de Celia Sánchez. En Nunca fui Primera Dama la imagen de la mujer cubana es un modelo anacrónico y melodramático que permite viajes al pasado a lo largo de tres décadas de historia revolucionaria, y que deviene el palimpsesto central que arma este texto.

Los tres personajes femeninos de esta novela, Nadia Guerra, Albis Torres y Celia Sánchez; encuentran referentes en la realidad. La voz narrativa de Nadia Guerra, como puede sospecharse, se nutre del discurso autobiográfico de la autora Wendy Guerra en Cuba. En un segundo plano narrativo aparece Albis Torres, la madre de Nadia Guerra, como un símbolo cultural olvidado de la década del setenta. Este personaje de Albis Torres está inspirado precisamente en la madre de la autora Wendy Guerra, y repite su mismo nombre. Albis Torres nació en 1947 en Banes, en la actual provincia de Holguín y murió en La Habana en el año 2004. Durante su vida trabajó mayormente como guionista y locutora de programas de radio en las emisoras *Radio Ciudad del mar* y *Radio Ciudad de La Habana*, y también publicó algunos poemas durante la década de los ochenta.⁹¹ Por último, la trama de Nunca fui Primera Dama presenta en un tercer plano narrativo a la figura histórica de Celia Sánchez (1920 -1980). Celia Sánchez aparece como madrina y consejera de Albis Torres durante su niñez y adolescencia. Celia Sánchez fue la presencia femenina más influyente en el gobierno revolucionario entre 1959 y el momento de su muerte en

⁹¹ Su obra poética publicada antes del éxito editorial de Guerra con Todos se van (Barcelona: Bruguera, 2006) y Nunca fui Primera Dama, se limita a algunos poemas aparecidos en la revista *El Caimán Barbudo* en 1985 y en la antología Usted es la culpable, nueva poesía cubana (La Habana: Editora Abril, 1985), compilada por Víctor Rodríguez Núñez. Sus poemas “Caguayo”, “Cocosí” y “El muerto” también aparecieron en una edición bilingüe compilada por Margaret Randall titulada Breaking the Silences: An anthology of 20th-Century Poetry by Cuban Women (Vancouver: Pulp Press, 1982). Resulta de interés el hecho de que en el año 2008, coincidiendo con la publicación de Nunca fui Primera Dama en España, la editorial menor *Mecenas* de la ciudad de Cienfuegos en Cuba publicó una colección de poemas de Albis Torres bajo el título de La habitación más tibia.

1980, y el rumor de una relación amorosa entre ella y Fidel Castro constituye todavía hoy uno de los mitos inverificables de la historia cubana. Como puede apreciarse, Nunca fui Primera Dama juega con la autorreferencialidad y con las delimitaciones entre persona y personaje, principalmente para invitar al lector a una reflexión en torno a los límites del discurso literario y el discurso histórico. Dadas las complicaciones estructurales de esta novela y el juego de dobles que en ella se entabla, he decidido dar prioridad a una descripción detallada del argumento de Nunca fui Primera Dama en este tercer capítulo. Una familiarización con la trama facilitará entender los puntos críticos que abordaré más adelante en torno a la praxis de la re-escritura.

La historia de ficción que cuenta Nunca fui Primera Dama puede ser resumida de la siguiente manera: En la Habana del año 2005, Nadia es una joven locutora de radio y artista plástica que se declara a sí misma “provocadora profesional” (25) por los contenidos políticos de su trabajo artístico. Nadia ha sido forzada a renunciar a su puesto en la emisora y su programa de radio ha sido censurado por comentar sobre “la necesidad individual de decir en singular lo que se piensa en plural” (18). A raíz de esta obligada renuncia, Nadia decide viajar por Europa exhibiendo su arte y aprovecha la oportunidad para ir en busca de su madre Albis Torres. Albis ha abandonado a Nadia en Cuba cuando tenía solo nueve años y vive ahora en el Moscú post-soviético. Como su hija, Albis ha sido también locutora radial y protagonista de la bohemia artística de la Habana, pero durante los años setenta. Sin embargo, en el Moscú del presente, Albis se encuentra en un estado de salud precario, totalmente desmemoriada y enferma de Alzheimer, viviendo en mínimas condiciones económicas. Así la encuentra Nadia, quien decide llevar a su madre de regreso a Cuba.

La búsqueda y el regreso de Albis a La Habana se convierten en el pretexto de la novela para recordar toda una etapa cultural perdida en la historia cubana. Nadia encuentra el diario desvencijado de su madre escondido en “una misteriosa caja negra”, (125) la única pertenencia de valor que Albis ha traído consigo de Moscú. Mediante la lectura y el intento de reconstrucción de este otro diario se va narrando Nunca fui Primera Dama, una novela que se construye sobre los fragmentos borrosos del pasado. El diario de Nadia relata simultáneamente el pasado de Albis y el presente de Nadia, convirtiendo a los dos manuscritos en otro palimpsesto que, además, se desdobra como la novela misma que el lector entonces tiene ante sí. Este ejercicio no sólo trastoca las voces narrativas de Albis y Nadia, que intervienen indistintamente, sino que logra difuminar la sucesión cronológica de sus historias.

La labor de archivo que Nadia pretende se torna imposible debido a la diversidad de formatos que inundan el texto de Nunca fui Primera Dama. No se trata solamente de reconstituir los fragmentos que han aparecido del diario de Albis, sino también de cartas, descripciones de performances y muestras de las artes plásticas, olores, recortes de revistas y periódicos, grabaciones en cintas de archivo, canciones escolares recordadas, listas de amantes, una radionovela, guiones inconclusos, recetas de cocina, fotografías manchadas y poemas sin título. Incluso la búsqueda previa de Albis por Europa obliga a Nadia a hacer transmisiones de radio (ahora transcritas a la letra impresa) y enviar mensajes electrónicos. Todas estas formas tan disímiles de recordar son reproducidas por Wendy Guerra en el texto de su novela y se plasman como nuevos formatos literarios.

En medio de esta jungla mediática que se crea para el lector se asoma el rastro del tercer nivel narrativo de Nunca fui Primera Dama: Celia Sánchez, presunta amante de Fidel

Castro. En el año 1980 (coincidentalmente, el año de la muerte de Celia Sánchez) Albis había grabado una cinta *Orwo* que su hija Nadia debería escuchar en el futuro. Al escuchar Nadia la cinta, descubre que durante su niñez Albis ha conocido a Celia Sánchez, cuando la legendaria (y supuesta) Primera Dama decidió apadrinarle en su educación artística. Celia tomó a Albis bajo su tutela justo al inicio de la revolución cubana, pues los padres de Albis también la habían abandonado en Cuba.⁹² La cinta *Orwo* revela además la existencia de otro manuscrito, una serie de notas sobre Celia Sánchez que Albis recolectó para escribir una novela sobre la vida de Celia, pero que nunca terminó. Tal como sucede con la “caja negra” de Albis, las notas en torno a Celia Sánchez son confusas, pues intervienen en ellas otra serie de formas alternas de narrar que hacen imposible la reconstrucción de su historia. Nadia decide retomar este proyecto de la novela de Albis sobre Celia, y se desarrolla entonces otra re-escritura imposible del pasado que va a negociar la iconografía de la revolución en sus primeros años desde la intimidad del diario. El resultado es un texto fragmentado y mediático: La novela sobre Celia Sánchez que escribe Guerra en el año 2008, Nunca Fui Primera Dama.

Las múltiples entradas y salidas del texto de Nunca fui Primera Dama hacia la ficción y la realidad, así como sus trastoques temporales, son producidos por la repetitividad de las situaciones que se narran. Ambas Albis y Nadia son niñas abandonadas en una isla condenada a la condición del exilio y la intervención de la política sobre las artes. El halo

⁹² En los comienzos del proceso de 1959 Celia Sánchez fomentó numerosos proyectos de educación social, especialmente para mujeres jóvenes, y asumió el lugar de muchos de los padres de familias que descontentos con el sistema socialista marcharon a los Estados Unidos dejando a sus hijos en Cuba. Celia Sánchez fue un ídolo de las masas, con una carga afectiva muy similar al populismo generado por Eva Perón en Argentina durante la década de los años cuarenta, con la diferencia de que no fue nunca reconocida como cónyuge oficial de Fidel Castro. En el contexto de Nunca fui Primera Dama la relación entre Albis Torres y Celia Sánchez toma lugar en la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán, en el año 1962, uno de los proyectos artísticos centrales de los comienzos revolucionarios.

mitológico de Celia Sánchez completa el ciclo de experiencias de tres mujeres que, como “damas” relegadas a la censura, al olvido, y a la sombra de la figura masculina, se re-esciben una sobre la otra, logrando el triple efecto textual de borrar los contextos temporales que las separan. Con esta superposición, el pasado de Albis y el de Celia puede leerse como un presente del personaje de Nadia e incluso de la propia autora Guerra.⁹³

Nunca fui Primera Dama despliega un arco discursivo que nace con el reconocimiento de la pérdida de la utopía revolucionaria, intenta su recuperación en vistas de una resolución del pasado, y termina con un gesto de resignación. Nunca fui Primera Dama designa esa resignación como una poética y lo demuestra ya desde su título, al partir precisamente desde un deseo no cumplido. “Nunca fui Primera Dama” es un título que surge en el plano de la negación. La frustración de “no haber sido” y “no llegar a ser” (en este caso Primera Dama) consigna la génesis del texto. Este es un título para una novela que se ubica en el terreno semántico de la negación absoluta del “Nunca” y se marca diacríticamente con el “fui” de un pasado terminado, definitivo e irreversible.

Este tercer capítulo describe a la re-escritura como la praxis literaria que permite ilustrar la resignación como una poética. Guerra escoge una frase de Hannah Arendt como epígrafe de la tercera parte de su novela para ilustrar su ejercicio literario: “En la medida en que realmente pueda llegarse a superar el pasado, esa superación consistirá en narrar lo que

⁹³ El largometraje Lucía (1968), de Humberto Solás, es un claro subtexto que acompaña a Nunca Fui Primera Dama. Lucía narra la vida de tres mujeres que comparten el mismo nombre y viven en tres épocas claves de la historia de Cuba: 1985, 1933 y los primeros años de la década de 1960. La Lucía de 1893 es una mujer de la clase alta criolla que sufre la traición y abandono de su amante, un criollo cubano hijo de españoles. La segunda Lucía es una mujer de la clase alta habanera que abandona su hogar para unirse junto con su amante a la lucha contra el gobierno de Gerardo Machado. La última Lucía es una campesina que intenta superarse intelectualmente en contra de los obstáculos impuestos por el machismo de su esposo, en la primera década de la revolución cubana. Esta es una de las películas más importantes de los inicios de la revolución cubana y ha sido ampliamente estudiada como una de las primeras piezas de cine feminista en América Latina, además de por su representación del proyecto social de la revolución cubana. Sería interesante una investigación futura más detallada de las conexiones que Nunca fui Primera Dama puede establecer con Lucía, pero para los efectos de este capítulo me concentraré en el análisis textual de la novela.

sucedió.” (149) Sin embargo, el pasado de Nunca fui Primera Dama no se supera, precisamente porque la reconstrucción narrada del pasado es confusa, convulsa y siempre incompleta. El acto de re-escribir se manifiesta como un ejercicio constante y vano de recuperación frente a la imposibilidad de narrar íntegramente un pasado irrecuperable. He señalado ya las dos líneas narrativas que subyacen bajo la historia de Nadia y que actúan como metáforas textuales de este gesto de resignación y re-escritura: El diario de Albis, como un manuscrito que representa el pasado que intenta restituirse pero resulta imposible de armarse, junto a la imagen difusa de Celia, perdida en ese manuscrito como un mito.

La forma de “narrar recolectando” que Guerra escoge es una estética intencional que se aleja de las maneras formales de escritura en sí. En Nunca fui Primera Dama la literatura no se produce desde métodos de escritura formal, sino más bien se reproduce con trazos y voces entrecortados. Wendy Guerra recurre a la re-escritura como praxis y a la transcripción como método, dos mecanismos textuales que surgen de insertar todas sus fuentes de información tan disímiles (sean estas reales o no) dentro del marco de su novela/diario. El ejercicio de la transcripción como acto de repetir mientras se copia, se aleja también de las normas de la narrativa y en el caso de Nunca Fui Primera Dama está condicionado por el exceso. La confusión que se crea con estos métodos describe una novela que, aunque pretende depender del archivo, no tiene ningunas aspiraciones documentales sino estrictamente estéticas.

La re-escritura en Nunca fui Primera Dama desmitifica los procesos de memorialización de la revolución cubana en torno a la literatura, que como hemos visto a lo largo de esta disertación, sí dependen del pasado e insisten en la recuperación selectiva

de referentes culturales muy específicos. Guerra expresa sus intenciones de separarse de dicha línea narrativa justo al comienzo de su novela:

Este discurso es como una matriuska dentro de otra matriuska, es también la carcajada de quienes me durmieron con sus rezos y, como diría una amiga, con <su panfleto comunista>. Porque he sido educada de un modo que, por mucho que rechace, me persigue como un estigma, una actitud ante la vida, la justicia o el destino. Verdades, mentiras. En cualquier gesto se reconoce cómo fui ideada, estructurada por ellos. Abstracto pero real. Como se pudo, por el camino. Así soy, así somos aún muchos de nosotros, estamos contaminados. (23)

Lo primero a que refiere este fragmento es la calidad reiterativa y pedagógica del discurso revolucionario. Sin embargo, Guerra señala este efecto desde una diferenciación generacional. Ante un discurso que ha “estructurado” y estigmatizado a su generación se presenta ahora una literatura que imita a dicho discurso, pero que lo muestra como un proyecto anacrónico e inservible. Nunca fui Primera Dama se arma de la misma manera que lo hace el “panfleto comunista”, con su misma simbología. Su forma es “abstracta pero real” con su trasfondo de artes plásticas, y se debate entre “verdades y mentiras” a través de juegos de realidad y ficción. La novela se escribe sobre otra novela y “como se pueda”, o para expresarlo mejor, con aquella simbología del pasado a la que se le pueda echar mano. Los viajes al pasado de Nunca fui Primera Dama sólo son actos de seducción, juegos que prometen solución al presente de Nadia. El lector abrirá una y otra matriuska donde sólo encontrará otra muñeca de una “segunda dama” pues la organización de la narración y la diversidad de sus voces narrativas construyen una aporía ilógica y repetitiva.

Dentro de la literatura contemporánea cubana, Nunca fui Primera Dama instala una narrativa que podría llamarse post-moderna, para referirse a un proyecto de la modernidad (la revolución cubana) en el cual todavía se intenta creer forzosamente, ya sea mediante la literatura o la memoria. Para Guerra, ante este proyecto sólo se puede sentir resignación.

Antes de pasar a las lecturas que han motivado estas teorías, me detengo para señalar una peculiaridad acerca de la obvia dimensión feminista de Nunca fui Primera Dama. Es claro que la novela aboga por los derechos de la mujer ante un canon cultural y político eminentemente patriarcal y homoerótico.⁹⁴ Sin embargo, la literatura de Guerra se ha incluido dentro de una categoría crítica que describe a la “nueva escritura femenina cubana” y que opta paradójicamente por relegar al feminismo a un segundo plano. Esta categoría ha sido descrita por Mirta Yáñez y Luisa Campuzano, entre otras autoras. En palabras de Yáñez, la joven escritura femenina en Cuba prioriza una literatura “que admite la nota filosófica, el metatexto, la innovación de estructuras, el rejuego lingüístico, en una diversidad que incluye el disparate, el humor negro, la intertextualidad, el absurdo, la magia, lo sobrenatural, la literatura dentro de la literatura”.⁹⁵ Como se nota en este comentario, Yáñez interpreta la escritura de mujeres en un modo que pone el énfasis en la calidad discursiva del texto escrito y sus cualidades estéticas. Esta tendencia crítica apareció a finales de los noventa, principalmente como una respuesta al error de Francisco López Sacha y Salvador Redonet al no incluir ninguna narradora en su antología Fábula de

⁹⁴ Catherine Davies es responsable por el estudio más comprensivo que se ha hecho de la escritura femenina en Cuba, A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth Century Cuba (1997). Según los datos estadísticos ofrecidos por la autora, entre 1960 y 1992 el nivel de las publicaciones hechas por mujeres fue significativamente más bajo en comparación con los libros publicados por hombres. Véase el quinto capítulo de su libro “Women writers in post-revolutionary cuba, 1959-92” (166-145).

⁹⁵ Yáñez, Mirta. “Feminismo y compromiso. Ambigüedades y desafíos de las narradoras cubanas” *Temas* no.59, julio-septiembre 2009. (163)

ángeles (1994) publicada por *Letras Cubanas* en un momento donde se redefinían los lineamientos literarios nacionales.⁹⁶

Sin embargo, el texto de Yáñez sabiamente matizado por su título como “ambigüedades y desafíos” de las narradoras cubanas, señala cómo se ha evitado la militancia del feminismo en los círculos críticos y literarios cubanos:

Se ha hecho un acto repetido que algunas escritoras, antes de empezar a hablar en público, aclaren, como si se tratara de una enfermedad contagiosa, que «no son feministas». O como cierto crítico afirmara que «descrea del feminismo». Me hubiera gustado saber, ante tamaño descreimiento, si también hubiese descreído de las luchas por el sufragio femenino, del acceso de las mujeres a las universidades, de la denuncia ante crímenes contra la mujer, de la igualdad de oportunidades ante los cargos públicos y otras conquistas que dieron nacimiento y continuación al movimiento feminista. (161)

El “descreimiento” en el feminismo al que refiere Yáñez viene ligado estrechamente a la historia de la creación de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), una organización de masas establecida por la revolución cubana el 23 de Agosto de 1960 y liderada hasta junio del año 2007 por Vilma Espín, la esposa ahora fallecida de Raúl Castro. Desde la década de los sesenta, la FMC se dedicó al traslado de la mujer campesina hacia las urbes, (este es

⁹⁶ Varios textos hacen referencia al olvido. Pueden consultarse en este sentido los artículos “Feminismo y compromiso. Ambigüedades y desafíos de las narradoras cubanas” de Mirta Yáñez en la revista *Temas* no.59, de julio-septiembre de 2009 (158-164), y “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy” de Luisa Campuzano también en *Temas*, no.32, de enero-marzo de 2003 (38-47). Varios libros abordan también el dominio de la literatura cubana por autores masculinos entre ellos: Cuban Women Writers: Imagining a Matria (New York: Palgrave Macmillan, 2008) de Madeline Cámara; La nación íntima (La Habana: Ediciones Unión, 2008) de Zaida Capote y el más conocido que ya he referido, A Place in the Sun?: Women Writers in Twentieth-Century Cuba (New York: Zed Books, 1997) de Catherine Davies.

el caso de la niña Albis Torres en Nunca fui Primera Dama) y desarrolló programas artísticos, de adoctrinamiento político, y de perfil femenino como “Corte y costura”, destinados a producir una fuerza de apoyo al motor de la máquina socialista: El hombre. La FMC aseguró algunos beneficios de salud reproductiva y educación a la mujer, pero su directiva se opuso fuertemente a una agenda de pensamiento y acción feminista. Vilma Espín estaba convencida de que el feminismo era una ideología “con enfoques distorsionados de lo que significa la liberación, que se usa para confundir a las personas”. (49) ⁹⁷ La dirección de la FMC igualó el feminismo con el lesbianismo, y los agrupó bajo la estricta política que excluía la homosexualidad (y cualquier otra manifestación de diferencia) del proyecto social revolucionario. Esta postura de Espín fue enérgicamente criticada por círculos feministas internacionales, pues con la creación de la FMC se desintegraron además otros grupos feministas que existían en Cuba desde 1934, momento en el que se legisló por primera vez el voto femenino en la isla.

Debido a esta historia, la dimensión feminista de Nunca Fui Primera Dama debe tenerse muy en cuenta al analizar su intención de desacreditar un discurso estatal. De hecho, Guerra escoge a varias de las figuras masculinas a las que el estado cubano ha profesado un culto político como Ernesto Guevara, para desplazarlos de sus centros simbólicos. La opción de una multiplicidad de voces femeninas para esta novela se relaciona con la carga afectiva de otras figuras femeninas que se han olvidado paulatinamente en la historiografía política y cultural cubana. Algunas de ellas como Loló de la Torriente, Camila Henríquez Ureña, Dulce María Borrero y Vicentina Antuña estuvieron vinculadas a los movimientos feministas existentes en Cuba antes de 1959, y

⁹⁷ Espín, Vilma. La mujer en Cuba: familia y sociedad. La Habana: Imprenta Central de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, 1990.

otras fueron claves a la revolución cubana como Haydeé Santamaría, Melba Hernández y el propio caso de Celia Sánchez. Esas voces femeninas de la novela contribuyen además a elaborar una red intertextual mediante la cual Nunca fui Primera Dama se certifica dentro de un subgénero de escritura femenina y autobiográfica cubana. Regresaré a este punto más tarde en el capítulo para ilustrar algunas de estas conexiones.

Los hombres que aparecen en Nunca fui Primera Dama, novela poblada de mujeres, son personajes menores. Ellos son Saúl, un artista catalán; Diego, un joven mexicano que ha pasado su niñez en Cuba junto a Nadia; y Paolo B., un viejo amante de Albis ahora exiliado en París. Cada uno de estos tres personajes llega a tener una relación amorosa con Nadia en algún momento de la trama. Además conocemos al padre de Nadia, un personaje que aparece también como una figura simbólica de los años setenta. El lector nunca conoce su nombre y sólo se informa que ha pertenecido a un selecto círculo de cineastas cubanos. La función de estas figuras masculinas es establecer modelos generacionales, políticos o geográficos que contrasten con el personaje de Nadia.

De regreso al análisis de la re-escritura en Nunca fui Primera Dama, puede constatar que seguir las trazas de Albis o Celia es una tarea exhaustiva para el lector. El diario de Nadia (la novela) está dividido en sesenta capítulos o entradas, separados a su vez en cuatro partes, y en cada una de esas partes prevalece una forma alternativa de narración. La primera parte del diario se titula “Una madrugada con nadie”, título del programa radial de Nadia, y se apoya mayormente en la trasmisión radial. La novela se inaugura precisamente mediante una locución radial. A esta locución siguen la expulsión de Nadia Guerra de la emisora y su decisión de crear su propio programa radial “una hora con NADIA” (39), grabado desde su casa. Esta primera parte incluye además capítulos como

“Un programa para Diego” o “Radionovela cubana: El encuentro con Paolo B.”; títulos que hablan por sí mismos de la interacción del texto con la cultura popular y los medios radiales. El efecto que produce la radio en Nunca fui Primera Dama se relaciona a la individualidad de una voz que se disemina como un discurso que apela al colectivo, y que está enraizado profundamente en la cultura popular cubana. Veremos más adelante las implicaciones políticas de este recurso en la lectura de algunos fragmentos de la novela.

La segunda parte de Nunca fui Primera Dama se titula “Dolor y perdón” y narra la búsqueda y el reencuentro de Nadia con su madre Albis en Moscú, así como el regreso de ambas a Cuba. En esta sección prevalece una narración apoyada en las artes plásticas y la arquitectura. Las artes visuales aparecen como trasfondo de capítulos como “Mi país: museo personal” que se presentan a trazos, esbozados como una especie de *performance* o “action painting” para evitar la formalidad de la escritura. El texto “se salpica” de referencias artísticas provenientes de la gráfica sin un esquema prefijado, para aparecer como un espacio de acción literaria en lugar de una reproducción exacta de la realidad actual o del pasado.⁹⁸

En la tercera parte, titulada “El libro de mi madre”, se introduce otro cambio significativo en la voz narrativa de la novela que toma de sorpresa al lector:

En medio de la fila, una señora muy delicada se me acercó discretamente, me preguntó si había estado en Varadero, disfrutando del premio que habían dado a todos los alfabetizadores. Fui a su lado, y casi en un susurro, le conté que no, que habíamos tenido que pasar por Banes, para

⁹⁸ En la técnica del *action painting* el artista evita una relación directa con los métodos y técnicas formales de la plástica. En su lugar, el movimiento físico sobre el lienzo crea la obra de arte. La pintura se derrama de forma espontánea, utilizando a veces el propio cuerpo del artista para esparcirla sobre el lienzo. El *action painting* produce una obra en gran parte abstracta.

cerrar la casa y buscar nuestros documentos. Mis padres se habían ido del país, y tuvimos que repartir las cosas y venir definitivamente hacia acá.

La señora se quedó pensando en mi historia. Me sacó del tumulto con dos escoltas, mientras localizaba la brigada a la que pertenecía mi hermana.

Salimos de allí en un carro mientras oíamos de lejos, por los repetidores, la ronquera de Fidel. Entramos por el lobby del Habana Libre con dos milicianos que nos guiaban apurando el paso a todo el mundo. (153)

Hasta este momento del texto, la voz de Nadia ha mediado el encuentro del lector con los distintos formatos literarios en el texto. Ahora, sin previa introducción, la voz de una Albis niña interrumpe para narrar su relación con Celia. El cambio sólo puede notarse gracias a las referencias contextuales. Se menciona, por ejemplo, la Campaña de Alfabetización, la transformación del hotel *Habana Hilton* en el “Habana Libre” como cuartel de las autoridades revolucionarias, y la famosa “ronquera” de Fidel Castro.⁹⁹ Sin embargo, se continúa narrando la entrada al diario en una primera persona femenina de manera idéntica a la voz de Nadia. Esta tercera parte de Nunca fui primera Dama se llena de una “memorabilia íntima” de la revolución cubana que lleva al lector a conocer los secretos de alcoba de Celia Sánchez, un erótico encuentro de la niña Albis con el Che Guevara o las manías caseras de Fidel Castro. En esta sección del libro, quizás la que más

⁹⁹ La selección del evento de la “ronquera” como trasfondo de la escena deja una pista para el lector del círculo repetitivo que se elabora tanto en este capítulo como en la totalidad de la novela. Fidel Castro pierde la voz en un acto público en el mes de octubre de 1960, mientras leía el decreto más importante de la revolución cubana que anunciaba la nacionalización de las industrias norteamericanas de la isla. Raúl Castro toma entonces el micrófono y continúa leyendo el decreto de expropiación. Casi cincuenta años después la historia se repite. Raúl Castro le da continuidad a la voz y pensamiento de su hermano Fidel, luego de ser elegido por el Parlamento Cubano como presidente de la República de Cuba el 24 de febrero de 2008.

se acerca a una historia documental, interviene directamente la voz de Celia Sánchez mediante reflexiones, diálogos y soliloquios.

La cuarta y última parte, titulada “Nunca fui Primera Dama”, reinstaura la voz de Nadia Guerra como guía del lector. En esta cuarta parte intervienen la prensa escrita, las cartas, la literatura prestada, y además se re-escriben varios de los fragmentos que hemos leído ya en Nunca fui Primera Dama. Algunos de ellos son “De como recibimos la noticia (1)” y “De como recibimos la noticia (2)”, dos capítulos que narran respectivamente el momento de la muerte de Celia Sánchez y la renuncia de Fidel Castro como eventos similares que toman lugar en diferentes momentos históricos. “Dolor y perdón” es un capítulo que recupera la segunda parte de la novela, donde Albis regresa a Cuba; mientras “Viaje a Miami” y “Viaje a la Habana” son otros dos capítulos que narran el viaje de Nadia a Miami hacia el final de la novela. Estos dos capítulos pueden verse también como una repetición del viaje a Nueva York de Celia Sánchez y su regreso a la Habana, eventos que se relatan más tarde en el capítulo “Celia, Brooklyn y la nieve”. De manera general, esta cuarta parte elabora la historia circular de un regreso para dar a la novela un final muy similar a su principio.

La división meticulosa del diario en sesenta capítulos y cuatro partes conlleva a una práctica de nombrar cada una de sus instancias. La insistencia en “marcar el texto” trata de dar cierto asidero a una novela en donde es difícil diferenciar una trama de una sub-trama. Guerra está consciente del efecto que produce su collage de formatos y épocas para el lector. Pero al mismo tiempo, los títulos de cada capítulo contribuyen a crear ese limbo narrativo como el efecto principal de Nunca Fui Primera Dama, al menos en términos de su temporalidad. Como marcas escritas de un presente, las entradas del diario (y sus títulos) se

tornan anacrónicas inmediatamente al ser leídas. El formato del diario contribuye a ver la novela como un documento que simultáneamente compila un relato de la Cuba del presente, pero que el acto de lectura (regresar a las páginas del diario) presenta como una historia pasada. El diario, de por sí, es un documento confesional que se compila por el temor a olvidar y al cual se regresa sólo para recordar.

El “presente anacrónico” de Nunca fui Primera Dama expone una diferencia clave con la literatura del *período especial*. Con su “realismo sucio”, los narradores ejemplares del *período especial* (Zoé Valdés, Pedro Juan Gutiérrez) crearon una mitología de la sociedad cubana basada en la urgencia que imponía su inmediatez. En cierto modo, la literatura se validaba ante el lector (ya fuese nacional o extranjero) por el mero hecho de ser un relato vívido de una sociedad que recién se reabría al mundo. El fenómeno del *boom* literario cubano dependía en gran medida de que las distancias temporales entre las historias que se narraban y lo que ocurría en Cuba se acortaba cada vez más. Dicha distancia continuaba decreciendo debido a la demanda de los lectores y la rapidez del mercado editorial.¹⁰⁰ Aquella especificidad de la narrativa cubana del *período especial* estuvo más matizada en términos temporales que estéticos o políticos. No importaba en realidad si los cambios que ocurrían a la revolución cubana eran criticados o alabados, pero sí debían verse desde la mirada literaria instantánea de una cámara *polaroid*. Así se narraba en El Rey de la Habana (1999), una de las novelas modelo del *período especial* de Pedro Juan Gutiérrez:

Caminó despacio, llegó frente al Hotel Deauville y descansó un rato sentado en el muro. Había poca gente. De noche el lugar se cubre de jineteras y chulos, travestis, mariguaneros, gente de provincias que no se

¹⁰⁰ Sólo es necesario ver los ejemplos de Pedro Juan Gutiérrez cuya pentagonía del “Ciclo de Centro Habana” apareció entre 1998 y 2002; o Leonardo Padura Fuentes cuya tetralogía detectivesca “Las cuatro estaciones” salió publicada entre 1991 y 1998.

enteran de nada. Pajeros, vendedoras de maní, jineteros con ron y tabaco falsificado y coca verdadera, puticas recién importadas desde la provincias, músicos callejeros con guitarras y maracas, vendedoras de flores, triciclos con sus taxi-drivers multioficio, policías, aspirantes a emigrantes. Y algunas mujeres infelices, algunas viejas, algunos niños, los más pobres entre los pobres, que se dedican a pedir monedas incesantemente. Cuando un turista incauto y melancólico aterriza en medio de esta fauna no agresiva, pero pícara y convincente, generalmente cae fascinado en esa trampa. Finalmente compra ron o tabaco mierdero, creyendo que es original y que él es un tipo hábil y con una buena estrella. A veces, meses después, se casa con una de aquellas espléndidas muchachas o forma pareja con un muchacho-pinguero. Después de esa proezas, el turista le asegura a sus amigos que ahora es feliz, que la vida en el trópico es maravillosa y que le gustaría invertir aquí su dinero y tener una casita junto al mar, con su negrita complaciente y atractiva, y abandonar el frío y la nieve y no ver más a las educadas, cuidadosas, calculadoras y silenciosas personas de su país. En fin, cae en trance hipnótico y sale de la realidad. (39-40)

Como se nota en este fragmento de la novela de Gutiérrez, aquellas voces del *período especial* narraban con sus verbos en el presente y, aunque reflejaban una realidad condenable, nunca fueron voces completamente condenatorias. Eran más bien voces en tercera persona que como especie de Dante en el infierno de la Habana tenían funciones antropológicas, pedagógicas e incluso trabajaban en pos de una estética *vouyerista* que

presentaba al visitante extranjero como una víctima consciente de un divertido parasitismo cubano. Por otra parte, la monotonía temática de aquella narrativa se igualó paulatinamente a un discurso de la reivindicación. Rojas, entre otros autores, anotó cómo las prácticas transgresivas sirvieron en esta literatura para restablecer el orgullo nacional en la era post-soviética, especialmente mediante intercambios sexuales y transacciones económicas que tomaban lugar entre cubanos y extranjeros que eran víctimas de la astucia isleña.¹⁰¹ El comentario tiene mucho más sentido si recordamos que la gran mayoría de los personajes del *período especial* eran además intelectuales que habían tenido que recurrir, sin más remedio, a las reglas de la calle. En este sentido, Nunca fui Primera Dama no se desprende de la experiencia del intelectual, pero no pisa nunca el terreno de las ruinas explorado por Ponte, no se acuesta en las camas sexualmente desaforadas de Valdés ni se involucra en los negocios sucios de Gutiérrez para evitar cualquier roce con un estereotipo de nación.

Nunca fui Primera Dama evita una inmediatez documental al reconocer su anacronismo como retrato de la Cuba actual. Guerra sabe que llegó tarde al *período especial* y al *boom* cubano. La autora insiste sobre una literatura “cliché” y superficial como la nueva envoltura para un mismo producto en un mercado editorial saturado de simbologías cubanas durante diez años. Pero este libro rosado separa su narrativa del proyecto pedagógico, turístico y sociopolítico en que se convirtió la literatura del *período especial*. En Nunca fui primera Dama se ofrece un tiempo presente donde la carga emotiva del pasado interfiere inevitablemente, como un ruido molesto, incluso cuando se intenta narrar estrictamente en el presente.

¹⁰¹ El comentario de Rojas aparece en Tumbas sin Sosiego, a raíz de una lectura de “La causa que refresca” de José Miguel Sánchez (Yoss) uno de los cuentos ejemplares del *período especial*. (364-365)

Guerra sondea un área cultural del pasado que busca capturar el detalle efímero de una cultura subterránea que es tristemente irrecuperable. Sus referentes son los inicios de la Escuela Nacional de Arte (ENA), la emisora radial *Radio Ciudad de la Habana* o las *Compañías de Teatro Rural del Escambray* y *El Teatro Guiñol de la Habana*. También se representan la *Nueva Trova* de cantautores menores como Vicente Feliú y Noel Nicola, la obra del pintor Carlos Cuenca y los performances artísticos de Ana Mendieta, o el propio ambiente literario de Albis Torres, una especie de cofradía poética secreta al estilo de Virgilio Piñera. Así describe Nadia el rol de su madre Albis en los círculos literarios:

Mi madre siempre fue la reina velada de este pequeño círculo de aprendices, disfrutaba y sufría el halo que le confería el no poder-no lograr- (o no querer) editar sus versos. En los años 70 entregó un original a una de las pocas casas editoriales cubanas de entonces, pero nunca le respondieron. Hasta ahí llegó su gestión. No era sólo censura. Mi madre no hubiese podido publicar en ninguna parte. Fue una brillante corredora de fondo; aglutinó a un grupo de artistas que hoy forman parte de la intelectualidad cubana activa fuera y adentro de Cuba. (214)

Podría parecer contradictorio que la exclusión de un canon “publicable” de la cultura cubana se relacione a una mediocridad intencional o a una decisión personal de excluirse. Sin embargo, en esa negación del “no poder- no lograr”, por el “(o no querer)” del artista, Guerra busca la esencia o, para usar sus palabras, “el halo” de un pasado cultural que le permite expresar su resignación ante la pérdida de lo efímero. Es interesante notar la construcción de una especie de ciudad letrada “de segunda”, pues en ese territorio del cubano resignado y la “reina velada” es donde el texto mayormente se valida. Nunca fui

Primera Dama puede verse como un tipo de manifiesto de esa intelectualidad, un documento que pretende mostrar la desaparición de un movimiento cultural.

Dentro de aquel círculo de “corredores de fondo” de Albis Torres, aparece un personaje perspicazmente ideado por Guerra: “Lujo Rojas”. Como su nombre lo indica, “Lujo Rojas” representa el glamour revolucionario de los sesenta que la comercialización de la revolución ha desgastado. Durante los setenta, Lujo ha tenido una relación amorosa con ambos, la madre y el padre de Nadia, y le recuerda a la chica “la parte iluminada” (110) de aquella generación. Este homosexual es otro artista cubano que se ha visto forzado a regresar del exilio pues “no tiene otro espacio en el mundo”. (110) Su frase célebre y lema para la vida cotidiana es “El lujo siempre es rojo”. (110) En cierto modo, Lujo representa el puente roto de regreso a la dignidad artística revolucionaria en el contexto de una sociedad carente del compás moral de antaño. En la novela, Lujo es el compañero de Nadia en sus viajes al pasado, su guía, quien permite el intercambio verbal de la joven con aquella generación de sus padres. Durante una visita al Museo de Bellas Artes de la Habana, Nadia y Lujo repasan la Sala de Arte Contemporáneo:

Lujo quiere saber si mis padres me han preparado bien. Me pregunta sobre Martínez Pedro y sus aguas territoriales, sobre “Estadística”, de Tania Bruguera, tejido con pelos de esta promiscua intervención que hemos atravesado enarbolando banderas. Las losas del baño que rehizo Alejandro Aguilera mientras tapizaba la palabra “Revolución” con fragmentos de su propia casa y de su cuerpo. El arco del instrumento obrero que saca del óleo René Francisco. Los rusos y emblemáticos planes maestros de Glaxis Novoa. La mano sagrada de Elso, los hombres aislados de Bedía, y el

vacío en las paredes blancas de los que están por llegar, como un bumerán, en forma de isla. (111-112)

La muestra escoge también una estética con cierta pertenencia a un grupo determinado dentro de la revolución. Pero esa pertenencia se logra con una selección de obras que requieren, y exhiben, un desgaste en un sujeto que se esfuerza por documentar el paso de una etapa o momento que se desvanece. El testimonio gráfico demanda pelos, fragmentos corporales, manos, el aislamiento del ser y el símbolo repetitivo de un bumerán para marcar el vacío y la circularidad del proceso. La muestra “marca” nuevamente el texto como un relato de resignación ante lo que “se pudo ser”, y lo hace nuevamente de manera generacional. Esta selección, que Guerra llama “fantasía roja” (112), hace además referencia directa al título de un libro de Iván De la Nuez, el crítico más sobresaliente de la diáspora cubana que trabaja actualmente en el tema del postmodernismo en los ochenta cubanos. Los ochenta, como ya he referido en varias ocasiones en este estudio, fueron el momento en el que las prácticas culturales emergieron con más fuerza en Cuba para intentar separar el arte de la política, pero como se observa en la muestra que Guerra reproduce, el artista quedó desgastado y atrapado. Por demás, el libro por de la Nuez Fantasía Roja: Los intelectuales de izquierda y la revolución cubana (2008) explora precisamente la fascinación que la revolución causó en sus inicios como evento cultural.

Aunque este arte de los ochenta se describe mediante una brecha generacional, aun aparece como herencia de la época de Albis. Lujo requiere saber si su generación ha podido “preparar bien” a Nadia. El fragmento elabora la posible separación de esa herencia cultural “efímera” de Albis hacia Nadia, pero Guerra decide nuevamente enmarcarlo subrayando el peso del vínculo con el pasado. La autora no evita ver la idea de la

revolución cubana como motivo de expresión cultural. Su rechazo es, por el contrario, ante un mecanismo inevitablemente repetible que atrapa el pasado de dicha “fantasía roja” y le obliga a una experiencia repetida en el presente. En la conversación que se sucede entre Lujo y Nadia durante la visita al museo pueden notarse estas contradicciones de Nadia:

-¿Qué edad tú tienes, Nadia? Pareces una vieja cuando extrañas, cuando te quejas, cuando hablas... Todo lo que me pasa a mí te está pasando a ti, con esa cara de <niñita querida>.

-¿Aún no eres museable?

-No, soy efímera, ni el MOMA puede conservarme.

-Pronto, pronto, Verás... la vida es un soplo, querida... y todo es atrapable de frente, contra la pared. Ahí empiezan a fusilar tu estilo. (111-112)

Aquí se expresan las dos ansiedades centrales de Nunca fui Primera Dama en su relación con el pasado: La imposibilidad de captar un momento que se irá para siempre y la resignación ante la pérdida de aquella excentricidad cubana que generó la revolución en sus inicios. Tal como ha sucedido ya con Lujo y Albis, Nadia teme ser un evento efímero, un producto menor de la revolución destinada a desaparecer, o peor aún capturada por la línea discursiva del estado.

La exhibición que lleva a Nadia a viajar por Europa, donde ocurre la búsqueda de Albis, titulada “Lujo y Pobreza”, también habla acerca de estos dos pánicos. Su *performance* consiste en figuras vestidas en uniformes verde olivo de héroes de la revolución cubana, pero que llevan el rostro de su madre y su padre. Las figuras también son efímeras, pues están confeccionadas en nieve y en hojas secas, que deberán derretirse y quemarse respectivamente. Nadia pretende con su arte “inmortalizar a mi padre y buscar a

mi madre” (44), pero al mismo destruir la imagen del pasado de la revolución cubana en un formato tan espectacular como el que ha adoptado el manejo de la cultura cubana. La exhibición es también paradójica, pues la destrucción simbólica del pasado al mismo tiempo se esfuerza por mantener un vínculo emocional. Si bien hay rebelión en el arte de Nadia, también hay sumisión. Su miedo a perder lo que ese pasado representa para su arte interfiere sobre su experiencia artística del presente para mostrar una vez más las contradicciones de este personaje.

Pueden explicarse estas tendencias a la contradicción y la ambivalencia en Nunca fui Primera Dama mediante un señalamiento de Guillermina De Ferrari, quien se ha referido recientemente a la cultura cubana como una cultura “curada”. Al contextualizar este término, De Ferrari menciona la espectacular manipulación de la cultura por los mercados globales, pero señala especialmente el papel protagónico del artista cubano en revertir la exotización de su propio arte. La cultura, en cierto sentido, es curada tanto por el mercado como por el propio artista. El arte y la literatura emplean un tipo de realismo cínico como manera de “curar” u organizar elementos que, lejos de ofrecer un testimonio en torno a la sociedad cubana, obedecen más a los proyectos personales y a las tendencias estéticas del artista. Se trata de un arte que se burla y se aprovecha de las condiciones del mercado ofreciendo los estereotipos culturales y políticos preferidos. Sin embargo, estos estereotipos son precisamente los que permiten desarrollar un proyecto artístico independiente que queda desentendido por ese mercado, el mismo que paradójicamente le propicia. De esta manera, el arte cubano contemporáneo se resiste a ser etiquetado como un arte meramente de resistencia o denuncia, y en su lugar se afirma como una estética autónoma.¹⁰²

¹⁰² Véase: De Ferrari, Guillermina. “Cuba: a Curated Culture”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 16, No. 2. August 2007. (219-240)

Guerra utiliza en su escritura mucho de esta “curación” que explica De Ferrari. Guerra parece establecer su propio proyecto personal de validación de una cultura cubana menor (su madre Albis Torres, por ejemplo) sobre la farsa mediática que, en cierto modo, su libro monta con el mercado al cual se ofrece. La autora puede verse como un ejemplo más reciente de un mecanismo de *self-fashioning* que genera una dimensión discursiva en el texto, usado por figuras literarias anteriores en América Latina de las cuales pueden citarse como las más sobresalientes a Sor Juana Inés de la Cruz, o Gertrudis Gómez de Avellaneda. Salvando las abismales diferencias entre estas autoras y Guerra, que se marcan además por épocas y condiciones completamente distintas, lo que interesa ver es el gesto del disfraz, la simulación, y la auto-victimización en la escritura, que en Guerra viene dado mediante su interacción con el mercado editorial. Volviendo ahora a pensar sobre la figura del extranjero durante el *período especial* y el tratamiento voyeurista que se le dio en aquel momento, es sugestivo que se seleccione a un personaje extranjero en Nunca Fui Primera Dama para contrastar la ansiedad de Nadia por un pasado artístico. Este gesto de Guerra aparece como parte de esa “curación” del texto, sobre todo porque en estos momentos el personaje de Nadia habla desde la voz narrativa que es representativa también de la experiencia de Guerra. En varios momentos del texto vienen a ser los intercambios con Saúl, el artista catalán amante de Nadia, los que revelan fragmentos como el siguiente:

Llamo a Saúl para quejarme sobre la negativa de la visa. Le digo que entonces iré en balsa desde Cuba y que haré fotos llegando a La Florida. Saúl dice que los cubanos usamos nuestros problemas para ganar lo que tenemos: Éxito, galerías, prensa, notoriedad. (61)

La llamada a Saúl que se relata aparece narrada con un tono mortificado, como una queja. Nadia había solicitado una visa para una beca Guggenheim que ganó en Estados Unidos, pero la visa no le ha sido permitida. Esta frustración se inscribe sobre la relación de Nadia y Saúl que se narra en la novela, que también aparece con cierto matiz de incongruencia. Los amantes sólo pueden entenderse sexualmente, y Nadia continúa intentando involucrar a Saúl en un proyecto artístico que depende estrictamente del pasado de la revolución (la exhibición “Lujo y Pobreza”). La solución de Nadia ante la indiferencia de Saúl (ir en balsa a la Florida) es para el artista catalán extremista y ridícula, por lo que Saúl vincula la creación artística de Nadia a un oportunismo que proviene de una historia cubana traumática. Saúl, según las reflexiones de Nadia en la escena anterior al momento de la llamada telefónica, “prefiere ignorar todo lo que narre mi mundo anterior” (57). Sin embargo, esos traumas se verifican en la historia nacional cubana como hechos tangibles. El pasado de Nadia es una experiencia que sólo tiene validez histórica en Cuba, y una vez que se intenta exportar ya aparece como anacrónico. Este fragmento muestra la disyuntiva de Nunca fui Primera Dama en su enfrentamiento con el mercado internacional, pero lo hace exponiendo una vez más cierta resignación y mortificación ante la temporalidad de la revolución como un evento caduco. Al mismo tiempo, el gesto de Nadia de recurrir al símbolo de la balsa (la crisis extrema y más espectacular) se ve también como el recurso del estereotipo ante el rechazo de la incompreensión de ese mercado internacional que Saúl representa en esta escena. En este fragmento, Guerra explora una estética de la resignación que se consigna en la novela, y al mismo tiempo “cura” su novela para un mercado europeo educado en la literatura del *período especial*, pero a su vez saturado de libros y ávido de nuevas temáticas sobre el fenómeno cubano.

La posible reconstrucción nacional y el regreso de una comunidad exiliada después del traslado de poder entre los hermanos Castro, son dos de las temáticas que exhiben nuevo potencial como material artístico exportable mediante la literatura. Un dato interesante resulta el hecho de que Nunca fui Primera Dama haya sido publicada en francés por la editorial *Stock* bajo el título Mère Cuba (Madre Cuba) en el año 2009. Esta traducción del título revela que la novela ha sido obviamente interpretada como una alegoría de la nación cubana, especialmente por su tratamiento de la figura de Albis. Dicha visión es justificable, pues en varias instancias en el texto Nadia formula un paralelo metafórico entre su madre y Cuba.

Recordemos que la madre ha estado perdida (y desmemoriada) en Moscú, y que su búsqueda se organiza desde París con un llamado masivo por correo electrónico. Moscú y París no son ciudades que se han escogido al azar, sino que tienen sus significados codificados y que explicaré más adelante. Por ahora, interesa ver como se construye la imagen de Albis como Cuba.

Una vez que Nadia ha encontrado a su madre en Moscú, su primera reacción es concebir su regreso. Nadia escribe el siguiente mensaje electrónico a Diego el mexicano, su novio de la infancia:

Diego, ¿Piensas que debo regresar a Cuba? Sus hijos adoptivos no logran comunicarse con ella. Es una carga para todos. La abandonan como una vez nos abandonó. Todo vuelve al mismo punto, comparo el hoy con el ayer y no logro entenderla. Si huía de algo tan terrible, ¿por qué me dejo en lo terrible?

Hay que cuidarla, está muy delgada, y llora todo el tiempo. Dice
 incoherencias y solo habla español. No me reconoce. Estoy sin raíces.
 Sin pasado. Sin hogar. Me siento como si me halaran por detrás,
 prendidos del abrigo mientras intento caminar hacia delante. (89)

Nótese en este fragmento el juego de palabras que se logra con la frase “regresar a Cuba”. Debido a que la oración que sigue comienza con “sus hijos adoptivos”, Cuba funciona como lugar y como mujer. Puede leerse esta frase como: ¿Piensas que *yo* (Nadia) debo regresar a Cuba (lugar)?, pero también podría leerse como ¿piensas que *yo* (Nadia) debería estar a cargo de regresar a Cuba (la mujer, Albis) a su estado original? El significado ambiguo de esta frase se apoya en la figura de Guerra y su *alter ego* Nadia, miembros de esa generación supuestamente a cargo de la reconstrucción nacional. Por otra parte, se apoya también en la calidad de la descripción de Albis. “Sus hijos adoptivos”, (la comunidad cubana en el exilio), “no logran comunicarse con ella”. Estos mismos hijos se han ido de Cuba, “La abandonan como una vez nos abandonó”, en una situación que también es repetitiva y donde se vuelve a señalar el peso del pasado de manera negativa. Se compara “el hoy con el ayer” para terminar resolviendo una situación “terrible”. Ese pasado continúa siendo un peso para Nadia quien siente “como si me halaran por detrás”. En este fragmento Albis representa un pasado irresuelto de una Cuba que además se describe como “delgada” aludiendo a la situación económica del país, “dice incoherencias”, aludiendo a su situación política, y “sin raíces” haciendo referencia a la manipulación de la memoria colectiva cubana. Por último, la recuperación de esta “Cuba” no se maneja hacia o desde la Habana, sino que toma lugar en una comunidad diaspórica

que aparece validada mediante el Internet. Diego está en Ciudad México, Nadia está en Moscú, y ha escrito su mensaje original para encontrar a Albis desde París.

Guerra escoge la línea narrativa de Albis como un motivo para comentar sobre el proyecto central de su novela: la reconstrucción del pasado como un proyecto imposible. La búsqueda de Albis por Europa y su regreso a Cuba aparecerían fácilmente ante el lector como la utópica reconstrucción de la memoria nacional cubana. Una lectura positivista de la novela aceptaría incluso la presencia de esa Cuba desvencijada como un símbolo de recuperación. Sin embargo, esa lectura simplificaría las contradicciones que he venido señalando a lo largo de este capítulo en el personaje de Nadia. La visión de Cuba descrita por Guerra sobre el cuerpo de Albis representa el momento central de la resignación de Nunca fui Primera Dama, en el que se acepta la imposibilidad de volver a ver a esa “Cuba” como era. La recuperación del pasado de Albis se torna un proceso vacío, sin resultados, que solamente produce una superficialidad en el texto. Dicha superficialidad ofrece un desarrollo estético que es beneficioso a Nunca fui Primera Dama desde el nivel de su desarrollo textual, pero no aporta necesariamente ningún desarrollo lógico a la trama.

Estando en París durante la búsqueda de Albis, Nadia encuentra a Paolo .B, el antiguo amante de su madre ahora exiliado en Francia. Nadia accede a un encuentro con el viejo galán, quien le ha prometido información sobre el paradero de Albis. Sin embargo, Nadia no sabe en el momento del encuentro que Paolo. B es su verdadero padre biológico. El detalle se añade al texto para complicar la trama de una manera que no lleva a ninguna resolución. Quizás la única resolución es un encuentro sexual que Nadia tiene con Paolo. B dos noches después, en una relación de incesto inconsciente y que también se deja inconclusa en la novela. La aventura es un gesto típico del melodrama o de la “radionovela

cubana”, precisamente el título del capítulo que narra el encuentro. Los motivos de la “búsqueda de la madre” y el “encuentro con el verdadero padre”, como se conoce, son recurrentes a estos dos géneros, el melodrama y la radionovela. Guerra los ha escogido como líneas narrativas que solamente ofrecen un pretexto para viajar al pasado. Así se narra el inicio del romance radial:

SON: MÚSICA ITALIANA: SCARLATTI-SONATA K 430. LLUVIA FUERTE. TAXI QUE SE DETIENE A LA ENTRADA DEL RESTAURANTE. PUERTA QUE SE ABRE Y SE CIERRA. COMENTARIOS BREVES EN FRANCÉS.

NARRADOR: NADIA CON SU PARAGUAS CHINO, DESECHABLE, BAJA DEL TAXI CORRIENDO HASTA LA CLOSERIE DES LILAS, EL IMPECABLE MOZO DE LA PUERTA LA CONDUCE HASTA PAOLO QUIEN, DILIGENTE Y GENTIL, LA AYUDA A SENTARSE, NO SIN ANTES QUITARLE EL ABRIGO ROJO DE FIELTRO QUE LA CUBRE. PAOLO LA REVISA DE ARRIBA ABAJO Y HACE UNA EXTRAÑA MUECA CON LA CARA.

SON: CROSS-FADE MÚSICA ITALIANA, CON SUAVE PIANO QUE DISUELVE A FONDO DE EFECTOS: COPAS Y CUBIERTOS, AMBIENTE DEL FINÍSIMO LOCAL FRANCÉS. LLUVIA DE FONDO. (68-69)

El fragmento aparece en el texto de la novela en letras mayúsculas, tal como se reproduce aquí, como un recurso que resalta que el momento del encuentro se ha extraído directamente de un guión radial. La estética “cliché” del género del melodrama en la radio

presenta un momento del presente de Nadia como anacrónico, pero al mismo tiempo ridiculiza toda la escena al mostrarla con la misma tipografía que se usa en guiones radiales y de televisión para las descripciones de escenografía y tramoya. Mediante las técnicas del melodrama se construye en este fragmento también lo que Hermann Herlinghaus llama una “matriz de imaginación teatral” capaz de producir sentido. En dicha teatralidad exagerada se recurre a un anacronismo cínico, cuya capacidad transgresora tiene efectos para el texto del presente.¹⁰³ Nuevamente la narración se va a la superficie descriptiva de los personajes y se confronta con los dos mundos, presente y pasado. Pero la superficialidad escoge resaltar aquí las diferencias más insignificantes entre Nadia la cubana que lleva el paraguas chino desechable, y Paolo, cubano – afrancesado que se ha cambiado hasta el nombre y que se ve forzado a una mueca de disgusto ante la rústica indumentaria de la chica. Toda la escena está narrada con un tono vetusto donde irrumpe de repente un paraguas chino. El drama interrumpe su seriedad con el elemento más superficial y anacrónico posible.

El anacronismo de los recursos del texto busca desacralizar la búsqueda de Albis como una noción de tragedia literaria. El tono melodramático y burlesco de este pasaje hace que Albis ya no interese como tema en sí. Por el contrario, nos concentramos en las experiencias de Nadia como un sujeto social. En una novela como El beso de la mujer araña (1970) de Manuel Puig, por ejemplo, se observa un uso muy similar del melodrama, pero que conduce a una reflexión moral entre los personajes mientras se intenta validar la existencia de un universo marginal.¹⁰⁴ ¿Qué sucede cuando el sujeto contemporáneo

¹⁰³ Véase: Herlinghaus, Hermann. Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002. (41)

¹⁰⁴ Recuérdese la conversión que ocurre entre los dos personajes en el ya clásico libro de Puig, Molina el homosexual y Valentín el revolucionario marxista, que es mediada también por las narraciones melodramáticas que Molina hace a Valentín en la cárcel.

cubano utiliza el melodrama? En la novela de Guerra estos sujetos ya reconocen su existencia en decadencia con cierto cinismo, con resignación. La búsqueda de Albis pasa a un segundo plano de importancia, pues Guerra prefiere referirse a una revolución mítica convertida por su anacronismo en un motivo melodramático.

La presencia de la radio en Nunca fui Primera Dama matiza y refuerza ese tono melodramático, e invita nuevamente a pensar en la resignación ante la pérdida del elemento efímero de la cultura revolucionaria. La radio no es sólo voz, sino también un movimiento que no queda visible al radioescucha. Su mundo se disemina instantáneamente, pero también con cierto tono de “segunda dama” adjudicable al hecho de que la radio es la alternativa al dominio cultural y mediático de la televisión. Al mismo tiempo, la radio no persigue una imagen visual fija como la televisión, sino una voz que acompaña, que puede ser móvil pero que al instante se disuelve en el aire.

Es importante recordar que la radio goza de una prestigiosa tradición en Cuba, arraigada a la cultura nacional como un elemento de orgullo popular en el pasado de emisoras como CMQ, que luego de 1959 pasarían a ser parte del sistema de la radio nacional revolucionaria. La radio fue, por demás, el centro de extremos tan políticamente opuestos como la intervención mediática estadounidense con emisoras como “Radio Martí” dirigidas desde Miami, y “Radio Rebelde”, la emisora administrada precisamente por Celia Sánchez en tiempos de la guerrilla de la Sierra Maestra, donde el primero de Enero de 1959 se anunció a Cuba como el primer territorio libre de América Latina.¹⁰⁵ Pero, en Nunca fui Primera Dama, la radio se plasma en la letra impresa. El acto de plasmar la radio en el texto habla nuevamente en un lenguaje de ambivalencia. Si bien la escena del encuentro con

¹⁰⁵ Me apoyo en el libro de Oscar Luis López La radio en Cuba (*Letras Cubanas*, 1998) donde puede verse una historia completa de la radio nacional.

Paolo. B es narrada como una telenovela radial para desacreditar todo el carácter “nacional” de la búsqueda de Albis, el uso de la radio deja entrever también un deseo invalidado por recuperar, o quizás atrapar, esas palabras radiales. En este caso no puede hablarse de una re-escritura, pero sí de una transcripción que persigue un fin muy similar: documentar una experiencia efímera que se relata desde la experiencia común, de segunda, y se comparte como un discurso participativo. Es por esta misma razón que el viaje de Nadia por Moscú en busca de Albis se narra también mediante un programa radial:

 Mi querido y único radioescucha de la noche. Has de saber que la Plaza Roja es un rectángulo, cuyos lados horizontales son enormes. De una parte, el Kremlin con sus múltiples edificios, palacios e iglesias, encabezado por el mausoleo de Lenin momificado. En la otra se levanta un centro comercial. Un auténtico templo del capitalismo; las boutiques más caras y exclusivas se localizan en esa inmensidad, como para que el camarada Lenin se esté convulsionando en su formol. (86)

En esta ocasión el radioescucha es testigo de una negociación en términos de memoria cultural por la que Nadia debe atravesar. Para lograr el regreso de Albis a su estado original en Cuba, la hija debe enfrentar el legado soviético de las jóvenes generaciones cubanas. Sin embargo, nuevamente el motivo de la búsqueda de Albis aparece en un plano secundario, pues Nadia parece más interesada en una narración de Moscú que debe compartir con sus radioyentes. Debe notarse otra dimensión de la postura de Guerra ante la memoria rusa. El viaje a Moscú se convierte en una experiencia personal y estética de Nadia (cuyo nombre original es, de hecho, un nombre ruso). Moscú se expone en Nunca fui primera Dama a una transformación y la ciudad es descrita ahora por su distintivo

glamour como “un auténtico templo del capitalismo”. El texto nuevamente recurre al estereotipo cultural, y esta vez es la momia de Lenin. Pero el estereotipo es también “curado” como un recurso dentro de la narrativa de las diferentes memorias que el pasado soviético genera hoy para las distintas generaciones de cubanos. Piénsese en la momia de Lenin tan presente en la literatura del *período especial* y en autores como José Miguel Sánchez (Yoss), en su ensayo “Lo que dejaron los rusos” o incluso en el trabajo de trovadores como Juan Delgado en su canción “Konchalovsky hace rato que no monta en Lada” donde lo ruso es motivo de nostalgia por un vacío que se torna en humor.¹⁰⁶ El interés de este tratamiento de lo ruso en Guerra está en su mirada contraria. Se trata de otra manera de expresar la resignación, y en esta ocasión se realiza un viaje no a lo que Cuba “nunca fue”, sino “a lo que pudo ser”. Si bien la mayoría de los escritores cubanos que han tocado el tema ruso lo han hecho desde cierta nostalgia, para Guerra esa nostalgia ante el pasado soviético es también ambivalente. “Tuve una reacción de amor y odio con los muñequitos rusos” (78) confiesa Nadia en otro momento: añoranza y resignación.

Jaqueline Loss ha comentado la ambivalencia de la memoria rusa al argumentar un marco referencial dentro del cual trabajan aquellos escritores cubanos educados en países del bloque soviético entre los años sesenta y principios de los ochenta (el caso más citado es el de José Manuel Prieto), en contraste con aquellos que vivieron la experiencia soviética durante la *Perestroika* y la *Glasnost*. Loss reconoce que la visión de Guerra sobre la URSS no evoca un “goce” literario, como sucede por ejemplo en la escritura de José Manuel Prieto, sino que representa una obligación pedagógica, donde el símbolo ruso (dibujos animados en este caso) es convertido en autóctono dentro de la revolución cubana,

¹⁰⁶ Véase: Sánchez, José Miguel (Yoss). “Lo que dejaron los rusos” *Temas*, No.37-38, 2004.

para resaltar cierta excentricidad cultural con respecto a América Latina.¹⁰⁷ Pero esa excentricidad que parte de haber compartido una infancia forzosamente soviética, y que produce hoy un corpus literario significativo, ha pasado en Guerra a verse expresada en una etapa posterior que se une al crecimiento del personaje de Nadia. De la nostalgia de los muñequitos rusos, Guerra pasó a la resignación de un capitalismo pleno que nunca llegó a Cuba.

Nadia es además un nexo itinerante más allá de Moscú, entre ciudades como París, Miami, Ciudad México y La Habana. Su personaje habla de la experiencia transnacional de los narradores cubanos que conformaron la diáspora de los ochenta y los noventa. Esa diáspora literaria ha creado hoy las imágenes de la dispersión geográfica a las que varios autores se han referido como el comienzo de una literatura post-nacional, o quizás una forma de redefinir los límites de la nación.¹⁰⁸ Sin embargo, para Nunca fui Primera Dama, Cuba continua siendo el centro de gravitación de su movimiento. A lo largo de la novela Guerra nos presenta personajes como Lujo, Albis, Nadia y Paolo B., que insisten en regresar a Cuba a pesar de ser sujetos transnacionales. En este sentido, para hablar de los desplazamientos geográficos de Nadia y dado el hecho de que esta novela se centra en la experiencia de la mujer, resulta más útil una visión presentada por Madeline Cámara en Cuban Women Writers: Imagining a Matria (2008). Cámara se ha ocupado también de la

¹⁰⁷ Véase: Loss, Jaqueline “El mundo como hogar: inquietudes y comodidades occidentales y soviéticas”. *La Gaceta de Cuba*. No.1, enero-febrero 2010. (10-15) Una serie de ensayos sobre la recuperación del tema soviético acompañan al texto de Loss en este mismo número de *La Gaceta de Cuba* en un *dossier* titulado “Nostalgia de Misha”.

¹⁰⁸ Algunos de los libros que han tocado el tema son Tumbas sin sosiego (2006) de Rafael Rojas; La diáspora cubana en México. (2008) de Tanya Weimer; y la colección de ensayos editada por Andrea O’Reilly Herrera Cuba: Idea of a Displaced Nation (2007). Anke Birkenmaier también se ha referido recientemente a este tema, como señalamos en el primer capítulo de este estudio. Entre los autores de esta diáspora están Rolando Sánchez Mejías, José Manuel Prieto, Antonio José Ponte, Jesús Díaz, Amir Valle, Eliseo Alberto, Zoé Valdés, Daína Chaviano y Yanitzia Canetti, y David Mitrani, entre otros.

geografía como una metáfora que participa en una construcción alegórica de Cuba, pero lo hecho desde el punto de vista de la escritura autobiográfica femenina. Cámara se refiere específicamente a la idea de una “Matria” (opuesta a la Patria, como un discurso nacional patriarcal) como una narrativa conformada por “metáforas femeninas de desterritorialización” que logran separar la literatura de una línea masculina dominante. (8-9) De manera peculiar, en el caso de Guerra pueden observarse claramente estas “metáforas femeninas de desterritorialización” que como gestos literarios contribuyen a desestabilizar la organización del discurso patriarcal estatal, pero lo hacen desde una perspectiva temporal.

Nadia es un sujeto desplazado que habita no solamente en un trasiego geográfico, sino también en un desfase temporal. El limbo en el que se encuentra Nadia al reconocerse como réplica de Albis no solamente se refiere a una experiencia con la geografía, sino también con el tiempo. Para Nadia el territorio por el que viaja se codifica en el texto y en su experiencia en términos de tiempo. Su pasado en Cuba, por ejemplo, no pertenece a la geografía extranjera que Nadia visita, pero su gestión artística del presente sí. De la misma manera, el territorio del extranjero aparece extrañamente marcado de recuerdos cubanos como se verifica en sus viajes a Moscú y a París, para provocar reacciones ambivalentes en el personaje. La novela consigna este desfase temporal mediante varios momentos donde Nadia debe cruzar la línea geográfica del aeropuerto y los oficiales de aduana, que para los cubanos también parece dividir no sólo un límite geográfico, sino de tiempo:

Ya sé que leen mis diarios, pero los llevo conmigo, me quitaran artefactos, clavarán la mano en mi ropa interior (...) ¡Ah! Pedir permiso para sacar mi cuerpo desnudo en los dibujos, allí van, solapados en la maleta de mi vida.

En el vidrio de mis lágrimas. Mamparas de dudas, a contraluz en el deseo de este viaje eterno. Los discos de mi generación gritando el miedo, disimulando. Sobrepeso de ideas ocultas, pertenencias que no quiero declarar, eso me aterra. Libros de los muertos para sobrevivir. Libros de los vivos que yo extraño cuando leo sus manos sobre el papel mojado. (45)

Los agentes aduanales de este fragmento están más preocupados por el anacronismo de estos artefactos que por su contenido político. Ellos mismos no podrían reconocer esa amenaza ideológica de “sobrepeso de ideas ocultas” pues viven también dentro de ese desfase temporal cubano. Se trata del territorio del presente corrompido por la situación de extrañeza que provoca el objeto del pasado. Al mismo tiempo, el pasado es extraño debido al anacronismo de las ideas del presente cubano, que implica rareza (o preocupación) en el simple dibujo de un desnudo. El viaje de Nadia es “eterno” pues como sujeto cubano contemporáneo está condenado a una especie de purgatorio. Vive en un *impasse* generado por la velocidad del capitalismo globalizado y la lentitud de un socialismo que sigue aspirando a una hibridez política y económica, determinada puramente por la experimentación. El sujeto cubano que aparece en Nunca fui Primera Dama mediante el personaje de Nadia registra el anacronismo de sus espacios geográficos en términos temporales. De esta revelación surge el motivo de resignarse ante la invasión de esa “temporalidad privada” por parte de otros discursos de memorialización. “Hacer la maleta y llevar la isla” (45) como sugiere Nadia ante cada viaje, es parte de un mecanismo defensivo que consigna nuevamente la poética de la resignación en Nunca fui Primera Dama. En esa maleta se guardan recuerdos mediante un ejercicio de memoria acelerado,

premeditado, convulso, que pretende como medida preventiva adelantarse a la invasión de un proceso mayor.

La resignación en Nunca fui Primera Dama es también una reacción ante la noción de la recuperación de la memoria como un discurso estatal que no reconoce su responsabilidad ante el olvido, sino que se presenta como un pacto tácito de reconciliación. La recuperación de la memoria, de alguna manera, siempre debe pasar por el reconocimiento antes que por el olvido de momentos históricos que se dejan sin mencionar en los procesos de revisión cultural (los campos de la UMAP, por ejemplo). Resulta interesante notar también que autores que van siendo paulatinamente recuperados como Piñera, Sarduy, Arenas, y recientemente Cabrera Infante, son escritores fallecidos, de los cuales ya no se podría esperar otra reacción que no fuese la que dejaron en sus obras. Vale la pena detenerse a recordar, a manera de ejemplo, la controversia que he descrito en mi capítulo segundo en torno la publicación de Cabrera Infante. Desde el fallecimiento del escritor en el año 2005, su viuda Miriam Gómez no ha aceptado la falsa reconciliación estética que las instituciones culturales cubanas pretenden con la obra de Cabrera Infante, después de más cuarenta años de haber renegado de ella.

Esa noción de olvido en pos de una reconciliación tácita resulta conveniente a la imagen del estado cubano, disfrazándose de un proyecto de recuperación de la memoria cultural, y para Guerra es un callejón sin salida. Las situaciones emocionales que Nadia enfrenta seducen al lector hacia un final con cierta lectura política de la sociedad cubana. El regreso de Albis a Cuba, por ejemplo, invita a leerse como una evocación a la reconstrucción de la memoria nacional o al regreso de un sujeto diaspórico a la “Cuba post-Fidel”. Sin embargo, el hecho de que la novela misma como proyecto deba desarrollarse

sobre la reconstrucción del pasado de estos personajes del olvido implica un contrasentido. Es por eso que después de insistir a lo largo de Nunca fui Primera Dama en la pérdida de la memoria de Albis y en su regreso a Cuba, la novela termina drásticamente con un contradictorio suicidio. La madre salta al mar desde el muro del malecón habanero y muere justo cuando se había restablecido su bienestar en Cuba bajo el cuidado de Nadia, quien entonces reflexiona:

¿Por qué habría de esperar otro final? Una película que va representándose ante mí — que me involucra — sin que tenga derecho a variar su dramaturgia. ¡Dios mío!, dame un mejor papel en esta trama si es que puedes; déjame decidir algo por mínimo que sea, quiero actuar por mí misma, alguna vez. (248)

La reflexión de Nadia consigna la circularidad viciosa e improductiva de la noción de la memoria sobre la cual toda la historia de Nunca fui Primera Dama se ha desarrollado: una obra teatral, una representación con una trama organizada en la que las nuevas generaciones no tienen un protagonismo. La muerte de Albis que se retrata en Nunca fui Primera debería aparecer simbólicamente para esta novela como un comentario acerca de la inevitable desaparición de una generación de “padres revolucionarios”. Pero sucede que la deuda contraída con dicha generación muerta no desaparece, sino que se multiplica con intereses patrocinada por la gestión estatal y permanece para diseminarse en la literatura del presente. A lo largo de Nunca fui Primera Dama se incluyen una serie de eventos que amenazan con tomar cierta fuerza dramática conduciendo a la catarsis del personaje de Nadia, pero que lejos de alcanzar un clímax, sólo dibujan la circularidad de su historia. En este sentido, Nunca fui Primera Dama es una novela imperfecta e incompleta,

que escoge intencionalmente no resolver sus numerosos planteamientos y diferencias generacionales.

La segunda línea narrativa que Guerra selecciona para ilustrar las dificultades de su reconstrucción del pasado es la figura de Celia Sánchez. Si bien el diario de Albis es irrecuperable a causa de los traumas del pasado, la imagen de Celia Sánchez se encuentra difuminada en el aparato mediático del estado. Nadia intenta por segunda vez extraer una imagen efímera que subyace al nivel popular de las masas, y en este caso dicha imagen no se encuentra oculta bajo la maquinaria cultural sino bajo la maquinaria política. La carga emotiva que Celia Sánchez tuvo para el pueblo cubano durante los primeros veinte años de la revolución cubana fue contaminada por un discurso propagandístico que se apropió de su simbología y la transformó según sus intereses.

Celia Sánchez nació el 9 de mayo de 1920 y creció en la ventajosa situación económica de su familia en la ciudad de Manzanillo, en el Oriente de Cuba. La historia oficial cubana ignora este período de su vida y se concentra en el momento en el que Celia se vincula a la guerrilla de la Sierra Maestra en 1956. Luego del triunfo revolucionario, Celia fue nombrada Secretaria de la Presidencia Nacional, donde permaneció al lado de Fidel Castro. La imagen de Celia tuvo un significado muy distinto al mito del “barbudo” para la familia cubana. Por una parte, Celia había sido una de las pocas mujeres en la Sierra Maestra y representaba la manera más accesible de acercarse a un proceso tan violento como la revolución cubana que irrumpía en la cotidianidad. Por la otra, mientras figuras como Fidel Castro y Che Guevara se entregaron al espectáculo de la política internacional, Celia permaneció trabajando mayormente en proyectos sociales dentro de Cuba. Su labor

se registró por las clases populares como una especie de traductora sensible de aquella política que se gestaba en términos tan poco familiares al cubano como el marxismo.

La rumorada “Primera Dama” murió de cáncer pulmonar el 11 de enero de 1980, y durante toda la década del ochenta fue objeto de actos de recordación públicos que intentaron modelar un discurso sobre el papel de las mujeres dentro de la sociedad cubana revolucionaria. Tiffany Thomas-Woodard traza el desarrollo de esta manipulación de la imagen de Celia Sánchez mediante artículos como “Como eterna flor del lomero” aparecido en enero de 1983 en el periódico *Trabajadores*, “La niña que fue Celia” en la publicación infantil *Pionero* en 1985, o incluso el poema de Nancy Morejón “Elegía coral a Celia Sánchez”, publicado en la revista *Revolución y Cultura* en enero de 1984.¹⁰⁹ Una sola mirada a estos títulos revela como la insistencia en un discurso conmemorativo se apropió de la simbología de Celia que las masas habían preferido, y la insertó dentro de la más doctrinante máquina editorial.¹¹⁰

¹⁰⁹ Véase: Thomas-Woodard, Tiffany. “Towards the Gates of Eternity”: Celia Sánchez Manduley and the Creation of Cuba's New Woman”. *Cuban Studies*, Vol. 34, 2003. (154-180)

¹¹⁰ Existen dos biografías recientemente publicadas sobre la vida de Celia. La primera se titula *Celia Sánchez: The Legend of Cuba's Revolutionary Heart* (2005), escrita por el periodista estadounidense Richard Haney, y la segunda es *Celia: Ensayo para una biografía* (2004), comisionada por la Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado de Cuba y compilada por Pedro Álvarez Tabío. Como polos opuestos en el manejo de la información histórica, el mayor contraste entre estos libros está en su mirada sobre la labor nacional e internacional de Celia. Por ejemplo, Haney dedica varias secciones de su libro a novelar la gestión personal de Celia, a quien llama “Spanish eyes”, (131) con el ministro soviético Anastas Mikoyan durante la crisis de los misiles de octubre de 1962. Se sugiere incluso que la seducción romántica de Mikoyan fue decisiva para la resolución de la crisis. Haney utiliza el mito de Celia para alimentar esa “fantasía roja” cubana, buscando internacionalizar una figura femenina que representa una utopía, un gesto no poco común en escritores norteamericanos. Para Álvarez Tabío, el relato biográfico de Celia es una excusa que apela a la nostalgia emotiva del proceso revolucionario en sus primeros años. La figura de Celia se pierde entre términos oficialistas que celebran empresas como el “Plan Porcino” de 1968, la solución al “Problema del calzado plástico de 1969”, y otras tantas “obras” de la revolución que buscaron dejar una huella política en el imaginario social del cubano. Entre ellas, algunas tan absurdas e intencionadas como “La casa de descanso del cosmonauta soviético” en la playa Varadero, o el parque natural “Guamá”, una recreación de una aldea taína con esculturas de Rita Longa en la Ciénaga de Zapata, a sólo kilómetros de la Bahía de Cochinos, sitio donde ocurrió en 1961 la invasión norteamericana a Cuba. Fue Celia Sánchez también quien en 1960 transformó el barrio privado y residencial de playa de “Tarára” en la “Ciudad Escolar de Pioneros José Martí” y quien años más tarde diseñó el retiro natural “Parque

Las maniobras publicitarias en torno a la figura de Celia han generado también un imaginario popular que resiste a estas manipulaciones mediáticas de su figura, en donde se escoge una memoria de Celia que no se corresponde ya con la historia oficial sino con un mito. La aparición de Celia en el texto de Nunca Fui Primera Dama es esporádica y borrosa, y apela a ese imaginario mitológico. Guerra no ofrece datos históricos con los que el lector pueda concretar una visión de Celia, sino que más bien recopila y transcribe el rumor que se genera alrededor de su figura. Celia sólo habla directamente como un personaje en el texto en dos ocasiones; y el resto del tiempo su presencia nos llega mediante la voz de Nadia. Recordemos que Nadia recupera la figura de Celia a partir de las notas que se han encontrado en el diario de su madre Albis. Existen tres niveles semánticos alrededor de Celia y debemos atravesarlos, lo que termina por convertir a Celia en una figura mítica. Esta manera de narrar produce un efecto “de rumor” dentro del texto que recupera a la memoria popular como el único sitio posible de recordación, y anula el aparato propagandístico estatal.

El trabajo de Roland Barthes en Mythologies (1972) sobre la naturaleza comunicativa del mito puede explicar como la figura de Celia funciona en Nunca fui Primera Dama como un instrumento del discurso mítico, e instala una discusión política al nivel del rumor. Barthes señala que un mito se construye sobre la base de elementos de carácter histórico (Celia, en nuestro caso), pero que a ese discurso histórico se añaden significados ajenos al referente en cuestión. En Nunca fui Primera Dama, Guerra efectúa

Lenin” en las afueras de la ciudad de La Habana, al igual que la heladería “Coppelia”. Celia aparece en este texto como un comodín histórico que se usa para re-escribir la historia de la revolución en sus inicios. En el año 2004, la publicación de una biografía de Celia respondió claramente a un objetivo programático del estado, en un momento donde la atención a la población nacional había decaído debido a la destinación de fondos, personal médico y educacional a proyectos de solidaridad internacional con Venezuela y varios países de Centro América.

este ejercicio al colocar a Celia fuera de su contexto político, y en su lugar describirla en su contexto doméstico. Según Barthes, la yuxtaposición de significados dentro de un mismo referente expone un símbolo, pero al mismo tiempo expone su opuesto. (109)¹¹¹

Guerra sustituye el mito de Celia Sánchez desplazándolo de su centro simbólico de significación y ese desplazamiento ocurre también desde la superficie del texto. Celia no se define por su carácter histórico, sino por sus características estéticas:

Se vestía de un modo muy especial. Un día le daba por sacos de harina, alpargatas y ya, pero también usaba sandalias, vestidos. Un traje de sacos de azúcar con tremendo cinto o tremendo collar y argollas. Era muy femenina, usaba ese perfume francés Rive Gauche, de Yves Saint Laurent. A ella le encantaba escuchar: <Noche de Ronda.> En la casa de Once se dice que a ella y a Fidel les encantaba escuchar: <Los compadres.> (177)

Esta interacción que se sucede entre el mito de Celia y la comunidad de lectores de Nunca Fui Primera Dama es mediada por una voz en tercera persona que describe en el pasado imperfecto, para matizar el tono del rumor que se quiere dar en torno a Celia. Los elementos estéticos que se mencionan en este fragmento apelan al acervo popular, (boleros, tela de saco, alpargatas) pero al mismo tiempo son “tremendos” y sensacionalistas. Ese contraste entre el minimalismo de las sandalias y el glamour del perfume de Celia (que es el mismo que usa Albis en Moscú) es el que se usa en la crónica roja, es decir, el contraste

¹¹¹ Barthes utiliza el término *significación* para referirse a un tercer nivel de significado. En el sistema lingüístico descrito por Ferdinand de Saussure el signo lingüístico es la asociación de significante y significado, una relación que se representa con la palabra concreta. A diferencia del sistema Saussureano, en el esquema del mito ofrecido por Barthes el significante y significado están presentes simultáneamente, pero no necesariamente visuales en la letra escrita. Barthes explica que en el mito el significante ofrece un objeto de lenguaje y a su vez una relación metalingüística, pues el mito apela simultáneamente al intelecto y a la imaginación. La *significación* es el producto de esta ambivalencia y genera el tercer nivel de significado.

entre la máxima exposición que permitiría una revista de entretenimiento y modas, y el mayor secreto íntimo del actor. La descripción emerge casi como una aparición de la alfombra roja de Hollywood para construir una figura femenina mitológica, pero desprovista de un carácter histórico. Celia baja a las calles y se dignifica de otra manera, que ya no es bajar de la Sierra Maestra, un procedimiento similar al que se observa en el tratamiento de la figura de Eva Perón en algunos autores argentinos como Néstor Perlongher o Copi.¹¹² El mito de Celia se vacía de historia para entonces llenarse con rumor. Otro detalle se instala en este fragmento para incitar aun más el rumor: la casa de Once. La mencionada casa en la esquina de las calles Once y Doce en el barrio habanero del Vedado, fue hogar de Fidel Castro y se incluye en la descripción para volver a “curar” el texto refiriendo al lector a ese rumor en torno a las figuras de la revolución. La aparición de ese fragmento de la calle Once cumple el mismo efecto de la foto que toma un fotógrafo *paparazzi*, con la única diferencia de que está codificada como un documento de archivo de la revolución.

En una de las dos ocasiones que Celia habla en el texto lo hace para exhibir una conciencia sobre su propio entorno, y se muestra alerta al poder social del rumor en la sociedad cubana:

Han dicho que soy espiritista, o porque protejo a los homosexuales creen que puedo serlo yo también. Nunca me he casado y eso da que pensar. Esto es como en Manzanillo, a las viejas que se quedaban solteras, como yo, siempre se les tejía una leyenda. Hablan y me hago la sorda,

¹¹² En “Evita vive”, un relato incluido en *Prosas Plebeyas* (1992) Perlongher resucita a Eva Perón, ser mítico de la historia de Argentina para rodearla de drogas, sexo, delincuencia y violencia. El cuerpo de Eva Perón desciende del cielo al barrio y su regreso permite la expresión del arrabal y de lo abyecto. La resurrección de Evita se repite en la obra *Eva Perón* (1970) de Raúl Damonte Botana (Copi) donde la figura política se representa como un travesti mentiroso y ladrón.

dicen que soy la mujer de... en fin, que mis sobrinas son mis hijas. ¡De mi han dicho tantas cosas! (190)

El personaje de Celia sabe que esta lengua rumorada es válida no sólo porque certifica la oralidad, sino porque justifica además su existencia como personaje. Guerra valida el rumor como un mecanismo de certificar la invención de la realidad, pero también como un discurso activo que sobrepasa los límites de la novela. Señalar el rumor como discurso preferido por la narración valida un análisis político a ras de lo privado. El rumor no solamente va ofreciendo una contraparte a la narración oficial del relato de Celia que se espera y que nunca llega a ofrecerse, sino que se subraya como la principal forma de diseminación social.

En Imagined Communities (1991) Benedict Anderson nos recordaba que incluso cuando no se haya producido ningún intercambio, diálogo, o haya evidencia de la existencia del “otro”, la idea de la comunión con ese “otro” yace suscrita en la conciencia de los individuos (6). Una comunidad política no depende de ese encuentro real, sino que puede construirse desde la plataforma imaginativa del mito, y en el caso cubano, del rumor. Nunca fui Primera Dama es un libro controvertido en el contexto cubano, pues respalda la figura de Guerra como la autora de una novela sobre Celia en la cual se documenta, por primera vez, el rumor del romance de esta mujer con el principal líder de la revolución cubana. La novela no se ha publicado ni distribuido oficialmente en Cuba, pero pertenece a la categoría de libros que los cubanos exigen al visitante extranjero, y que definitivamente circulan fotocopiados de mano en mano. El rumor sustituye a la ausencia de texto en bibliotecas y librerías, y rumorar acerca de una figura irreverente como Guerra valida el proceder social de un sujeto que rumora, siendo este un acto riesgoso o políticamente

inaceptable. El rumor se ha convertido en la única arma contra el espectáculo de censura y castigo desplegado por la ideología revolucionaria en Cuba. Más adelante regresaré a la figura de Guerra y sus implicaciones en el contexto cubano actual, antes quisiera analizar algunas de las redes intertextuales en las cuales, más allá de su poética de la resignación, se sumerge la narrativa de Nunca fui Primera Dama.

La multiplicidad de voces femeninas de Nunca fui Primera Dama refuerza su calidad como un texto re-escrito y permite elaborar una red intertextual útil a nuestro análisis del proyecto social de este libro. La re-escritura en Guerra busca su certificación literaria dentro de un canon de escritoras cubanas mediante las relaciones que Gérard Genette llama architextuales. Este tipo de relación architextual se crea a partir de la repetición intencional de ejercicios textuales que llevan a la construcción, ya sea consciente o inconsciente, de un subgénero literario. Los textos se relacionan unos con otros por sus características estéticas en cuanto a formato, temática, voz narrativa y recursos estilísticos. De esta manera la experimentación con un discurso autorreferencial, las temáticas del desplazamiento geográfico y la sexualidad, el uso del formato epistolar dentro del texto y la especificidad del diario, han servido a la conformación de lo que se aprecia hoy como un género de escritura femenina autobiográfica cubana.¹¹³ Nunca fui Primera Dama entabla

¹¹³ La experimentación con la autobiografía en la escritura femenina cubana ha sido estudiada también por Zaida Capote en La nación íntima (2008). En este libro, Capote resume que la reivindicación de una persona literaria mediante la autobiografía incluye obligatoriamente una opinión acerca del orden del espacio literario (raza, género, política, orientación sexual) generalmente prefabricado en la literatura de Cuba. Según Capote, la autobiografía femenina remite con frecuencia a historias alternas de personajes o personalidades históricas, que más allá de distraer la tensión del relato autobiográfico, conllevan a una multiplicidad híbrida de voces del personaje que narra. Por otra parte, Catherine Davis anota en el ya citado A Place in the Sun? dos características distintivas en cuanto a la escritura femenina del período revolucionario que nos ayudan a ubicar el origen de la escritura de Guerra en cuanto a sus características estéticas. Primero, la notable brevedad de la extensión de la prosa femenina cubana. Se observa una ausencia de la novela, que se sustituye por el cuento y el relato corto, especialmente a partir del *período especial*. Segundo, la desatención crítica al género de la prosa poética, ejemplificado por autoras como Fina García Marrúz, Lina de Feria, y más recientemente Reina María Rodríguez. (134)

una relación architextual con la obra de autoras como María de las Mercedes Beltrán Santa Cruz y Montalvo (Condesa de Merlín), Reneé Méndez Capote, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Nivaria Tejera, Daisy Rubiera, Nancy Morejón, Yanitzia Canetti, Ena Lucía Portela, Zoé Valdés y muy en especial, con la obra anterior de Guerra.

Hemos visto en el capítulo segundo de esta disertación que Cabrera Infante asumió la re-escritura de su propia obra para establecer una continuidad literaria ante la censura. En el caso de Guerra, esta misma estrategia se pone de manifiesto para canalizar la carga afectiva de una literatura femenina que busca validarse literariamente ante un canon patriarcal. El mejor ejemplo de este ejercicio heredado desde Cabrera Infante es el tratamiento recurrente del tema de la infancia en la obra de Guerra. La niñez es un hilo conductor que permite hilvanar una continuidad literaria para la obra de la joven escritora, y que la vincula a un gran mapa literario femenino.

La primera novela de Guerra se tituló Todos se van y fue publicada y premiada también por la editorial Bruguera en el año 2006. Al igual que sucede en Nunca fui Primera Dama, esta primera novela se organizó a partir del diario de la autora, y fue también narrada por una primera persona. Todos se van, como indica su título, comenzaba ya a insistir en la resignación mediante la experiencia del exilio, pero desde la perspectiva de aquellos que se quedaron en Cuba. Aquí la niña Nieve Guerra (otro gesto intencional de Guerra en cuanto al apellido) ilustraba su resignación ante la repetitividad de los éxodos masivos de la historia cubana. El tema del exilio, sin embargo, se discutía también desde la perspectiva de una cofradía intelectual minoritaria a la que los padres de Nieves Guerra pertenecían. De la misma manera, los momentos históricos que la trama buscaba relatar aparecían descritos con cierta incredulidad y reticencia. En Todos se van la caída del muro de Berlín en 1989

es narrada con desconcierto, en una especie de *impasse* temporal que consigna la ambivalencia ante el futuro:

No sé qué siento. Estoy perdida, no sé qué hacer con todo esto que almaceno dentro de mi alma. Algo está claro. En Cuba ya no tengo nada que buscar (...) Siento cosas muy raras, es como si se me estuviera acabando el país”. (246)

Rafael Rojas leyó esta ruptura como una diferenciación dentro de la literatura cubana en términos generacionales. La pérdida se relata, según Rojas, en función del vacío cultural dejado por el sistema soviético y que designa el paso a una nueva etapa literaria. A mi modo de ver, la perspectiva infantilizada de la historia que ofrecen estos textos interesa mucho más, especialmente porque se relacionan con el tratamiento político que se ha dado a la niñez en Cuba.¹¹⁴ Silvia Molloy en Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica (1996) explica cómo los años de la infancia continúan siendo un vacío dentro del tratamiento del género autobiográfico. Según Molloy, la autobiografía pasa por alto la “petite histoire” de la infancia para evitar episodios insignificantes y así satisfacer su deseo de incluirse en una historia mayor que se gesta a su alrededor. (114) Por esta razón resulta significativo que las narradoras infantiles (o más bien, infantilizadas) de Todos se van y Nunca fui Primera Dama fundamenten su visión crítica de los procesos históricos precisamente en el gesto de señalar los años de la infancia.

¹¹⁴ La lectura de Rojas es acertada, pero en ese sentido, resultaría mucho más útil el análisis del cuento “El viejo el asesino y yo” de Ena Lucia Portela. Allí se describen las peripecias de una joven escritora quien trata de sortear los obstáculos que le cierran la entrada a un circuito literario. Es en esta historia donde mejor se expresan no solamente las diferencias generacionales en la escritura, sino también el desbalance entre escritura femenina y masculina.

Narrar en la voz de un niño (o de manera lúdica e infantil) evita el dramatismo de un momento histórico pasado. Si bien la narración de un adulto percibe un hecho de manera premeditada como “histórico”, la mirada del niño los presenta como simples alteraciones de la rutina. Por ejemplo, eventos políticos como el éxodo del puerto de Mariel de 1980 y sus actos de repudio público son narrados graciosamente en Todos se van como lo que “una muchachita de la escuela que se llama Yazanam le puso a esos actos los-que-se-vayan. A veces arrastran por el suelo a los que se van”. (123) El pasado no es regido por una relación de causa y efecto del texto, sino más bien por los mecanismos de la fábula y de la imaginación infantil. Estas “incongruencias” históricas que se cuentan en una voz infantil tienen otra textura emocional y aparecen como aventuras, rupturas de la rutina de la historia, convirtiendo un momento dramático en cándido. La inversión de la perspectiva producida por la edad del narrador entraña una re-escritura y renegociación de la historia.

Las niñerías de Guerra elaboran un relación discursiva entre los personajes de Nadia y Nieve que ejemplifica cómo opera su praxis de re-escribir. Mediante esta forma de hablar, sus personajes se separan de su espacio de inserción original (Nieves en Todos se van), para proyectarse sobre un texto nuevo (Nadia en Nunca fui Primera Dama). Al estilo de Cabrera Infante, el nuevo texto se nutre del texto anterior y en el mismo proceso lo reconstruye, ampliándolo, mediante la focalización de un detalle. Se hace un *zoom* para llamar la atención sobre el apellido “Guerra” o el perfume *Rive Gauche* que Celia, Nadia, Albis, Nieves, y probablemente Wendy Guerra usan. El enfoque entonces se aleja nuevamente, hasta alcanzar la totalidad de un acto de lectura que re-significa estos detalles como comunes. La repetición de detalles descriptivos en la superficie del texto mantiene al lector alerta a zonas textuales anteriores. Al mismo tiempo, recuerda constantemente la

totalidad del gran fresco femenino que Guerra va dibujando dentro de la literatura nacional.

Por ejemplo, es notable el interesante paralelo que Todos se van establece con la obra El Barranco (1959) de Nivaria Tejera, y que surge precisamente en torno a esta visión infantil de la historia. El barranco es también un diario infantil basado en las experiencias de la niñez dentro de un régimen totalitario. En ella se relatan circunstancias muy similares a las que aparecen en el primer libro de Wendy Guerra Todos se van, pero que toman como contexto el inicio de la guerra civil española en las Islas Canarias en 1936. Señalo este singular hecho ya que El Barranco es el único otro diario de una niña que existe en la historia de la literatura cubana del siglo XX. Al igual que sucede en Guerra, la biografía de Tejera está intercalada en la narrativa de El Barranco, haciendo el paralelismo entre la obra de Tejera y Guerra aún más exacto. Tejera nació en Cuba en 1929 y se trasladó a Tenerife a la edad de dos años, donde su padre fue apresado al comienzo de la guerra civil. El Barranco se publicó por primera vez en París en 1958 y tuvo una edición de pocos ejemplares en Cuba en el año 1959. Sin embargo, Tejera comparte con Cabrera Infante el haber sido una de las intelectuales al servicio de la revolución cubana que también sufriera la misma desilusión. En 1960, luego de la única publicación cubana de El Barranco, el nuevo gobierno revolucionario solicitó que Tejera regresara a Cuba para participar en el proyecto cultural de la inexperta revolución. La escritora ocupó el cargo de “Agregada Cultural de Cuba en Roma” entre 1961 y 1962, y más tarde en París entre 1962 y 1964. En 1965, coincidiendo con el momento que sella la ruptura definitiva de Cabrera Infante con la revolución cubana, Tejera escribió una larga carta de renuncia que marcó su separación definitiva con el sistema cultural cubano. Hoy, Tejera es otra de las autoras del exilio que figuran en la lista negra de los “impublicables”.¹¹⁵

¹¹⁵ En cuanto a la obra de Tejera, puede verse el *dossier* incluido como un homenaje en el número 39 del

La exactitud con que Nunca fui Primera Dama se acerca a la obra de otra impublicable en Cuba, Zoé Valdés, también es digna de mención. El ejercicio de re-escritura toma como base en esta ocasión específicamente a La nada cotidiana, el texto que inauguró todos los referentes que luego dominaron la literatura del *período especial*.¹¹⁶ Al inicio de Nunca fui Primera Dama, Nadia se enfrasca en una explicación de su nombre que es una clara re-escritura del memorable nacimiento de Yocandra, personaje central de La nada cotidiana. El nacimiento de Yocandra ocurrió el primero de mayo de 1959, cuando los dolores del parto sorprendieron a su madre en medio del desfile en la Plaza de la Revolución cubana. La euforia política de su padre le incitó a llamar a la niña “Patria”, un nombre que Yocandra más tarde desechó. Nadia, por su parte, explica en Nunca fui Primera Dama: “Me llamaron Nadia, en honor a la esposa de Lenin. En ruso: Надежда, mi nombre y yo significamos «la esperanza»”. (13) En La nada cotidiana Yocandra crece para ser jefa de redacción de una revista cubana de literatura, y en Nunca fui Primera Dama Nadia es locutora de una emisora radial. Albis, la madre de Nadia está enferma de Alzheimer, mientras que Aida, la madre de Yocandra, es conocida por todos por “La Ida” pues también ha perdido la memoria. Nadia tiene a Diego el mexicano y Yocandra tiene a El Lince, ambos referentes del exilio e interlocutores de cartas donde se reeditan con nostalgia recuerdos infantiles del pasado cubano.

año 2005 de la revista *Encuentro de la cultura cubana*. Puede verse además el libro de María Hernández-Ojeda Insularidad narrativa en la obra de Nivaria Tejera: Un archipiélago trasatlántico. (*Verbum*, 2009)

¹¹⁶ La obra de Zoé Valdés, pionera del *boom* cubano de los noventa, concentra y representa en sí misma la experiencia del destierro. En su escritura temprana se hace énfasis en la escasez económica, el deterioro de la sociedad civil, la figura de Lezama Lima como eje temático - literario y en una circularidad asfixiante, donde la escritura de tono confesional es la única salida. Más recientemente sus temáticas del encierro insular y la sexualidad liberadora han evolucionado hacia el tema del nomadismo y conforman un corpus referencial que deslinda los límites del concepto de exilio. Valdés tiene más de quince novelas publicadas desde la aparición de La nada cotidiana en 1996. Algunos títulos son: La hija del embajador (1996), Te di la vida entera (1996), Café nostalgia (1997), Querido primer novio (1999), El pie de mi padre (2002), Lobos de mar (2002), Milagro en Miami (2003), Los misterios de La Habana (2004), Bailar con la vida (2006), La cazadora de astros (2007) y La ficción Fidel (2008).

Pero, si bien estas dos novelas son extremadamente similares, la praxis de la re-escritura actúa en su doble función de homenaje y revisión. Los padres de Yocandra simbolizan el ciego fervor revolucionario de una generación al inicio del proceso de 1959. Los padres de Nadia, por el contrario, representan una vanguardia cultural tristemente desaparecida. Se avisa aquí una intención de demarcar temporalmente dos momentos literarios, y ciertamente, estos dos libros deben verse como puntos de inflexión de la literatura contemporánea cubana escrita por mujeres. En términos estéticos, La nada cotidiana de Valdés sentó las bases descarnadas y crudas del *período especial*. Nunca fui Primera reviste la literatura de clichés y sensacionalismos para no recurrir a la simbología cultural del *período especial*, ahora bajo el patrocinio cultural estatal.

La referencias a Francia es otro de los hilos conductores de la red intertextual tejida por Nunca fui Primera Dama. El “afrancesamiento” de la narrativa de Guerra la vincula directamente a autoras como Valdés y a Tejera. Sin embargo, William Navarrete ha trazado una historia literaria de los cubanos en Francia que data del siglo XIX que nos ayuda a observar como dicha historia la han representado mayormente figuras femeninas como la Condesa de Merlín, Tejera, Valdés o incluso Anaïs Nin, que han escrito también autobiografías y diarios.¹¹⁷ La excéntrica producción literaria de Guerra se apoya

¹¹⁷ La conexión francesa ha tenido también su lado irreverente ante el proyecto político de Fidel Castro. A partir de 1959 varios escritores que habían tenido un papel protagónico en el proceso cultural revolucionario deciden exiliarse en Francia. La más importante del grupo es Nivaria Tejera, junto a Manuel Granados y el dramaturgo José Triana. Durante la década de los sesenta y los setenta la disidencia tuvo un núcleo en París, donde figuras como Severo Sarduy y Reinaldo Arenas también se involucraron. Sarduy se unió a la residencia estudiantil de la Universidad de París conocida como *La casa Cuba*, un núcleo que Navarrete identificó como “la base para una nueva capital del exilio cubano” en Francia (40). Por su parte, Arenas, junto al pintor Jorge Camacho, hicieron públicos textos como “Un plebiscito para Castro”, donde numerosos intelectuales demandaron un proceso democrático para Cuba. Con la ayuda de Camacho, Arenas había publicado además varias de sus novelas en Francia, como se relata en su autobiografía Antes que anochezca (1990). Fue también en París donde se firmó la carta de protesta por el “Caso Padilla” en 1971, un documento que causó la prohibición de numerosos autores en Cuba. Véase el ensayo de Navarrete “Cuban exiles in France” en la colección de editada por Andrea O’Reilly Herrera Cuba: Idea of a Nation Displaced. (35-46)

especialmente en un avatar afrancesado que la autora ha adoptado al copiar la figura de la controvertida poeta franco-cubana Anaïs Nin. Su último libro Posar desnuda en La Habana. Diario apócrifo de Anaïs Nin (Alfaguara, 2011) publicado en los momentos en los que se termina esta disertación, re-escribe la vida de Nin y recupera el viaje que Nin realizó a Cuba en 1922 en busca de sus orígenes familiares.¹¹⁸ Pero incluso antes de la publicación de este texto, la doble imagen sexual de Nin / Guerra se sostenía ya con fotografías de desnudos de Guerra disponibles al lector con una simple búsqueda por Internet. La joven autora cubana ha singularizado su escritura mediante su gestión mediática, quizás para subrayar la relación metatextual que existe entre todos sus personajes y la persona literaria de la autora.

La persona de una escritora sexuada tiene su contraparte el perfil de una Guerra infantilizada, respaldada como hemos visto por la obra Todos se van, pero también muy arraigada al contexto audiovisual cubano. Para el televidente común, Guerra es hoy una rara figura literaria que emerge del universo audiovisual infantil. La autora fue símbolo de una “adolescencia letrada” de los ochenta y de los selectivos circuitos de la farándula habanera en los que su madre Albis Torres se desempeñaba. Guerra estudió dirección de cine, radio y televisión en la Facultad de Medios de Comunicación del Instituto Superior de Arte (ISA); pero antes había comenzado una temprana carrera en televisión. Apareció en

¹¹⁸ Aunque Nin nació en Francia en 1903 y murió en 1977 en los Estados Unidos, sus padres fueron la cantante cubana Rosa Culmell y el compositor cubano Joaquín Nin. La escritora vivió en Francia hasta 1939, cuando emigró a Estados Unidos y se dio a conocer como pionera de la literatura erótica femenina. Experimentó con su sexualidad de manera azarosa y controvertida, especialmente para los estándares de la primera mitad del siglo XX. Tuvo como amantes, entre otras personalidades políticas y artísticas, al escritor norteamericano Henry Miller, y mantuvo además una relación incestuosa con su padre Joaquín Nin. Esta intensa vida sexual se plasmó en una prolífera producción literaria que adoptó el formato de diario. Las dos series Los diarios tempranos de Anaïs Nin I-IV (1914-1931) y El Diario de Anaïs Nin I-VII (1931-1974) comenzaron a ser publicadas a partir de 1966. Existen hoy varias ediciones de cada uno de estos diarios, debido principalmente a la censura por la negativa de personalidades que aparecían en sus cuentos. Otras versiones inéditas se han ido publicando paulatinamente, según han ido muriendo estas personalidades.

papeles protagónicos de telenovelas como Sólo el amor (1984) de Abel Ponce, La séptima familia (1987) de Juan Vilar, y en largometrajes como Hello Hemingway (1990) de Fernando Pérez. Es interesante notar hoy que todos los personajes que Guerra interpretó en aquel momento seguían el modelo de la adolescente rebelde, alternativa, (especie de patico feo destinada a convertirse en cisne) cuya delgadez física la excluía del estereotipo de mujer cubana. Sus personajes mostraban cierta candidez poética que buscaba cautivar al espectador con algo más que no fueran las curvas de su cuerpo. Aun cuando aquellos programas modelaban de cierta forma la conducta social que el estado preveía para los jóvenes, representaban un alivio a una programación inundada de programas provenientes del bloque socialista europeo. Guerra tenía su culto en esta audiencia, precisamente por representar la diferencia. Ya en la década de los noventa, la autora también estuvo a cargo de la sección infantil de la *Revista de la Mañana*, un espacio televisivo matutino de noticias para la familia cubana. Su sección, según la recuerdo yo, narraba la moraleja de “La caricatura del día” junto a los dibujantes René de la Nuez y Juan Padrón, el segundo creador del famoso personaje de dibujos animados Elpidio Valdés.

Guerra hace declaraciones regularmente a la prensa nacional y extranjera, asegurando que el exilio no es una opción para ella.¹¹⁹ Este tipo de “ética de no claudicar”

¹¹⁹ *El Nuevo Herald* de la ciudad de Miami, quizás el órgano de prensa más repudiado políticamente en Cuba, publicó una nota sobre Wendy Guerra y Leonardo Padura Fuentes titulada “Escritores cubanos descartan exilio y narran dura realidad” donde la autora expresa: “No me quiero ir de aquí. Quiero a mi país. Mis novelas serán sin duda publicadas en Cuba cuando ya no tengan actualidad.” En otra entrevista publicada por este mismo periódico el 14 de noviembre de 2006 Guerra comenta “Cuba es un lugar donde se especula mucho; hay pocos corresponsales que puedan hablar y a la gente no le interesa porque está muy protegida. Pero a mí no me importa porque no le tengo miedo a mi país ni a lo que me pueda pasar: el día que le tenga miedo me voy. Tengo miedos como todo el mundo, pero no puedo tenerle miedo a Cuba, no puedo, me enfermaría. Y en la medida en que te enfermas, te tienes que ir. Mucha gente se ha ido muy sana para no enfermarse...”. Estos comentarios pueden verse en: <http://www.elnuevoherald.com/2009/05/13/449367/escritores-cubanos-descartan-exilio.html> (accedido el 18 noviembre de 2011).

se opone a la solución del exilio que han encontrado la mayoría de los artistas jóvenes, y coloca a Guerra en una posición política muy similar a la de figuras como el cantante Gorki Águila del grupo rock-punk *Porno para Ricardo*, o a la bloguera Yoani Sánchez, e incluso el autor del cual me ocupó en mi próximo capítulo, Orlando Luis Pardo Lazo. Son figuras culturales que son asediadas constantemente por la policía ideológica cultural cubana. Aunque Guerra no ha sido víctima directa de la censura, y tampoco se le ha limitado el derecho a viajar y regresar a la isla, cito estos ejemplos de Águila, Sánchez y Pardo como representativos de un sector de la cultura cubana actual que denuncia la falta libertad de expresión y aboga por un régimen más democrático. Esta nueva generación, en la que sí se incluye Guerra, basa su militancia en el hecho de permanecer en Cuba para cambiarla, en lugar de optar por el exilio.

Quizás por estas razones, el sitio de Guerra en el mapa crítico de las letras cubanas contemporáneas es aún motivo de discordias. Su persona proteica la convierten en una escritora “de casa” y al mismo tiempo global. La autora representa una experiencia literaria nacional descentrada, con la intención de diseminar un nuevo tipo de discurso menor en torno a la revolución cubana. Como suele suceder en el contexto cubano, su literatura sólo ha comenzado a generar un interés en circuitos literarios nacionales a partir de su éxito en el mercado extranjero desde el año 2006. Al menos dentro de este contexto nacional, existen aún filtros políticos y burocráticos. Su obra ha sido criticada de oportunista por Jorge Fonet, aludiendo a su servilismo ante las demandas del mercado europeo y sus editoriales.

¹²⁰ Debo aclarar que un comentario de este tipo por parte de Jorge Fonet lleva, además de

¹²⁰ En una entrevista titulada “Jorge Fonet y el camino de los cuestionamientos”, publicada en *La Jiribilla* del 10 de Marzo de 2007 Jorge Fonet opina: “Me llama la atención, por ejemplo, el caso de la novela de Wendy Guerra *Todos se van*. Durante años Wendy estuvo trabajando en torno a la figura de Anais Nin y esta novela era, de hecho, parte de ese proyecto. Sin embargo, Wendy contó que en algún momento

un peso crítico literario, un peso político. Desde mucho antes de la publicación de su libro Los nuevos paradigmas (2008), Fonet ha venido ocupado un lugar central en las esferas literarias oficialistas, siguiendo obviamente la tradición de la dinastía crítica impuesta por su padre Ambrosio Fonet durante tres décadas. Este tipo de práctica, increíblemente común en la sociedad cultural cubana, ha permitido en este caso particular que padre e hijo continúen defendiendo la posibilidad de que haya existido alguna vez una “la novela de la revolución cubana”. La respuesta de Guerra a Fonet, publicada en *La jiribilla* del 10 de marzo de 2007, demuestra también la soberbia de una generación literaria que obviamente se ha independizado en términos tanto críticos como mercantiles:

Es evidente que Jorge ignora que se está refiriendo a dos novelas mías totalmente independientes: *Posar desnuda en La Habana*. (Apócrifo de Anaïs Nin, 1922-1923) —aún inédita—, y *Todos se van* (Premio Bruguera de Novela. Ediciones B, Barcelona, 2006) que sitúa su argumento entre los años 1978-1990. El crítico se sirve de ellas para sostener determinado criterio suyo acerca del mundo editorial y las agencias literarias. Hasta el momento no he recibido presión alguna para renunciar a alguno de los temas acerca de los cuales me he propuesto escribir. Ambas novelas

Carmen Balcells le había recomendado despojar el texto de la historia de Anaïs Nin y concentrarlo en la figura y el drama de ese personaje cercano a la autora. ¿Por qué? ¿Por qué Wendy debe renunciar a aquella historia y concentrarse en sí misma y en su entorno? No tenemos modo de saber si el consejo obedecía exclusivamente a factores literarios o si respondía a una idea preconcebida de lo que debe ser (y a lo que debe dedicarse) un autor cubano. Es probable que, efectivamente, la novela de Wendy haya mejorado, pero es improbable que un editor cubano hubiera hecho tal petición, lo que significa que, de haberse publicado aquí, estaríamos leyendo otro libro.” Véase: http://www.lajiribilla.cu/2007/n305_03/305_07.html (accedido el 18 de noviembre de 2011)

conocen o conocerán su momento de publicación con mi total consentimiento.¹²¹

Ha ocurrido un desplazamiento en el mapa literario nacional que la dinastía Fornet también ignora. Este comentario de Guerra hace énfasis en el control absoluto del autor sobre una producción literaria separada de los mecanismos estatales. La incomodidad que genera la literatura cliché de Guerra no sólo surge de leer una estética superficial, que reniegue de aquellos lineamientos de grandeza revolucionaria o incluso de su desencanto, sino de que los utilice con fin de camerino. Guerra esquivada con gracia, y con su fingida inmadurez, un aparato cultural que se aprovecha de su talento para apuntalar la falsa hipótesis de la libertad de expresión en Cuba. La autora ha sido, hasta cierto punto, un producto mediático manipulado por la UNEAC y el Ministerio de Cultura para contrarrestar la presencia mediática de Zoé Valdés, sin dudas la escritora cubana más exitosa en la actualidad. En este sentido, la imagen de Guerra que se explota es la de ser la escritora educada por la revolución cubana que permanece en Cuba y que aboga por la reconstrucción de la nación cultural dentro de la supuesta flexibilidad discursiva. Sin embargo, la superficialidad de su escritura viene a representar ahora el dominio y el conocimiento crítico de un mercado editorial y, con ello, una brecha irreparable con el aparato nacional. En Guerra no se trata ya del desencanto típico de un narrador del *período especial* que aún tenía nostalgia por la revolución, y que de cierta manera seguía su línea discursiva desde la distancia. Guerra es una escritora narcisista, seductora, que escribe textos para sí misma, textos imperfectos y sin solución, simplemente para que la dejen sola posando desnuda en la Habana, como expresa el título de su último libro.

¹²¹ Sin página. Véase: http://www.lajiribilla.cu/2007/n305_03/305_22.html (accedido el 18 de noviembre de 2011)

Cabe cuestionarse, a manera de conclusión para este capítulo, cuáles son los intereses literarios del estado cubano después del *período especial*. La política cultural ya adoptó los temas de la Cuba post-soviética, el regreso del exilio, o la visión del exilio de aquellos que lo sufrieron desde Cuba (por sólo mencionar ejemplos presentes también en el trabajo de Guerra) como motivos ya adheridos al curso indetenible de la revolución cubana.

¹²² La gestión estatal en torno a la literatura ha logrado, mediante la manipulación de esta simbología, expandir la memoria cultural de la revolución cubana de manera muy selectiva. Se busca forzosamente la reconstrucción de un desgastado discurso de nación, partiendo de una noción de memoria y olvido que resulta contradictoria precisamente por su selectividad. Esa noción de memoria aparece también falseada, o más bien anacrónica, por intentar describir una sociedad desde un pasado que tomó demasiado tiempo para discutirse y resolverse en la escritura.

Nunca fui Primera Dama invita al lector a una reflexión en torno a esa falsa y anacrónica memoria colectiva y a la calidad de su discurso literario. El retazo y el “cliché” revolucionarios producen en Guerra una literatura superficial, precisamente para evitar cualquier tipo de profundidad crítica que pueda añadir un peso histórico. De este propósito surge la insistencia de Nunca fui Primera Dama en las superficies de la escritura: Los formatos mediáticos, los detalles de moda, el rumor, las artes plásticas, la crónica roja y la radio. La novela hace explícita su manera propia de re-escribir que se separa, tanto en sus fuentes como en su metodología, de la naturaleza preconcebida de los proyectos de

¹²² Varios autores cuya obra es publicada y distribuida en Cuba como Anna Lidia Vega Serova, José Miguel Sánchez (Yoss); y en sus momentos de más apego al sistema José Manuel Prieto han tratado ampliamente el tema soviético. Véase el trabajo de Ana Lidia Vega Serova en Catálogo de mascotas (La Habana: Letras Cubanas, 1999) o de Nancy Alonso en Tirar la primera piedra (La Habana: Letras Cubanas, 1997). En su cuento “Erre con erre” Anna Lidia Vega Serova se acerca también al trauma del abandono del exilio desde la visión de un niño pequeño, Nancy Alonso en “Entonces” cuenta el regreso de un “marielito” quien trae una caja de caja de huevos de regalo a sus antiguos detractores.

memorialización estatal. Guerra crea el artificio de documentar literariamente una historia cubana desde 1959 hasta el año 2006, pero sólo expone el ejercicio fallido que constituye su artificio de reconstrucción.

La praxis de la re-escritura en Nunca Fui Primera Dama interrumpe una línea de narración cronológica, tanto en el argumento como en el nivel estructural del texto, para así cuestionar la posibilidad de que exista una narración documental. Para los efectos estéticos de la producción del texto de Nunca fui primera Dama, el intento de reconstrucción del pasado mediante el diario de Albis y el mito de Celia es fundamental. Sin embargo, al igual que sus tres personajes femeninos que nunca llegan a ser “Primeras Damas”, la novela no llega nunca a su plenitud textual como una historia oficial. Lo que sabremos de Albis o Celia nunca será suficiente, totalmente verificable, u ofrecerá una conclusión lógica a la vida de Nadia.

Nunca fui Primera Dama tejió la fina metáfora de una “novela de la revolución cubana”, que queda frustrada e inconclusa, pues fue escrita a su vez sobre las ilusiones perdidas de otra novela que nunca fue: los despojos del diario de Albis y del mito de Celia. Con Nunca Fui Primera Dama asistimos a una re-escritura “en falso” de la revolución, un coqueto ejercicio literario que afirma la imposibilidad de re-escribir la revolución. Guerra se resignó a ser la “Segunda Dama” de un evento estrictamente determinado por los límites del tiempo, y que ya no se volverá a repetir. Veamos ahora en el último capítulo como Orlando Luis Pardo Lazo retoma ese límite del tiempo para declarar el fin definitivo de la revolución cubana, al ubicar su texto Boring Home en la llamada “post-revolución”, un espacio aburrido y estancado en el texto, pero que se disemina incontrolablemente por las vías del fenómeno mediático del Internet.

Capítulo 4: Boring Home **Re-escritura y diseminación en Orlando Luis Pardo Lazo**

Leían cosas más bien decadentes: novelitas de personajes que se suicidan poco antes del autor que los escribió, ediciones de uso rematadas como papel reciclable, libros prohibidos, panfletos inéditos, joyas en bruto, y etcéteras por el estilo. Por supuesto, leer cosas más bien decadentes les hacía pensar que vivían en “una época absurda, de poca o ninguna acción, como suele ocurrir después de las grandes revoluciones o los pequeños naufragios”: una cita que a los dos les gustaba mucho, y que seguramente salía de Silvia, de Gerard de Nerval (la preferida de Orlando), o de Virginia Woolf (el preferido de Silvia). En cualquier variante, a ellos les encantaba ser los protagonistas de tan hermosa y triste desesperación. (*Boring Home*, 24)

La decadencia, el reciclaje de la literatura, y el placer de actos aburridos en una época post-revolucionaria son los temas centrales de la colección de relatos Boring Home, de Orlando Luis Pardo Lazo. Este libro fue publicado en el año 2009 de manera independiente por su autor mediante el Internet y desde Cuba, y representa de manera peculiar la praxis de la re-escritura que esta disertación ha abordado. Dialogando con varios niveles de representación textual tales como el blog de imágenes *Boring Home Utopics*, la diseminación virtual de la literatura cubana, y su reciente publicación impresa, Boring Home representa la re-escritura como una “poética del aburrimiento”. La movilidad mediática de esta obra bajo la gestión de su autor contrasta con la inmovilidad de sus personajes centrales, Orlando e Ipatría, protagonistas de una “época absurda” donde la literatura se censura, pero se recicla y se re-escibe intentando inútilmente huir del aburrimiento que ocurre “después de las grandes revoluciones”.

“We are Cubans, we are living in the revolution — or maybe in the post-revolution — and we are good persons”.¹²³ Estas fueron las palabras de Pardo en respuesta a la entrevista que un equipo de noticias de *National Public Radio* (NPR) le hizo durante un encuentro ocurrido en La Habana en el mes de abril de 2010. El gesto verbal de Pardo al re-escribir la “revolución” como “post-revolución” frente a la prensa internacional fue en sí mismo un comentario de las dos características que definen a su libro Boring Home: Re-escritura y diseminación. Sus palabras, al señalar el hecho de ser una “buena persona” y “cubano” que vive en la “post-revolución”, exponían también el hecho de que su labor artística ha sido relegada a los espacios de la disidencia política por las instituciones culturales del estado. Pardo es uno de los escritores más sobresalientes de la generación nacida después de 1970, pero el tono de denuncia que contienen su literatura y su trabajo periodístico y fotográfico en torno a la libertad de expresión en las artes cubanas, ha sido la razón para que se le haya excluido como un representante de la cultura nacional.

En el contexto crítico del arte y la literatura cubanos de los últimos cinco años han aparecido estudios como Villa marista en plata. Arte, política, nuevas tecnologías (2010), de Antonio José Ponte, donde se enfatiza la “exposición mediática de la violencia estatal” (9) como una de las características definitorias de las producciones artísticas y literarias del período. Aunque Ponte se concentra más en obras de la plástica y no incluye la obra de Pardo en su análisis, a mi modo de ver Boring Home constituye el ejemplo más

¹²³ NPR había viajado a Cuba para documentar el desarrollo del movimiento de periodistas y artistas independientes que desde mediados del año 2007 han ido ganando resonancia y visibilidad internacional como una red de información y de comentarios críticos en torno a la sociedad y la cultura cubanas. La entrevista de Pardo con NPR tomó lugar en casa de Yoani Sánchez, quien ha sido identificada como figura central de dicho movimiento. Véase: Miroff, Nick. “Spreading Digital Revolution in a Cuban Living Room” en: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=124288271> (accedido el 15 de septiembre de 2010)

fehaciente de dicha denuncia en la literatura.¹²⁴ Boring Home expone y trasciende la censura estatal al homenajear y diseminar, a través de la praxis de la re-escritura, textos prohibidos en Cuba tales como la novela Boarding Home (1987), de Guillermo Rosales y la obra completa de Guillermo Cabrera Infante. Al mismo tiempo, Boring Home representa en sí mismo un objeto cultural diseminado mediante el Internet por la gestión individual de un autor que se separa de los mecanismos estatales de control de la literatura, y que escoge representar a la revolución y a su discurso artístico y literario como un espacio inerte, caduco y decadente.

En este último capítulo me referiré al proyecto estético de la re-escritura en la narrativa de Boring Home para la construcción de un mundo “post revolucionario”, aburrido y estancado. Se verá como el acto de re-escribir induce una ficción repetitiva tanto al nivel semántico como sintagmático del lenguaje, para ilustrar a la sociedad cubana como un espacio inactivo donde el tiempo pierde su valor como agente social. En ese espacio detenido, la re-escritura de la literatura y de los referentes culturales del pasado revolucionario se convierte en el único proyecto o entretenimiento posible. Iván de la Nuez ha señalado en este sentido que el trabajo de Pardo en Boring Home “lidia, directamente, con digestiones ya hechas: con mierda ya excretada por otros escritores”.

¹²⁵ Sin embargo, Boring Home no carece por esta razón de una voz distintiva o de una narrativa propia capaz de comentar sobre los procesos políticos y culturales cubanos. Ese

¹²⁴ El libro de Ponte analiza en su lugar cómo el trabajo de los órganos de la Seguridad del Estado se ha convertido en un motivo artístico en ejemplos como el corto filmico *Monte Rouge* de Eduardo del Llano, la instalación *Las Joyas de la Corona* de Carlos Garaicoa y la obra *Obra-Catalogo #1* de Yeny Casanueva y Alejandro González. Véase: Ponte, Antonio José. *Villa Marista en Plata. Arte, política, Nuevas tecnologías*. Madrid: Editorial Colibrí, 2010.

¹²⁵ De la Nuez, Iván. “Boring Home: cuando el presente es el futuro”. En: <http://www.ivandelanuez.org/?p=283> (accedido el 18 de septiembre de 2010)

acto de reciclar “mierda de otros escritores” es el gesto que permite a este libro de Pardo presentar a la re-escritura simultáneamente como praxis de creación y diseminación, y como un comentario con serias implicaciones políticas sobre el actual contexto literario nacional.

Antes de pasar a un análisis literario de los cuentos más ilustrativos de dicha praxis en Boring Home, es necesario referirse a los sucesos alrededor de la publicación de este libro. Boring Home es un texto que debe necesariamente leerse desde su interacción con los sistemas de publicación literarios en Cuba, puesto que la censura que actualmente recae sobre Pardo se convirtió en el momento de aparición de Boring Home en la principal arma de diseminación del texto.¹²⁶ Antes de la publicación de Boring Home en el Internet en febrero de 2009, la obra de ficción de Pardo había sido publicada y premiada de manera consistente por las instituciones culturales cubanas. Entre sus libros de esa época están: Collage Karaoke (*Letras Cubanas*, 2001), Empezar de cero

¹²⁶ Es necesario aclarar el uso del término “censura” en el caso específico de este capítulo. El ejemplo de Pardo permite explorar la sutileza que han adoptado los métodos del estado cubano para controlar la diseminación de una literatura potencialmente contestataria. La censura de la literatura en Cuba en la última década ha sido moldeada estratégicamente por las intenciones del estado de presentar una falsa imagen de la cultura cubana que permite la libre expresión y la inclusión. Cuando hablo de “censura”, no me refiero estrictamente a un autor al que no se le ha permitido ninguna participación en los espacios literarios cubanos, como sucedió durante el período del *Quinquenio gris* (1971-1976). Me refiero, en cambio, a las limitaciones que debe enfrentar un autor cuya literatura se disemina fuera de los espacios concebidos por el estado. Como se explora aquí, la situación de Pardo dentro del contexto literario nacional ha empeorado paulatinamente desde la publicación de Boring Home en un formato que se convirtió accesible al público nacional y extranjero más allá del control de los mecanismos estatales de publicación. La evolución de la censura de Pardo puede trazarse claramente mediante el ejemplo de uno de los cuentos centrales de la colección Boring Home. “Cuban American beauty” fue premiado por la UNEAC en el año 2005, y más tarde incluido en la colección La ínsula fabulante: El cuento cubano en la Revolución 1959-2008 (2009) editada por Alberto Garrandés precisamente como parte de una edición conmemorativa de los cincuenta años de la literatura revolucionaria. La colección de Garrandés, a la cual ya me referí en mi segundo capítulo con el caso de Cabrera Infante, pretendió agrupar los mejores cuentos cubanos bajo una mirada totalizante. “Cuban American beauty” es un cuento que aunque comenta sobre el tema del exilio, no presenta una visión negativa del sistema cubano, como sí ocurre con los demás cuentos de Boring Home. De hecho, “Cuban American beauty” resultó un cuento conveniente a la colección de Garrandés quizás por la manera en la que presentaba a la comunidad de exiliados cubanos en Miami. Esta colección de Garrandés que incluía “Cuban American beauty” salió a la venta durante la Feria del Libro de la Habana, precisamente el mismo evento donde Pardo realizaría su presentación independiente de la versión completa de Boring Home.

(*Extramuros*, 2001), *Ipatrias* (*Unicornio*, 2005) y *Mi nombre es William Saroyan* (*Abril*, 2006). Sus méritos nacionales incluyen los premios de cuento de las revistas *La Gaceta de Cuba* (2005) y *Cauce* (2007). Además obtuvo el premio de narrativa *Pinos Nuevos* (en el 2000, por el libro *Collage Karaoke*), el premio *Luis Rogelio Noguerras* (también en el 2000, por *Empezar de cero*), el premio *Félix Pita Rodríguez* (en el 2004, por su libro *Ipatrias*), y el premio *Calendario* (en el 2005, por el libro *Mi nombre es William Saroyan*). Sin embargo, sus libros impresos no han disfrutado del éxito comercial internacional del que disfrutaban otros escritores contemporáneos como es el caso de Wendy Guerra, a quien estudiamos en el capítulo anterior.

Entre el año 2005 y el 2009, el trabajo de Pardo también apareció esporádicamente en espacios oficiales del Internet cubano dedicados a la literatura y las artes, como las revistas y proyectos digitales *Esquife*, *Alma Mater*, *El Caimán Barbudo* y *La Jiribilla*. En esta época, Pardo también se involucró en otros proyectos editoriales alternativos como las revistas literarias *Cacharro(s)*, *33 y 1/3*, y su propio *The Revolution Evening Post*, junto a los escritores Jorge Enrique Lage y Ahmel Echevarría Peré. El contexto de estas publicaciones alternativas y su objetivo dentro del mapa literario cubano a mediados de la primera década del siglo XXI lo explica otro de sus protagonistas, Raúl Flores Iriarte, en una entrevista realizada por Ahmel Echevarría Peré y recogida en el sitio web de la Asociación Hermanos Saíz:

Revistas digitales—dígase, en este caso, también alternativas—para subsanar de cierta manera lo que no pueden—o no quieren—dar las revistas institucionales. Lo que no se ve, lo que no se lee. Lo censurable y censurado, las corrientes más actuales en cuanto a escritura. Revistas

digitales para evitar el conservadurismo, la literatura monolítica, para evitar a los grandes maestros o la LITERATURA en mayúsculas. Revistas digitales que crean una serie de literaturas minúsculas que se encuentran en contraposición.¹²⁷

Flores Iriarte explica cierta tensión que existe en los medios literarios del Internet cubano que puede entenderse en términos de diferencias estéticas generacionales, pero también en términos de los contenidos políticos de la literatura escrita por los más jóvenes. Estos son los casos del propio Flores Iriarte, o de Pardo en Boring Home. Sin embargo, al hablar de “lo censurable” y “lo censurado” en estas revistas alternativas debe tenerse en cuenta que las palabras de Flores Iriarte llevan cierto tono de ironía, debido a que cualquier proyecto literario que existe dentro de un servidor estatal se expone inevitablemente a la censura. Revistas como *33 y 1/3*, de la cual Flores Iriarte es el principal editor, todavía funcionan dentro del sistema informacional cubano. La cuestión que más interesa, en estas palabras de Flores Iriarte, es su señalamiento en cuanto a “lo que no se ve, lo que no se lee”. Es precisamente la controversia por la visibilidad y la diseminación de estos sitios alternos *versus* los sitios priorizados por el estado como *La jiribilla* donde radica la tensión. La literatura que resulta de alguna manera controvertida políticamente, o que llega a incomodar al estado según sus lineamientos literarios, se relega a esa calidad “subterránea” y experimental de revistas como *Cacharro(s)* y *33 y 1/3* donde no se les censura completamente por evitar dañar la imagen del Ministerio de Cultura.

¹²⁷ Echevarría Peré, Ahmel. “El hombre que vendió al mundo” En: http://www.ahs.cu/secciones-principales/dialogos/contenido/el_hombre_que_vendio_el_mundo.html (accedido el 23 octubre de 2011)

La visibilidad internacional que Pardo adquirió mediante su transición hacia el Internet como un circuito de publicación fuera del control de las instituciones estatales le convirtió en una de las figuras más controvertidas de las letras cubanas de hoy. Fuera de Cuba, Pardo se ha dado a conocer mediante sus colaboraciones periódicas en sitios como *Encuentro de la cultura cubana*, *Diario de Cuba*, *Penúltimos Días* y *Generación Y*. Estos sitios ofrecen la opinión de escritores y artistas exilados de Cuba, así como el comentario de algunos autores residentes en Cuba que son considerados por el estado cubano como disidentes, de los cuales el mejor ejemplo es la periodista independiente Yoani Sánchez, responsable del blog *Generación Y*.¹²⁸ Entre los colaboradores habituales de dichos sitios se encuentra una gran parte de la diáspora intelectual cubana de las décadas de los ochenta y los noventa, entre ellos Antonio José Ponte, Ernesto Hernández Busto, Duanel Díaz, Emilio Ichikawa, Carlos Aguilera, Iván de la Nuez, José Manuel Prieto, Rafael Rojas y Zoé Valdés, pensadores todos que se oponen al sistema político cubano. Además de su presencia en estos sitios, Pardo es autor de los blogs *Boring Home Utopics* – un blog de imágenes fotográficas; y *Lunes de Post-Revolución* –

¹²⁸ Yoani Sánchez obtuvo el premio Ortega y Gasset en la categoría de periodismo digital en el año 2009 y el premio de la Fundación Príncipe Claus de Holanda en el año 2010. Con su blog *Generación Y*, Sánchez es la figura central de una red social de blogs culturales, políticos y de opinión periodística sobre Cuba que desde mediados de 2007 se ha visto crecer, y ganar visibilidad internacional, con más de 200 blogs actualmente en Internet. Mediante estos blogs se mantiene un circuito de opinión política y cultural que funciona al margen de la vigilancia panóptica de las autoridades gubernamentales. Junto al blog *Generación Y* de Yoani Sánchez, otros blogs como *Octavo Cerco* de Claudia Cadelo, *PalaDeoinDeleite* de Lizabel Mónica; *Desde aquí* de Reinaldo Escobar; *Habanemia* de Lía Villares, *Lunes de post-revolución* de Pardo y *Cuarto de Máquinas* del escritor Jorge Alberto Aguiar Díaz (JAAD) entablan un diálogo con el exterior sobre temas que permanecen ignorados por la prensa nacional y en los medios de difusión masiva del estado. Sánchez y Pardo tienen también una presencia notable en sitios como *Twitter*, donde Sánchez tiene actualmente más de 80 000 seguidores. Estas cifras y una descripción mucho más detallada de esta red social y cultural en Internet pueden verse en: Price, Rachel. “New Media’s New Literature” *Review: Literature and Arts of the Americas*. Issue 82, Vol. 44, No. 1, 2011 (39 - 46). Recientemente, el trabajo de Sánchez en su blog y su experiencia con el estado cubano han sido también publicados en un libro. Véase: Sánchez, Yoani. *Havana Real: One Woman Fights to Tell the Truth about Cuba Today*. Brooklyn, NY: Melville House, 2011.

un blog de opinión cultural. Fue su decisión de publicar su trabajo indistintamente, sin tener en cuenta el lugar de enunciación de su escritura, lo que provocó la controversia institucional en torno a su obra y en especial al libro Boring Home.

Según Pardo, el manuscrito de Boring Home había circulado durante dos años por varias casas editoriales cubanas que se habían negado a publicarlo, hasta que finalmente la editorial nacional *Letras Cubanas* lo había aceptado. Sin embargo, aun cuando Boring Home debía presentarse oficialmente en la Feria internacional del Libro de la Habana en febrero de 2009, el manuscrito nunca llegó a la imprenta.¹²⁹ Pardo explicó que el factor decisivo tras la abrupta decisión por parte de *Letras Cubanas* de rechazar Boring Home había sido su creciente participación en los ya mencionados sitios de opinión política en torno a Cuba en el Internet. Pardo entonces escogió presentar su libro Boring Home en las afueras de las murallas de la fortaleza de San Carlos de la Cabaña, el recinto histórico donde se celebra cada año la Feria del Libro de la Habana. Con este gesto, Pardo buscaba demostrar que Boring Home existía dentro del circuito de la literatura nacional, pero fuera de la censura y de los espacios oficiales designados por el estado cubano para la diseminación de dicha literatura.¹³⁰

¹²⁹ Toda la información en torno a la presentación, publicación y distribución de Boring Home se recopiló en dos entrevistas con Pardo, en Agosto de 2009, durante una visita realizada a La Habana.

¹³⁰ Mis experiencias en la Feria Internacional del Libro de la Habana me han permitido observar al evento como el mejor ejemplo de la política cultural del estado en su encuentro con los mercados internacionales. El evento se diseña cada año en torno a la idea de una apertura cultural y política como una prioridad del estado cubano. Especialmente a partir del año 1992, y coincidiendo con las revisiones de la política cultural cubana, la feria ha apuntado cada vez más a la masificación de la cultura y se ha extendido por todo el país. Se trata de lograr las mayores estadísticas de asistencia de público, que más tarde pasan a los titulares nacionales e internacionales. En términos comerciales esta feria es aún más paradójica. El estado invita a cientos de casas editoriales privadas extranjeras para las cuales la feria no aparece como una oportunidad de negocios, sino más bien un mero gesto de solidaridad. Los libros extranjeros son ofrecidos a la venta en moneda libremente convertible para un público cubano que no tiene acceso económico a ellos. Algunas editoriales nacionales ofrecen sus libros en moneda nacional, pero a precios también exagerados que el público asistente se ve forzado a comprar por falta de otras opciones. Otras editoriales cubanas como *Ediciones Cubanas* y *Editorial José Martí* editan traducciones de obras cubanas en varios idiomas

A partir del momento en que Boring Home fue excluido de la Feria del Libro la Habana, su propia exclusión le convirtió en motivo de diseminación, resaltando aun más el protagonismo de Pardo en los medios literarios del Internet. La invitación para la presentación independiente de Boring Home, ocurrida 16 de febrero del 2009, circuló mediante el Internet en el blog personal de Pardo *Lunes de post-revolución*. El mensaje, publicado con anterioridad el 12 de febrero, explicaba que el libro se debía presentar “inevitablemente” a causa de “la pereza (o tal vez la pericia) de las Letras Cubanas al respecto”.¹³¹ La frase de Pardo aludía claramente a la falta de transparencia de la editorial *Letras Cubanas* en torno a la razón para no publicar Boring Home. La persona escogida por Pardo para presentar el libro en La Habana fue precisamente Yoani Sánchez, y en la misma fecha de la presentación en las afueras de las murallas de la fortaleza, Boring Home fue publicado digitalmente en el sitio *Penúltimos Días*, del escritor exiliado Ernesto Hernández Busto, con el objetivo de permitir su distribución y acceso internacional. La presentación de Boring Home en las afueras de la Feria del Libro de la Habana incluyó una lectura de algunos de sus fragmentos y la distribución gratis de copias del libro en fotocopias y en formato digital en discos compactos.¹³²

Más allá de la gestión de Pardo en los medios del Internet, las razones de la editorial *Letras Cubanas* para no publicar Boring Home pueden advertirse desde el mismo título del libro. El cuento “Boring Home”, que da nombre a la colección, refiere a

para la venta al turismo. Sin embargo, todas estas transacciones comerciales están mediadas de algún modo por el estado cubano.

¹³¹ Pardo Lazo, Orlando Luis. “El libro perdido de Orlando Luis” En: [http://orlandoluispardolazo.blogspot.com/12 de Febrero de 2009](http://orlandoluispardolazo.blogspot.com/12%20de%20Febrero%20de%202009). (accedido el 9 de septiembre de 2010)

¹³² El libro puede descargarse accediendo a *Penúltimos Días* desde el 16 de Febrero de 2009. Ver: <http://penultimosdias.com/2009/02/16/boring-home-de-orlando-luis-pardo-lazo/> (accedido 12 de septiembre 2010)

la re-escritura de la novela Boarding Home (1987) de Guillermo Rosales, quien emigró a Estados Unidos en 1979 para establecerse en Miami. En Boarding Home se narran las vivencias de un exiliado cubano en la ciudad de Miami que ha sido internado en una institución para enfermos mentales. La narrativa de Rosales en Boarding Home elabora un paralelismo entre el sanatorio y las ciudades de Miami y La Habana, convirtiendo a esta novela en un análisis de la condición humana en torno a los varios exilios del personaje de William Figueras, un claro *alter ego* de Rosales: Cuba, Miami, la sociedad y su razón. En el cuento “Boring Home”, Pardo reproduce el paralelismo de la novela de Rosales, pero a diferencia de Boarding Home, Pardo ilustra una situación inversa de exilio, donde un exiliado cubano de Miami regresa a su hogar natal en La Habana para enfrentarse a una serie de circunstancias que recrean la institución mental descrita por Rosales en Boarding Home. De esta manera, Pardo re-escibe la historia narrada en 1987 por Rosales en el contexto de las conexiones actuales entre Miami, Cuba y la metáfora de una institución mental. Más tarde regresaré a un análisis detallado sobre cómo “Boring Home” re-escibe a Boarding Home.

El título escogido por Pardo para su libro, “Boring Home”, cumple además la función de describir la poética del aburrimiento que se instaura en las páginas del libro. La colección contiene diecisiete historias, sin embargo, Boring Home podría verse como una sola: La historia del aburrimiento cubano.¹³³ Los cuentos de Boring Home tratan el tema del aburrimiento a partir del deambular diario de dos personajes, Orlando e Ipatría,

¹³³ El orden y los títulos de estas diecisiete historias es como sigue: “Decálogo del año cero” (2-3), “Todas las noches la noche” (4-9), “Necesidad de una guerra civil” (10-11), “Lugar llamado Lili” (12-18), “Isla a mediodía” (19 -20), “Imitación de Ipatría” (21-23), “Campos de girasoles para siempre” (24 -29), “Les choristes” (30), “Ipatría, Alamar, un cóndor, la noche y yo”(31-37), “Tokionoma” (38), “Entre una Browning y la piedra lunar” (39-43), “Cuban American Beauty” (44-52), “ Tao-Hoang-She-Kiang-Té” (53), “Boring Home” (54-62), “Wunderkammer” (63), “Historia portátil de la literatura cubana” (64-72) y “Tábula hiperiódica de los elementos”(73).

por la Habana. Estos dos personajes centrales repiten a lo largo del texto de Boring Home su intención de viajar, o de crear algún movimiento dentro del estancamiento habanero al que han sido sometidos. Sin embargo, sus viajes o acciones terminan siempre por colocarles en una situación temporal indeterminable, un viaje que siempre se reproduce en el texto de manera circular, y durante el cual Orlando e Ipatría expresan una total despreocupación por el paso del tiempo. Es precisamente esta indiferencia temporal, marcada por la inercia del aburrimiento, lo que imposibilita al lector elaborar una cronología de los eventos que se narran en estos relatos.

Puede seleccionarse cualquier fragmento de cualquiera de los cuentos de Boring Home para ilustrar la sensación de lentitud, repetitividad y tedio dentro de la que sus personajes existen. Este efecto “aburrido” sobre el acto de lectura se logra mediante el calco textual y la carga semántica de las palabras escogidas. Este primer fragmento aparece en la tercera página del libro, en el cuento “Decálogo del año cero”:

Caminaron un poco más, 26 arriba. Llegaron a la cima de una colina. El sol de la tarde noche le arrancaba al asfalto un tufillo letal. Un vaho. El Vedado reverberaba como homenaje póstumo al año cero o dos mil. La isla era una larga y lúcida cámara de gas. (3)¹³⁴

Como se aprecia en este primer ejemplo, las historias de Orlando e Ipatría se ubican intencionalmente en la Habana, un espacio geográfico que se marca en el texto mediante descripciones y referencias exactas a barrios de la ciudad. La Habana, sin embargo, es un

¹³⁴ Todas las citas que aparecen en este capítulo utilizan la edición online de Boring Home, que se publicó por primera vez en el sitio *Penúltimos días* bajo el sello propio de Pardo, *Ediciones Lawtonomar*. No existe en este momento un texto que pueda citarse, a excepción de la limitada edición de alrededor de 1000 ejemplares de la editorial checa *Garamond* en el año 2010. Boring Home recibió el Premio “Novela de Gaveta Frank Kafka” otorgado en el año 2009 por esta misma editorial, y fue publicado en el 2010 gracias a la sola gestión de *Garamond*. Pardo ha distribuido algunas copias de esta breve edición, pero no tengo conocimiento de ninguna gestión comercial por parte de *Garamond*.

espacio donde el tiempo no tiene valor precisamente porque no transcurre. El supuesto homenaje del barrio de El Vedado al tiempo es indistinto en este fragmento, y puede adjudicarse lo mismo al “año cero” que al año “2 mil”. Por otra parte, las palabras “vaho”, “tufillo”, “gas” son todos sustantivos que apelan a los aspectos sensoriales de la respiración, para añadir al fragmento la pesadez y la dificultad de los personajes para existir en un espacio cerrado, donde el aire parece no circular. Más adelante, en el relato “Campos de girasoles para siempre” que aparece al centro del libro, encontramos este otro fragmento:

Todas. Todas las madrugadas. Todas las madrugadas de Lawton y Guanabacoa ocurría así. Una tragedia en miniatura que acababa con pucheros y risas y chillidos de placer. Todas, todas, todas las madrugadas. Ellos querían flotar en la nata de una época aburrida, y semejante delirio les parecía entretenidamente genial. Ellos querían hundirse en el tiempo cero de los años dos mil. Y los dos sospechaban el fin de algo y el comienzo de una nada que, de lectura en lectura, Orlando y Silvia intuían que Silvia y Orlando ya estaban a punto de protagonizar. (24)

En este fragmento, el nombre de Ipatría ha cambiado a Silvia, pero se trata del mismo personaje reproducido en una escena muy similar, que por demás, se ubica de la misma manera en la narración específica de los barrios de Lawton y Guanabacoa de la ciudad de La Habana. La escena ocurre en el mismo momento del tiempo que ha ocurrido la escena del fragmento citado anteriormente, esa marca temporal confusa que representa “el año cero o el año dos mil”. Las palabras “nata” “flotar” y “hundirse” nuevamente recurren a la experiencia sensorial (esta vez no del olfato, sino del tacto) para insistir sobre la

dificultad de movimiento de los personajes. El aburrimiento de los personajes se representa en este fragmento ya como un placer, un acto que representa “delirio”. Desde el punto de vista lingüístico, la reiteración del vocablo “todas” recurre a la aliteración para acentuar también repetitividad, y sobre todo, la permanencia de una situación que incluso cuando amenaza con cambiar con “el fin de algo” representa el “comienzo de una nada”. Cito ahora un tercer fragmento del cuento “Imitación de Ipatría” donde los personajes intentan, por primera vez en el texto de Boring Home, salir de La Habana:

Ipatría y yo. El tedio. Estábamos locos, por supuesto. De atar, de matar. Y tal vez por eso mismo ignorábamos que aquel viaje sería nuestra última oportunidad. Tal vez la única. Un viaje de bahía presa a bahía libre, por una carretera siempre al borde del mar. Un viaje desde La Habana hasta la ciudad de nombre más sangriento de América. Un viaje a Matanzas. Ipatría y yo, sin pasaje de regreso. Una ruta rota desde el inicio. Decisión de desafiar al destino. Desatino y decepción. Delirio, deleite, casi delito. Cogimos un taxi particular. A cinco dólares por persona. Toda nuestra fortuna secreta. ¿Valdría la pena arriesgarlo todo? Supongo que sí. Lo valía. Infinitamente. Y en hora y media llegamos. De La Habana a Matanzas en un Chevrolet Impala '59. Un Cola de Pato. Un prodigio. Una herejía viviente del paleolítico republicano de este país. Una máquina del tiempo a 110 km/h. 110 metamorfosis de kafka en cada historia. A tope de velocidad. (21)

Nuevamente el tema del desplazamiento y el viaje elaboran una trayectoria vacía para el texto mediante la repetición. Orlando e Ipatría se aburren de tirar fotos de la Habana,

pero incluso cuando intentan su divagación por espacios externos a la ciudad que les encierra y les aburre, toda la sensación vuelve a repetirse. Su escapada aparece como “una ruta rota desde el inicio” pues el tedio es el motivo de un viaje a la ciudad de Matanzas, ciudad que se describe en el cuento de “Imitación de Ipatría” como “una ilusión dolorosa y fallida” (22) de la ciudad de La Habana. El viaje se realiza desde su comienzo con “desatino y decepción” en una sensación consciente de “Delirio, deleite” que implica viajar en una maquina del tiempo (un objeto anacrónico como el Chevrolet Impala 1959). En la sintaxis de estas oraciones se aprecia una fragmentación intencional, para crear el efecto de una interrupción constante del movimiento. “Delirio, deleite, casi delito. Cogimos un taxi particular. A cinco dólares por persona. Toda nuestra fortuna secreta. ¿Valdría la pena arriesgarlo todo? Supongo que sí. Lo valía. Infinitamente. Y en hora y media llegamos.” En este caso, se apela al oído como un aspecto sensorial vinculado al acto de lectura, pues una lectura en alta voz de este fragmento resulta entrecortada y exasperante debido a su demora, sus interrupciones y cortes sintácticos. Por demás, el motivo de este viaje a Matanzas es conocer a Ian, una antigua amante de Orlando que no resulta ser más que una copia exacta de Ipatría. De hecho, a lo largo de todo Boring Home Orlando e Ipatría son personajes que se ven repetidos. Orlando aparece como un evidente *alter ego* de Pardo, un fotógrafo y escritor que toma otros nombres en los diferentes cuentos de Boring Home como son Orlando Woolf, San Mr. Orlando Woolf, y William Figueras. Ipatría aparece además reproducida como Silvia, o como sucede en el relato “Imitación de Ipatría”, mediante su doble Ian.¹³⁵

¹³⁵ Yanira Angulo-Cano ha leído Boring Home como una narrativa de nomadismo urbano, basándose en las ideas teóricas de Nicolas Bourriaud, expresadas en su libro The Radicant (2009). Según Angulo-Cano, Bourriaud identifica una ética de la precariedad postmoderna que se expresa en una nueva estética narrativa del deambular urbano de personajes literarios. Angulo-Cano escribe: “Nicolas Bourriaud links wandering

Como puede apreciarse en esta serie de fragmentos, al leer Boring Home, se genera en el lector la impresión de estar leyendo una novela que no avanza en su trama. Los cuentos de Boring Home se repiten, se imitan entre sí, para interrumpir un desarrollo de los personajes de Orlando e Ipatría que permita el avance lineal o cronológico de la historia total que el texto retrata. Cada uno de estos cuentos donde aparecen Orlando e Ipatría se presenta como un episodio de sus vidas, o un capítulo de la “novela del aburrimiento cubano” que intenta emprender su propio viaje narrativo, quizás en busca de un mensaje específico, pero que termina de manera circular, dentro de sus límites de inmovilidad. Dichos límites están demarcados y conectados entre sí por una única metáfora común: Cuba, y en especial la Habana, como un espacio aburrido e inerte donde el tiempo no transcurre.

Boring Home, sin embargo, no creó el tema del aburrimiento en la literatura cubana. La literatura del *período especial* ya había tratado el encierro y el tedio en libros como La nada cotidiana, de Zoé Valdés y la Trilogía sucia de La Habana, de Pedro Juan Gutiérrez, por citar nuevamente textos centrales de aquel momento. Quizás el precedente más claro de los personajes de Orlando e Ipatría aparece en “Corazón de Skitalietz” de Antonio José Ponte. Vale la pena recordar a Escorpión, el personaje de Ponte que tenía de un “corazón de *skitalietz*”, una palabra rusa que evoca el vagabundeo y la pérdida, pero también se refiere a una búsqueda filosófica por la verdad, según explica Jacqueline

to *erre*, by which he means the residual speed or momentum that still propels wandering narratives within cities”, para entonces citar directamente a Bourriaud: “The contemporary megacity, as depicted or set in motion by the artists of today, is the effect of political *erre*, of what remains of the movement of socialization when its own energy has vanished, giving away to an urban chaos”. La lectura de Angulo-Cano de Boring Home se apoya en el hecho de que todos cuentos de Boring Home incluyen además algún modo de transportación (auto, autobús, tren) como metáfora del movimiento. Véase: Angulo-Cano Yanira. “Orlando Luis Pardo Lazo’s Boring Home: A Brave New Dystopia”. En <http://manguitoreview.blogspot.com/2010/02/orlando-luis-pardo-lazos-boring-home.html> (accedido el 14 de septiembre de 2010)

Loss en un ensayo dedicado a la obra de Ponte.¹³⁶ El tema del viaje también apareció en el texto de Ponte, donde Escorpión y Veranda, sus personajes, eran los observadores dentro de la descripción de la ruina que caracteriza a la literatura de Ponte.

Pero, la descripción de la escasez que reflejó la condición cubana de los noventa – la ruina existencial, para Ponte; la vaciedad del quehacer diario para Valdés; y el hambre y la violencia para Gutiérrez – se matiza en Boring Home por el tratamiento del tiempo en el aburrimiento que el texto mismo demarca, y cómo ese aburrimiento impide el desarrollo de los personajes. Si se piensa en La nada cotidiana de Valdés y Trilogía sucia de La Habana de Gutiérrez, por ejemplo, se aprecia como estos libros describían su preocupación por aquel estancamiento (económico) habanero con historias que, de cierto modo, obligaban un desarrollo de sus personajes. El tiempo pasaba, y la Yocandra de Valdés y el Pedro Juan de Gutiérrez cambiaban con el paso del tiempo, pues al darse cuenta de que se les escapaba el tiempo, estos personajes del *período especial* se movilizaban para contrarrestar toda la pérdida de ese tiempo a su alrededor. Su lucha no era contra el aburrimiento, sino contra las circunstancias económicas, la corrupción y el deterioro de la calidad humana de sus contemporáneos. Al concientizar que estaban estancados, la respuesta de estos personajes era la rebeldía, y esa rebeldía los llevaba a cometer acciones que les cambiaban determinadamente. Yocandra y Pedro Juan terminaron por involucrarse en una serie de aventuras sexuales y episodios de violencia que de cierto modo los transformaron. En Boring Home, en cambio, el tiempo no transcurre, ha perdido su capacidad para cambiar a los personajes, que permanecen iguales e indiferentes ante esa sensación de *impasse* que les rodea. De hecho, Orlando e

¹³⁶ Loss, Jaqueline. “Skitalietz: traducciones y vestigios de un imperio caduco” La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte Teresa Basile, (ed) Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

Ipatria llegan a disfrutar el aburrimiento, y su gestión como personajes ocurre sólo al nivel imaginativo que ese aburrimiento provoca:

La Hanada, amorfo recipiente que adopta la forma del gas contenido y nunca al revés. Cada noche Ipatria y yo la comparábamos con una ciudad distinta, fe en lo foráneo. Con Hiroshima, por ejemplo, titilando en una noche de agosto que otra noche de agosto Ipatria soñó (se despertó llorando y pidiendo perdón a nadie). Con Haifa, por ejemplo, y su ristra de pertanqueros insomnes con el vientre eructando oil (en mi estómago, la pizza y el vino conseguían una mezcla muchas veces peor). Con Helsinki, por ejemplo, tres sílabas con olor a géyser y aurora boreal de simulación (la brisa helada nos ponía a hacer música con nuestros dientes, monjes bruxistas). Con Haifong, por ejemplo, donde la muerte es una boya flotante en una plataforma de tecnobambú (de Haifong no sabíamos nada, excepto la fonía de su nombre en el solemne noticiero de la 3D-visión). Y la comparábamos otra vez con La Habana, por supuesto, crucigrama sin clave poco después de un cañonazo digital. (5)

Este fragmento del cuento "Todas las noche, la noche" permite observar cierto deleite en el acto aburrido de Orlando e Ipatria. Comparar la Habana a otras ciudades imaginarias se convierte en un juego donde el estancamiento es el objetivo central. A los personajes no les interesa medir el tiempo, ni rebelarse contra el estancamiento, pues están conscientes de que en la "Hanada" son dueños de todo el tiempo posible. Orlando e Ipatria reconocen que cualquier rebelión es inútil, que cualquier gesto que les permita avanzar será en vano, y por lo tanto, aceptan el aburrimiento como su medio funcional.

Desde ese estado de alienación surgen los motivos de la re-escritura, como sucede en este fragmento, con la transformación de la ciudad, sólo al nivel de su imaginación. Al no existir otra posibilidad de desarrollo narrativo, el movimiento tiene lugar a través de la praxis de la re-escritura. Boring Home emplea la re-escritura de palabras, la reconstrucción de frases, alegorías, y la revisión de referentes históricos y culturales de la revolución, todos como piezas que forman parte de un rompecabezas que puede armarse y desarmarse. Parecería que el libro mismo y la manera en la que se organizan sus narraciones pretenden ofrecer una solución contra el aburrimiento que en él se representa, y en el cual Orlando y su Ipatría están sumergidos. El gran *collage* de significantes culturales de Boring Home presenta al libro como un laboratorio de la re-escritura como una praxis narrativa, especialmente ante la imposibilidad de narrar dentro de la repetitividad del discurso estatal. No es casual que el fragmento termine regresando al estado de un “crucigrama sin clave” habanero, en lo que aparece como un regreso hacia el aburrimiento del que los personajes intentaron escapar mediante su imaginación.

La falta de preocupación por el tiempo en los personajes de Boring Home es la representación metafórica del contexto social cubano al que Pardo se refiere consistentemente como “la post-revolución”, tanto en sus comentarios en los medios de difusión como en el texto del libro mismo. La “post-revolución” en Boring Home se describe como un estado atemporal, o quizás con una nueva temporalidad ajena a toda la significación histórica del transcurso del tiempo dentro de la revolución cubana. Pardo identifica a la revolución cubana como un proceso obsoleto, y la “post-revolución”, por lo tanto, toma lugar en un espacio de significación vacío. Pero, más allá del texto de Boring Home, o del evidente performance mediático de su autor, ¿Cuáles son las

implicaciones de este término para el discurso político que se desarrolla alrededor de la literatura cubana hoy?

Parecería que, al hablar de “post-revolución”, Pardo tenía en mente parodiar el uso del concepto “posrevolucionario” creado por Jorge Fonet, quien usó dicho término para referirse a la generación de cuentistas cubanos surgida a partir del *período especial* y la caída del muro de Berlín en 1989. Esta categoría de narrador “posrevolucionario” apareció primeramente en el prólogo de Fonet a la colección Cuento cubano del siglo XX (*Fondo Editorial de Cultura Económica de México*, 2002) donde se describe a esta generación post-1989 como autores “desencantados”, pues “el destino de la revolución no parece importarles” (24). Dicho “desencanto”, como hemos referido ya en otros capítulos anteriores, pasó a ser la teoría fundamental de Fonet en su libro posterior Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI (*Letras cubanas*, 2006).

En este texto más extenso, Fonet describió el llamado “desencanto” no como un estado de ánimo del narrador, sino más bien como un cambio de perspectiva al historiar el proceso revolucionario. La descripción del escritor “posrevolucionario” según la elabora Fonet, surge a partir de preguntas que supuestamente han quedado sin respuesta para los narradores cubanos post-1989: “¿Qué sentido tiene todo lo hecho?” “¿Qué pasará mañana?” (26). Sin embargo, la reticencia alrededor de estas preguntas en la crítica de Fonet, a mi modo de ver, resulta problemática pues continúa señalando la posibilidad de un destino, o un futuro, todavía regido por la revolución como proceso social e histórico. Fonet intenta mantener a la revolución, ya sea en virtud de su encanto o su desencanto, como el referente principal de los procesos literarios en Cuba.

En contraste con las ideas de Fornet, Boring Home no refiere a un cambio de perspectiva al narrar la revolución, sino que anula completamente el protagonismo de dicha revolución al no reconocer su existencia. No se observa en Boring Home ese deseo de “historiar” o incluso averiguar el posible futuro de la revolución al que alude Fornet, y ni siquiera se observa la “desilusión” que supuestamente genera la desaparición de la revolución. Por el contrario, en el Boring Home de Pardo se evita el tono de nostalgia y los personajes no están desilusionados, sino simplemente aburridos, además de que existe disfrute en su aburrimiento. Boring Home asume la total inexistencia de un posible destino o devenir histórico que se vincule a la revolución cubana (o a su debacle) como lo pretendían aquellas preguntas retóricas de Fornet. “¿Qué pasará mañana?” es una pregunta que se responde en Boring Home mediante la descripción del ahora. Boring Home es el manifiesto de un aburrimiento presente, donde la más cruda certeza de Orlando e Ipatría consiste en reconocer que el futuro prometido por la revolución no existe, precisamente porque ya ha llegado, y se ha detenido en el hastío la “post-revolución”.¹³⁷

“Decálogo del año cero”, el primer cuento que aparece en la colección, presenta una metáfora muy clara de cómo los personajes de Boring Home se van a deshacer de la temporalidad de la revolución. Orlando ha paseado todo el día por la “Habanada” y al regresar decide afeitarse:

¹³⁷ Téngase en cuenta además el título del blog de opinión cultural y política de Pardo, *Lunes de post-revolución*. Este blog es una pieza fundamental del engranaje literario y cultural del trabajo de Pardo en torno a su visión de Cuba en la “post-revolución”. Sin embargo, a diferencia del estancamiento que se puede apreciar en el texto de Boring Home este blog de Pardo ofrece noticias, comentarios, y reportajes sobre los eventos culturales más importantes del país que la prensa nacional y las instituciones culturales estatales deciden ignorar. Los artistas a los que Pardo sigue en su blog con regularidad son aquellos que han sido relegados a la categoría de subcultura por parte de la maquinaria cultural estatal. Los ejemplos más sobresalientes son el dúo de rap *Los Aldeanos*, el proyecto cultural comunitario de poesía ONMI ZONA FRANCA, la banda de rock-punk *Porno para Ricardo* y la periodista Yoani Sánchez.

Orlando aprieta la cuchilla, se ayuda con la otra mano. Meticulosamente, sí-laba a sí-la-ba, con estilo de autista, se va convirtiendo en un muchacho ingrávigo, ido, libre, Hermoso, con una década más en la desmemoria y por eso mismo casi irreal: Orlando es otro estado de coma. Sabe que, después de recortarse radicalmente la barba, la muchacha que lo ama de gratis ya nunca lo perdonará. “Su imagen empieza donde su nombre se acaba”: más o menos así podría terminar la novela de *Ipatria* que Orlando preferiría nunca escribir. Los pelos caen en el lavamanos y un chorrito de agua los borra con un remolino en contra de las manecillas del reloj: náusea y vértigo girando a la izquierda. Orlando se afeita mareado, con las pupilas alteradas por la adrenalina y el exceso de radiación lunar. Casi a ciegas. Por el tragante se escurre también el rompecabezas de su imagen invertida dentro del espejo, y Orlando asume esa pérdida como una buena señal: “ser menos yo”, sonrío él. (3)

El tiempo en este fragmento carece de valor simbólico, o mejor aún, se simboliza como el desecho corporal del personaje que se traga el lavamanos. La imagen que construye este segmento es la de rejuvenecer al personaje que se deshace de la barba (una alegoría evidente a Fidel Castro). La barba no sólo simboliza el poder castrista, sino el paso del tiempo y la acumulación de experiencias. Orlando se deshace de la memoria, y se suma “una década de desmemoria” que le hace sentir mucho más “ingrávigo, ido, libre” e incluso hermoso. Su salud ha regresado con el retroceso del tiempo, pero ese tiempo se ha codificado intencionalmente con todos los referentes de la revolución cubana. El chorrito de agua que borra las marcas del tiempo viaja a “la izquierda”, y provoca

“náusea y vértigo”. Ser “un estado de coma” es para Orlando un momento feliz, donde ha regresado precisamente al no pensar en el tiempo. La desmemoria le permite ahora permanecer ignorante del paso del tiempo.

Rachel Price ha leído el tratamiento del tiempo en Boring Home como una metáfora futurística, específicamente al llamarle “una topografía futurística mejor descrita por una nostalgia post-apocalíptica, que por una nostalgia post-revolucionaria”. Price se basa para esta lectura, a mi modo de ver desacertada, en el nombre *Ipatría* del personaje femenino de este libro. En la lectura de Price, *Ipatría* es “proporcionada con los equivalentes futurísticos de iPhones y otro emblemas de la edad virtual”.¹³⁸ Sin embargo, lo cierto es que estos supuestos emblemas virtuales son difíciles de reconocer en el libro de Pardo, a excepción de un sólo cuento, “Todas las noches, la noche”. El análisis de Price beneficia una mirada hacia lo virtual, quizás influenciado por las conexiones intertextuales que se establecen en Boring Home con textos “futuristas” clásicos como la novela Brave New World (1932) de Aldous Huxley y 1984 (1949) de George Orwell. En repetidas ocasiones en el texto, Orlando llama a su ciudad “Brave new Havana” (5) y la cifra 1984 es también recurrente como un símbolo del absurdo, como sucede en el relato “Cuban American beauty” donde la enfermera de un hospital a tomado “1984 píldoras antidepresivas” (44). Sin embargo, ha de notarse que estos son textos clásicos que han comentado en sus contextos específicos de producción y edición sobre sistemas políticos totalitarios. No debe sorprender que dentro del intenso y

¹³⁸ Las traducciones son mías. Véase: Price, Rachel. “New Media’s New Literature” *Review: Literature and Arts of the Americas*. Issue 82, Vol. 44, No. 1, 2011 (39 - 46). Señalo que, de hecho, el único cuento que emplea una narrativa futurística es “Todas las noches la noche” que toma lugar en La Habana el 31 de diciembre 2101. Todas las demás narraciones de Boring Home toman lugar en el presente, e incluyen la retrospectiva al pasado, o la presencia de objetos anacrónicos recuperados del pasado.

excesivo *collage* intertextual de un libro tan políticamente cargado como Boring Home se establezcan relaciones intertextuales con estos clásicos. El vínculo que Pardo busca señalar es el de una narrativa distópica, la misma que describió una sociedad maniatada por el absurdo en los textos de Huxley y Orwell. Ambos libros, Brave New World y 1984 dieron al lector una imagen del futuro contraria a la utopía del comunismo, y es ese el punto que Boring Home busca con estas obras, la prevalencia del absurdo, pero no la narración de futuro.¹³⁹ De hecho, como he venido señalando, el futuro para Pardo es inexistente y se ubica en la vaciedad del presente de sus personajes Orlando e Ipatría.

Regresando a la lectura de Price, ¿es el Iphone un símbolo del futuro o del presente? Ciertamente del presente, y vale la pena verificar en qué momento específico se produjo el texto de Boring Home con respecto al momento en que el primer Iphone de la compañía *Apple* salió al mercado, y más importante aún, el momento en que el primer Iphone llegó a Cuba, o se tuvo siquiera conocimiento de él. La primera salida al mercado del Iphone, de acuerdo con los datos ofrecidos por la historia de la compañía, ocurrió el 29 de junio de 2007 en los Estados Unidos.¹⁴⁰ En la búsqueda de los orígenes de este raro nombre para un personaje, resulta mucho más convincente el hecho, por ejemplo, de que en el año 2005, dos años antes de la aparición del Iphone, Pardo ya había publicado un libro titulado Ipatrias con la editorial cubana *Unicornio*, donde Ipatría apareció inicialmente. Este hecho demuestra que Boring Home es un libro mucho más concentrado en una praxis de re-escribir, y en procesos de autorreflexión y revisión del

¹³⁹ Para una excelente clasificación de estos conceptos, véase: Claeys, Gregory y Sargent, Lyman Tower. (eds.) The Utopia Reader. New York: New York University Press, 1999. (1-5)

¹⁴⁰ Para los datos sobre el anuncio oficial del primer modelo de Iphone puede verse “Steve iPhone: Hundreds Come, Lines Orderly” *MP3 Newswire*. 29 de junio de 2007. En: <http://www.mp3newswire.net/stories/7002/iphone-line.html>. (accedido el 18 de noviembre de 2011)

pasado literario, que con la categoría de literatura “virtual” que cierta crítica foránea le ha adjudicado.

La combinación de “I” (yo, en su traducción al español) y “patria”, evoca el nombre de Ipatria más claramente en armonía con las constantes referencias a la nación, y a su literatura, tal como aparecen en Boring Home. Resulta difícil no leer el nombre (yo-patria) y el comportamiento alienado del personaje Ipatria a lo largo de Boring Home como una alegoría a Cuba. De hecho, esta lectura ha sido realizada por otros autores como Yanira Angulo-Cano, en el artículo al que me he referido anteriormente. Pero, dados los motivos de re-escritura que Pardo emplea precisamente para desacralizar la noción de memoria nacional, he decidido no optar por esa lectura. He preferido observar el juego semántico del uso continuo del inglés y la experimentación con el bilingüismo que Pardo ha claramente heredado de Cabrera Infante, y que forma parte del homenaje que Boring Home le rinde a este autor mediante la re-escritura.

El reciclaje de personajes, y en especial de personajes femeninos, fue un tema que traté en mi segundo capítulo sobre la obra de Cabrera Infante. La recuperación de Ipatria desde un texto previo como Ipatrias revela también un mecanismo heredado desde la escritura de Cabrera Infante hacia la escritura de Pardo. A lo largo de toda la colección de cuentos incluidos en Boring Home, Ipatria es una figura repetida, duplicada, que aparece con otros nombres como Ian, Silvia, Lili, Lianet, pero que sigue siendo el motivo de un texto anterior, o incluso aparece re-escrita dentro del mismo sistema de referencias que los cuentos de Boring Home establecen entre sí. La relación entre La ninfa inconstante y Boring Home es improbable, especialmente porque no podemos constatar que Pardo haya leído la novela de Cabrera Infante. Pero lo que sí se hace evidente en la

lectura de Boring Home es que Pardo ha leído la obra anterior de Cabrera Infante. Sólo hay que pensar en la identificación de los varios Orlandos de Pardo con un personaje como el fotógrafo Códac, de Tres tristes tigres, y por supuesto el Bustrofedón que Cabrera Infante convirtió en el dueño de todas las palabras inventadas que tanto se observan en la narrativa de Boring Home. Por estas razones, me interesa señalar cómo la permanencia del mecanismo de recuperación de personajes en ambos autores dibuja una línea de conexión estética entre Pardo y Cabrera Infante.

Si bien en La ninfa inconstante de Cabrera Infante puede verse el tratamiento de la figura femenina como un símbolo de la escritura y como el motor impulsor que permite el desarrollo del texto, para Pardo las mujeres de sus obras son también un referente que se recicla para establecer cierta continuidad, y que permite el diálogo del personaje de Orlando con una figura que, de cierta manera, representa a la escritura. La relación amorosa entre Orlando e Ipatría recuerda además la tortuosa relación amorosa de “G” con la “ninfa” Estela Morris en la medida en la que Orlando, como otro escritor, sólo llega a tener sexo con Ipatría una vez en todo el texto de Boring Home. La relación de Orlando e Ipatría, de hecho, se codifica en el texto de Boring Home de manera muy similar a como se hace en el texto de La ninfa inconstante. En el cuento “Campos de girasoles para siempre” se dibuja claramente esta relación. Ipatría adopta aquí el nombre de una de sus dobles, Silvia, y Pardo da un tratamiento muy similar a una figura femenina que puede identificarse, tal como en el caso de La ninfa inconstante, con la escritura:

Cada noche, muy tarde, Orlando la llamaba para decirle: “Silvia, no pasa nada, pero me duele”, ella en silencio. Cada noche, por teléfono, Orlando le repetía: “Silvia, yo no soy yo, pero tú tampoco eres tú”, ella

en silencio. Hasta que, cada noche, Orlando la agredía para provocarla:

“Silvia, es inútil esperar que llegue el amor: ojalá no te hubiera conocido jamás”, ella en silencio, sin prestarle demasiada atención a su patetismo.

“El miedo te mata, Orlando”, era la voz en calma de Silvia. (24)

Cada noche, Orlando el escritor debe llamar a su musa Silvia por teléfono, con un masoquismo marcado, para entablar diálogos como el de este fragmento que ilustran los complicados avatares de la relación. El aislamiento y el aburrimiento que los dos amantes sufren es la causa también de que se continúen amando. De cierto modo, ese aburrimiento se convierte también en un motor de la inútil trama y del gran “viaje estático” de los amantes por todo el libro. En “Campos de girasoles para siempre” se representa una persecución policial que conduce a Orlando y a Silvia a saltar en su motocicleta hacia un abismo. El cuento imita un paseo por la ciudad muy similar al que se dibuja en todo el texto. El salto aparece entonces como un momento catártico en la totalidad de Boring Home, quizás como el único intento de terminar la continua fuga inútil del aburrimiento que los personajes han venido intentando:

Orlando sintió que Silvia se le encajaba con mayor fuerza. Los senos de ella le barrenaban sus pulmones y le salían a ambos lados del esternón.

Silvia lo amenazaba otra vez por la espalda: lo estaría encañonando o devorando por atrás. Orlando sintió las manos salvajes de Silvia, colocadas como lentes opacos dentro de sus párpados, metiendo los dedos-raíces hasta raspar su retina. Ahora él tampoco podía ver, acaso porque le daba también igual. La moto recuperaba gramo a gramo su gravedad, y descendía con avidez para hacerse añicos contra un vocabulario de

palabras pesadas, pasadas de moda, comprimidas a una sola sílaba o a todo un vocabulario oficial. Y ahí se consumó la magia mojigata y la trasnochada trascendencia de esperar meses o milenios para hacer el amor.

(29)

Es notable en este fragmento como los amantes saltan conscientes de hacerse añicos contra un *vocabulario* oficial (nótese el cambio de orden de las letras para aludir a la oficialidad de un discurso nacional) de palabras pesadas, pasadas de moda. Es en esta muerte etérea donde se consuma, metafóricamente, el sexo de Orlando y Silvia, pero es Silvia quien finalmente penetra a Orlando en el salto al vacío. La comunión del escritor con esta figura que representa la escritura sólo es posible en la caída y la ingravidez, en la ruptura, o mediante la destrucción de ese *vocabulario* oficial anterior. Se hace evidente que los dos personajes centrales de este libro se encuentran atascados en una imposibilidad de movimiento, pero también de expresión.

Pardo codifica su texto además mediante referentes del pasado revolucionario, que en la post-revolución de Boring Home van a tomar vida en el presente. En “Lugar llamado Lili” Orlando pasea en su Chevrolet Impala de 1959, su “fría lata” de “aleación eterna” (12), que por demás sufre una rotura y se detiene en medio de la madrugada habanera. La coincidencia del año 1959 para describir un automóvil que se paraliza por sus defectos mecánicos, y que expone a Orlando a los peligros de la madrugada es una manera de iniciar esta historia aludiendo a la calidad anacrónica de revolución cubana. Orlando encuentra entonces un niña o “niña madre” (15) que pasea una muñeca dentro un coche. La muñeca es hija de la niña, según el testimonio del personaje, y ambas la muñeca y la madre son descritas como exactamente idénticas. No se llega a descifrar en

el cuento si la niña es una muñeca también, o es un ser humano. Esta es una confusión intencional que Pardo induce en el lector para resaltar un efecto de copia y multiplicidad que va a predominar en el resto del cuento. Orlando sigue a las dos muñecas (¿o mujeres, o niñas?) hasta una abandonada fábrica de muñecas, todas del modelo *Lili*, donde miles de otras muñecas inertes le esperan.

Resulta interesante la opción de la muñeca *Lili* en este cuento como un referente anacrónico a los años ochenta cubanos que viene a cobrar vida en el presente decadente en el cual Boring Home se ubica. La producción de la muñeca *Lili* fue un emblema del desarrollo socio-económico de Cuba durante el apadrinamiento por la Unión Soviética. *Lili* existió como juguete en Cuba y en México mucho antes del 1959, como contraparte a la *Barbie* estadounidense (otra presencia prominente en Boring Home). Sin embargo, a partir de la década de los ochenta, la empresa cubana *Juguemil* (actualmente desaparecida) confeccionó las muñecas. No sólo se trataba de juguetes para los niños cubanos producidos en Cuba por una empresa nacionalizada por la revolución, sino de la confección de muñecas que parecieran más cubanas. Fue además en la empresa *Juguemil* donde se filmaron las películas Los pájaros tirándole a la escopeta (1982) de Rolando Díaz y la telenovela La séptima familia (1987) de Juan Vilar, dos referentes culturales claves de la cultura cubana de los años ochenta, donde la producción de la muñeca *Lili* se mostró como parte de un proyecto documental pedagógico. Las horas de trabajo voluntario en la producción del juguete plástico *Lili* aparecían en estos filmes y series como parte del compromiso de la nueva mujer con la revolución. *Lili*, en cierto modo, es un símbolo nacional del pasado muy similar al Chevrolet Impala de 1959. Ambos son objetos que pertenecieron al capitalismo, atravesaron un proceso mediante el cual fueron

acogidos por la política estatal y representados como símbolos de la cultura nacional, y hoy aparecen como referentes caducos, que representan en su lugar una etapa perdida de la historia de Cuba.

Parte del proyecto de Pardo en Boring Home es la desacralización de dichos referentes del pasado. En la fábrica *Juguemil*, luego de una larga noche perdido entre miles y miles de muñecas *Lili*, Orlando tiene sexo con la muñeca *Lili*: “Así que me abrí la portañuela y metí una mano, pero justo en ese instante caí en cuenta de que no la había abierto ni la estaba metiendo yo. Era ella, no sé bien cual: en cualquier caso era Lili”.

(16) Orlando está confundido debido a la misma repetitividad de la visión de las muñecas, al punto que no puede descifrar cual de ellas esta teniendo sexo con él. *Lili* resulta ser en el cuento una amante incansable, pero no por su físico de plástico, sino por su retórica y su demagogia:

Duraba. Y duraba. Y duraba. Temí que nunca terminara de verterse aquel licor placentero y mortal: que se diluyeran una a una mis vísceras y, al final del orgasmo, Lili tuviera en su mirada el fulgor de la muerte. En este punto, un rayo de luna le dio de frente en la cara y acaso de puro milagro tomé una decisión: la primera verdaderamente mía en la noche, y tal vez en los cincuenta años de noches que sumaban mi vida. No sé. Me sentí débil, anhidro. Flácido. Me reseca por dentro, y supe que al tono de mis músculos le quedaba una última oportunidad para actuar. Y ciertamente yo la iba a usar: aún sin saber cómo ni cuándo ni por qué no debía dejarla a ella protagonizar. Entonces Lili cortó de un topetazo el péndulo de sus caderas y el rostro le cambió de inexpressión: se convirtió

en un tribuno, y su discurso polimérico reemplazó nuestra cadena de acciones y en este punto, con un escalofrío de fiebre, se detuvo por fin la nieve amorfa de mi eterna eyaculación. Al parecer, para ella ya había sido suficiente fecundación. (15)

Durante el largo orgasmo que produce el acto sexual de Orlando con *Lili* descrito este fragmento, *Lili* no deja de hablar, tratando de convencer a Orlando de la necesidad de continuar eyaculando interminablemente. Orlando se da cuenta de que la muñeca ha sido la encargada de convencerle para asegurar la procreación de más muñecas. Según *Lili*, ahora convertida en un “tribuno”, sin esa muñequería de cuerpos ya no existiría barrio, ni ciudad, ni nación” (16). El semen de Orlando había sido predestinado desde su encuentro inicial con *Lili* para continuar fecundando referentes muertos del pasado. La falsedad y la repetición de ese discurso frívolo de *Lili* dependen en gran medida del semen de Orlando, que en Boring Home, como ya hemos señalado, es un escritor. El acto sexual, a este punto de la narración, se ha tornado en una violación de Orlando por la muñeca. La primera decisión que toma Orlando “en cincuenta años”, exactamente el mismo aniversario de la revolución cubana (1959 - 2009) en el momento de publicación de Boring Home es separarse del cuerpo de *Lili*, el objeto que representa no solamente el pasado de la revolución, sino sus letanías discursivas: “Extraje su cuerpo de mi pene y removí sus extremidades sin articulación (...) lancé sus partes a diestra y siniestra” (17). Nuevamente deshacer un discurso maniqueo y diseminarlo, desmontar un referente de su significación primaria, es la solución que se ofrece al escritor. En “Lugar llamado Lili”, la reiteración se coloca como una figura literaria central en la narrativa del cuento precisamente como un comentario político a la repetitividad del discurso gubernamental

cubano. La introducción misma de una muñeca como símbolo funciona también para señalar la infantilización del sujeto nacional y su manipulación, casi como un juguete, por dichas letanías.

La escena sexual entre Orlando y la muñeca *Lili* se narra también en un nivel de detalles que recuerda las narraciones de Cabrera Infante en La Habana para un Infante difunto, sobre todo por las descripciones del cuerpo femenino, que en el caso del cuento de Pardo, toman lugar en la muñeca. La manera de narrar la serie de los eventos que llevan al narrador al acto sexual, y el hecho de que el narrador comparte ciertas características con el autor, son también características modeladas por Cabrera Infante. Queda claro que existen diferencias entre estas narraciones, sobre todo porque La Habana para un Infante difunto es un texto que aparece aferrado a la realidad, y donde la sexualidad se pone en función de aventuras que terminan por narrar la ciudad. El de Cabrera Infante es un discurso de lo sexual en función de lo antropológico y lo topográfico que buscó relatar un pasado pre-1959. La Habana para un Infante Difunto usaba la repetición de las descripciones femeninas como un sistema metafórico, sobre el cual se inscribía también el crecimiento y desarrollo del personaje central. En Pardo, ese discurso se ubica en la etapa posterior a 1980, es decir, en la etapa transitoria entre el período soviético y el *período especial*, y no representa crecimiento, sino estancamiento y encierro. Sin embargo, hay momentos en los que el texto de Cabrera Infante aparece como un modelo muy claro para Pardo. Recuérdese la escena final de La Habana para un Infante Difunto con el personaje de Cabrera Infante siendo tragado por la gran vagina indetenible de una mujer en un cine. Ese acto de ser devorado por un acto sexual que se codifica con lo fantástico queda re-escrito en este encuentro de Orlando con *Lili*.

La re-escritura de la obra de Cabrera Infante en Boring Home se pone de manifiesto en los temas del libro, pero se expresa especialmente al nivel del lenguaje mediante el uso del bilingüismo. El cuento “Cuban American Beauty” es la mejor expresión de la re-escritura del bilingüismo de Cabrera Infante en Pardo. De esta manera, el personaje de Orlando toma en “Cuban American Beauty” el nombre de William Figueras. Este nombre, debo aclarar, no proviene de la obra de Cabrera Infante, sino que se ha extraído directamente de la novela Boarding Home, de Rosales, recordando a su personaje central. El cuento “Cuban American Beauty” precede intencionalmente en el orden del libro Boring Home al cuento “Boring Home”, donde el mismo personaje va a reaparecer entonces con el nombre de Mr. San Orlando Woolf. De cualquier modo, los diversos nombres que toma el personaje de Orlando en esta cadena de identificaciones con textos y personajes de autores que murieron en el exilio, permite a Pardo ofrecer un tributo y al mismo tiempo validar su escritura en un canon de clásicos cubanos junto a Rosales y a Cabrera Infante.

En “Cuban American Beauty”, William Figueras es aparentemente un emigrado cubano en Miami que debe ingresar en un hospital. En la sala “H” del hospital donde es ingresado conoce a otra mujer, que aparece como otra figura duplicada de Ipatría. Este otro personaje femenino es Lianet, una enfermera cubana – americana que ha de estar al cuidado de Figueras. “Dos patrias tengo yo: Cuba y Lianet” (52) declara Figueras parodiando a José Martí en su famoso poema, pero reforzando el vínculo de Lianet con Ipatría. Como ocurre a todos los personajes de Pardo en Boring Home, la historia de este Figueras termina en un gran viaje circular que regresa al personaje al mismo instante del comienzo de su historia. Figueras comienza en “Cuban American Beauty” con una

reflexión en torno al lenguaje y al bilingüismo que será la misma reflexión que se ofrece al final del cuento, mientras el personaje aun está en la cama de la sala “H” donde todo comenzó.

La mezcla del español y el inglés aparece ya en la tercera línea del cuento con la señal que marca la entrada de la sala H: “surjery” (44). Figueras se cuestiona: “¿Qué demonios representaba su ortografía coja?” “¿Por qué me retenían en aquel valle de extremaunción bilingüe?” (47). Sin embargo, el propio personaje utiliza esa misma lengua. Al describir a Lianet, Figueras explica:

Por su parte, la enfermerita en voga ni me escuchó. O se hizo la que no. Típico de toda Cuban American Bitch. Ella iba a lo suyo: Her Business. Y se puso a garrapatear en mi expediente clínico. Ojalá que algún día llegues a ser una triunfadora en este gran reality show, pensé. No me gustaría leer en el Herald que una compatriota tan bella ingirió 1984 píldoras antidepresivas o que ha vaciado su sangre en la solitaria y pulcra habitación de un hotel. Computriota. “Las venas abiertas de América en la tina” escribí una vez en mi diario. Porque eso sí, para escribir diarios, yo. Tengo cientos y todos abortan al séptimo día, como toda creación. Para suicida no cuenten conmigo, por muy jodido que esté. Así que no me vengas a joder tú ahora, Criollita USA o Barbie de la barbarie, con tu escribidera en mi historia clínica. Porque, ¿acaso toda historia no es eso: cliniteratura barata? Oh, my. (44)

Este fragmento opera en una manera muy similar a los textos de Cabrera Infante, en el sentido en el que una palabra se va a transformar en otra palabra nueva, inventada y

validada en el texto actual. Las transformaciones que ocurren del idioma inglés al español van instaurando la lengua propia de Boring Home que el lector encuentra foránea, pero asume como el código reglamentado para su acto de lectura. Estas transformaciones se efectúan en el momento de la creación del texto, y no a partir de una traducción semántica, sino mediante un ejercicio con la oralidad, que recupera los juegos verbales de un libro como Tres tristes tigres, pero los reubica en un contexto presente. Es posible imaginar a Pardo elaborando este lenguaje desde la repetición oral de frases en inglés, donde tales repeticiones permiten al término “vogue” que refiere a la cultura popular estadounidense, convertirse en “en voga” un término proveniente del lenguaje callejero habanero, e incluso del *Spanglish* utilizado entre grupos de emigrantes cubanos en los Estados Unidos para referirse al acto del trabajo diario, o la supervivencia económica cotidiana. Otros términos como “Computriota” o la frase “Barbie de la barbarie” remiten también a Cabrera Infante con su uso de la aliteración y la repetición como recursos estilísticos forjadores de un lenguaje propio. El tono punzante y sarcástico, la experimentación con el lenguaje, y toda la tramoya teatral que el fragmento incluye (*reality shows*, muñecas *Barbies*) son marcas que Pardo coloca intencionalmente para remitirnos a Cabrera Infante.

Recordemos, por ejemplo, que Tres tristes tigres comienza con la conocida advertencia de cómo el libro representa un lenguaje único, exclusivo y separado: “lenguaje secreto” por haber sido “escrito en cubano”. El pasaje que sigue para introducir el libro es un ejemplo de la intersección del bilingüismo y el habla popular en la obra de Cabrera Infante. El maestro de ceremonias del Cabaret Tropicana de la Habana (“emceé”, como lo llamó el autor) presenta el show y la novela que se adviene:

Pueblo, público, queridos concurrentes, perdonen un momento mientras me dirijo, en el idioma de Chakespeare en English me dirijo a la selecta concurrencia que colma todas y cada unas de las localidades de este emporio del amor y la vida risueña. Quiero hablarle, si la amabilidad proverbial del Respetable cubano me lo permite, a nuestra ENorme concurrencia americana: caballerosos y radiantes turistas que visitan la tierra de las gay señoritaes and brave caballeros... For your exclusive pleasure, ladies and gentlemen our Good Neighbours, you that are now in Cuba, the most beautiful land human eyes have ever seen, as Christofry Columbus, The Discoverer, said once, you, happy visitors, are once and for all, welcome. WelCOME to Cuba! All of you... be WELlcome! Bienvenidos, as we say in our romantic language, the language of colonizadors and toreros (bullfighters) and very, very, but very (I know what I say) beautiful duennas. I know that you are here to sunbathe and seabathe and sweatbathe Jo jo jo... My excuses, thousand of apologies for You -There that are freezing in this cold of the rich, that sometimes is the chill of our coolness and the sneeze of our colds: the Air conditioned...

(11-12)

El aspecto más sobresaliente de este famoso monólogo que abre a Tres tristes tigres es la cantidad de errores que la traducción del inglés al español provoca. La repetición de un término en inglés se convierte en el origen de una lengua inventada, que se establece como regla de comunicación para el resto de la novela. Cabrera infante no pretende exactitud, sino sólo una cadena de momentos metafóricos, explosiones de signos

lingüísticos que deben contaminarse los unos a los otros para generar un idioma según sean leídos. Sin embargo, el presentador no sólo pasa de una lengua a otra, sino de un registro del habla a otro, dando lugar a numerosos disparates. Se trata de una retórica inflada del español que expone un ejercicio de imitación burda, y las traducciones sólo dejan entrever la falta de dominio lingüístico del “emceé”. Si bien esta lengua se acepta como reglamentaria para el resto de la novela, estos errores exponen, más que faltas en la traducción, la ansiedad de Cabrera Infante por reparar una brecha entre la cultura popular del aficionado y la cultura literaria. La literatura de Cabrera Infante, como ya he explicado en mi segundo capítulo, se informó de obras clásicas anglosajonas de autores como James Joyce y Lewis Carroll, por lo que el dominio del inglés del autor provenía de un inglés clásico. Su inglés se había educado quizás, en su versión menos refinada, en la influencia del cine Hollywoodense en Cuba durante la década de los cincuenta en los años de Cabrera Infante como crítico de cine en la revista *Carteles*. En cierto modo, para Cabrera Infante la transición de ese inglés perteneciente a una cultura más bien exclusiva hacia lo popular sólo podía ocurrir mediante un ejercicio de parodia.

Los gestos de traducción y bilingüismo suceden también en la escritura de Pardo, pero existe una diferencia central en su literatura con respecto al uso del inglés en Cabrera Infante. El bilingüismo en Pardo no parte del equívoco intencional, sino de una rebuscada manipulación del idioma inglés que pretende demostrar un perfecto dominio de ambos idiomas en sus personajes. A diferencia del “emceé” de Cabrera Infante, los personajes de Pardo rara vez se equivocan, y por el contrario, se sienten en control de dos campos lingüísticos y de dos espacios geográficos demarcados por la diferenciación

entre las dos lenguas. En “Cuban America Beauty” Figueras es capaz de corregir el uso del inglés:

Pero, ¿a quién le importaba eso: who medicares? Ví el cartel, por suerte no de cartón sino de cristal, y no a lápiz sino con pincel: “Intensive Care Unit”, alguien había acertado en inglés, con caligrafía cursiva de colegial cubano, color carmesí. Complicidad de la c. Cojones. (51)

Más que la diferenciación de la cultura popular y la alta cultura que se apreciaba en Cabrera Infante, la brecha que el texto de Pardo denota es entre el socialismo y el capitalismo. Figueras en este fragmento muestra dominio de ambos, los sistemas lingüísticos y socioeconómicos, tanto de Cuba como de los Estados Unidos. El personaje habla con desdén, pero también con la autoridad que le permite demostrar que conoce el *Medicare* y también el sistema educacional del “colegial cubano”. Pardo bebe de una tradición de bilingüismo y traducción en la obra de Cabrera Infante como poética de invención de la realidad pero, en Pardo, esa dualidad lingüística va a funcionar además para elaborar comentarios críticos acerca de la categoría del exilio como un aparato histórico y político que ha marcado a la literatura cubana desde 1959. Al mostrar un sujeto que se coloca en el límite del exilio, pero que se mueve indistintamente mediante su acciones y su lengua entre ambas categorías del “afuera y el adentro” de Cuba, Pardo reniega del exilio como un motivo literario que obligue a su literatura a ser monotemática.

Whitfield ha comentado sobre la tendencia en el trabajo de Pardo a descentrar la experiencia del exilio como un concepto localizable geográficamente. La autora explica cómo el blog fotográfico de Pardo *Boring Home Utopics* interviene en la gestión literaria

del autor, casi como un paratexto a Boring Home para conformar un sistema referencial que representa la experiencia del exilio. Para Whitfield, estas representaciones del exilio en Pardo aparecen como una red virtual de relaciones, en lugar de presentarse como una entidad que tiene su capital emocional en la Habana y su centro político en la revolución.

¹⁴¹ Si se visita el sitio de Pardo *Boring Home Utopic* puede constatarse esta apreciación de Whitfield. La interacción del autor con una comunidad transnacional cubana en el exilio ocurre en *Boring Home Utopics* no mediante el texto o la escritura, sino mediante la reproducción de imágenes de la Cuba actual en el formato virtual del blog. Este blog de Pardo ofrece la posibilidad de ver lugares específicos, (casas, calles) quizás con una determinada carga emotiva o nostálgica para los individuos que lo visitan. De cierta manera, esta diseminación del imaginario nostálgico de Cuba en el Internet desacredita el peso ideológico y emocional que la concepción del exilio ha tenido para los cubanos. El sitio provee, como explica Whitfield, la oportunidad de una imagen visual que no se localiza en la memoria histórica del exilio, sino en una imagen presente de Cuba. ¹⁴²

Al igual que sucede en el sitio *Boring Home Utopics*, la representación metafórica del exilio en “Cuban American Beauty” se encuentra descentrada. Sin embargo, el descentramiento ocurre mediante la re-escritura incluso al nivel del grafema. La ambivalencia de la “H”, el nombre de la sala donde ingresa el personaje, trabaja como un referente múltiple que se usa a lo largo de todo el libro Boring Home representado a la Habana, en un juego lingüístico donde además los personajes de Orlando e Ipatría la han

¹⁴¹ Agradezco nuevamente la gentileza de la profesora Whitfield para facilitarme el manuscrito de su artículo “From Boarding Home to Boring Home: Photo-blogs and the Re-Mapping of Exile” del cual mi análisis se beneficia inmensamente.

¹⁴² En “A Cuban love affair with the image”, cuarto capítulo de su libro Cuban Palimpsests, José Quiroga elabora sobre el valor nostálgico atribuido a la fotografía por la revolución cubana. (95-113) En el caso de Pardo, las imágenes fotográficas de Cuba son representadas en un espacio virtual donde el estado no interviene.

convertido indistintamente en ciudades imaginarias como Helsinki, Hiroshima, Haifa y Hialeah, o invenciones del lenguaje de Pardo como la Habanada o la Hanada, que refieren al aburrimiento y el vacío. En “Cuban American Beauty” Figueras incluso sueña con recibir “la visa lottery” (52) para salir del hospital, una referencia que confunde deliberadamente a la “H” del hospital con la “H” de la sala, además de la “H” de Habana, al significar la imposibilidad de viajar desde Cuba y a los procesos migratorios que han sido empleados por la población cubana para viajar a Estados Unidos. Otras localizaciones y descripciones geográficas de este hospital incluyen términos como “Hell” (46) “Orlandoville” (47) o “The demagogic republic of William Figueras” (45) para indicar la posibilidad de que todo podría ser un producto del delirio o la imaginación del loco exiliado Figueras, como también es el caso del personaje original en el texto de Guillermo Rosales Boarding Home. De esta manera el libro Boring Home entabla una relación intertextual con el blog *Boring Home Utopics*, donde el exilio como una categoría cultural que puede ser manipulada políticamente queda invalidado mediante un juego referencial. La indeterminación geográfica del exilio que se emplea con este juego de la “H” no permite atañer una geografía determinada a la historia que se narra en el cuento, imposibilitando así que se categoriza la historia como una narración de exilio.

Hemos visto hasta aquí como el relato “Cuban American Beauty” ya incluyó algunos de los temas centrales de la novela Boarding Home de Rosales al referirse al exilio y al usar el nombre de su personaje central. Boarding Home es sin dudas el texto dominante en las relaciones intertextuales que se entablan desde Boring Home hacia libros censurados, y el mayor rescate que Pardo intenta en términos de memoria literaria y de homenaje. Como veremos en el análisis que seguirá a continuación, el acto de re-

escribir Boarding Home en la actualidad y en el formato mediático del Internet que adoptó Boring Home provocó además su diseminación.

El trabajo literario y periodístico de Rosales había recibido muy poca atención en Cuba hasta el momento de su salida hacia el exilio en 1979. Su novela El juego de la viola (1967) había sido finalista en el concurso del premio *Casa de las Américas* en 1968, pero fue a partir de su llegada a Miami que se comenzaron a editar sus libros. Su muerte en esa misma ciudad en el año 1993 generó un interés más marcado en Boarding Home, así como en el resto de su obra inédita. En 1991 la *Editorial Universal* publicó su novela El juego de la viola, mientras que Boarding Home ha sido re-editada recientemente bajo los títulos La casa de los naufragos (*Siruela*, 2009) y The Halfway House (*New Directions*, 2009).

Como ha señalado José Manuel Prieto en el prólogo de esta edición bajo el título de The Halfway House, traducida por Anna Kushner, existe un paralelo certero entre las experiencias de Rosales en el exilio y las que narra su personaje William Figueras en Boarding Home. Rosales había llegado a Miami con un historial médico de padecimientos mentales, por lo que no tardó en ser recluido en diferentes instituciones. De estas experiencias personales del autor nace Boarding Home como una novela que narra el desespero de la condición humana marcada por el exilio y la demencia.¹⁴³

Sin embargo, la narrativa de Rosales en Boarding Home representa mucho más que un simple retrato del dolor y la locura. Rosales expone un paralelo entre las condiciones de vida del asilo y las del régimen político de Fidel Castro. En Boarding Home, Figueras ha escapado al exilio, pero la experiencia del régimen totalitario de Cuba

¹⁴³ Véase: Rosales, Guillermo, y Anna Kushner. The Halfway House. New York: New Directions, 2009. (1-12)

lo ha marcado traumáticamente. Su exilio se representa entonces como una paradoja en la novela. Aun cuando Figueras ha logrado escapar de Cuba, su reclusión en el asilo mental aparece como un regreso metafórico a la isla. El exilio en este libro es una condición que se elabora además en el subconsciente de Figueras y en su condición demencial. Incluso antes de ingresar en la institución, Figueras ya expresa este trauma en las primeras páginas de la historia que está a punto de narrarse: “No soy un exiliado político, soy un exilado total”. (7) ¹⁴⁴ Su alienación y su terror se reiteran en el desarrollo de Boarding Home, cuando el fantasma de Fidel Castro persigue a Figueras incluso en sus sueños.

Los límites del exilio también se habían difuminado en la narrativa de Rosales en Boarding Home especialmente para elaborar una totalidad geográfica entre Cuba, Miami, el asilo y la condición demencial del personaje de Figueras. En la novela, Figueras no se encuentra recluido en el *boarding home* permanentemente, sino que se le permite salir a la ciudad de Miami. Sin embargo, cada una de sus excursiones “al guetto cubano” (62) (el barrio de la Pequeña Habana) repite la locura que existe dentro del *boarding home*. En esas excursiones fuera del mundo de la demencia puede verse la Cuba que el personaje de Figueras ha dejado en el pasado. En la Pequeña Habana de los ochenta se encuentran también demostraciones políticas que rayan en el absurdo, como las del grupo de “Cubanos Vengadores” (63), o terror de otros enfermos mentales escapados de los centros psiquiátricos de Miami, que como Máximo, un personaje amigo de Figueras, ven a la ciudad como “una conspiración” (74). Al escapar de la locura que la ciudad de Miami representa, y una vez de regreso al *boarding home*, Figueras puede constatar que

¹⁴⁴ Todas las citas de Boarding Home son de la edición de Salvat Editores de 1987. Rosales, Guillermo. Boarding Home. Barcelona: Salvat Editores, 1987.

Cuba también se reproduce dentro de la institución mental mediante la constante vigilia y los actos violentos del personal médico, así como los terrores de otros enfermos. El final del texto de Rosales termina con un fragmento que construye un suicidio simbólico del personaje central:

¡Boarding home! ¡Boarding home! Ya hace tres años que vivo en este boarding home. Castaño, el viejo centenario que quiere morir constantemente, sigue gritando y apestando a orín. Ida, la gran dama venida a menos, continúa soñando que sus hijos de Massachusetts vendrán un día a rescatarla. Eddy, el loco versado en política internacional, sigue pendiente de los noticieros de televisión, y pidiendo a gritos una tercera guerra mundial. Reyes, el viejo tuerto, continúa supurando humor por su ojo de vidrio. Arsenio sigue mandando. Curbelo prosigue viviendo su vida de burgués con el dinero que nos saca. (93-94)

El evento que genera esta exclamación de Figueras es la desaparición de Francis, una mujer con quien Figueras desarrolla una relación amorosa. Figueras ha conocido a Francis, otra reclusa del *boarding home* quien aparece en la trama como la única posibilidad de resurrección social y síquica del personaje. Francis y Figueras planean mudarse fuera de la institución, sin embargo, ella se muda a New Jersey con su familia, sin despedirse siquiera de Figueras y dejándolo abandonado y recluido en sus pensamientos autodestructivos. Este párrafo final de la novela simula una muerte que el personaje dibuja para sí mismo como un círculo vicioso de decadencia, al reconocer que lleva tres años viviendo en el *boarding home*, y que jamás saldrá de allí.

La historia que narra el cuento de Pardo “Boring Home” es también la de un personaje exiliado de sus varios mundos y está también marcada por las paradojas. Orlando Woolf es un emigrado cubano que regresa a la isla después cincuenta años. Orlando llega su casa natal, a la que se refiere desde en inicio del texto como su “caja natal” (54) pues el viaje a Cuba se anuncia desde el comienzo del cuento como la muerte del personaje. Ya desde este gesto, el lector reconoce a “Boring home” como un texto escrito sobre la historia de Boarding Home y por lo tanto, espera el mismo final de Figueras en Boarding Home para el personaje de Orlando en “Boring Home”. En la Habana, Orlando se instala en la casa de su niñez que ahora se alquila por dos hermanas gemelas, Nora y Sondra.

El párrafo inicial del relato “Boring Home” repite casi exactamente el comienzo de la novela Boarding Home de Rosales. La novela de Rosales comienza con el párrafo siguiente:

La casa decía por fuera «boarding home», pero yo sabía que sería mi tumba. Era uno de esos refugios marginales a donde va la gente desahuciada por la vida. Locos en su mayoría. Aunque, a veces, hay también viejos dejados por sus familias para que mueran de soledad y no le jodan la vida a los triunfadores. (7)

Mientras que “Boring Home”, el cuento de Pardo comienza así:

Tal como nos advirtieron en el aeropuerto, la casa no decía por fuera HOME FOR RENT ni daba el menor indicio de actividad comercial. Era clandestina. La alquilaban por la izquierda a extranjeros y a cubanos caídos del extranjero como yo. Como nosotros, Lilia y yo. Y lo hacían de

manera públicamente ilegal. Eso también es Cuba, pensé: será el precio del paraíso. Por lo demás, eso era justo lo que yo quería para morir en paz de una vez. (54)

Se puede apreciar aquí que la historia de “Boring Home” toma también giros propios con respecto a Boarding Home. Se invierte, por ejemplo, la dirección del viaje y el personaje se traslada desde Estados Unidos hacia la Habana. Sin embargo, la geografía pasa también a un segundo plano, pues lo que interesa a Pardo en el momento de la re-escritura del texto de Rosales es repetir el traslado consciente del personaje al sitio de su muerte. En Boarding Home ese sitio es el sanatorio, y en “Boring home” será la casa natal de personaje. Las palabras que se han alterado en estos dos fragmentos (la casa de alquiler y la casa de locos) diferencian a estos dos contextos sólo geográficamente. En términos de la condición social y síquica de los dos personajes estos cambios en el texto nuevo, de hecho, contribuyen a señalar un número de similitudes entre los dos lugares. La casa de Orlando en la Habana aparece como una reconstrucción de la institución mental de Figueras en Miami. Ambos sitios son privados y funcionan semi-clandestinamente, y en ambos hay figuras femeninas que se encargan del personaje. Ambas casas o “homes” según reflexiona Orlando a su llegada a la Habana, representan la muerte intencional, una especie de suicidio anunciado: “la muerte te persigue desde la Pequeña hasta la Gran Habana” (54).

La misma situación que se había presentado en Boarding Home con el personaje de Francis, se reproduce en “Boring home” mediante el personaje de Nora. Si bien Francis había representado la posibilidad de resurrección social del personaje de Figueras mediante una relación amorosa, esa misma posibilidad se le ofrece a Orlando en “Boring

home” mediante la figura de Nora. Ella es la propietaria de la casa en la que Orlando ha nacido, pero ahora esta es una casa de alquiler que la chica y su hermana gemela administran. Orlando en este cuento está enfermo, en una silla de ruedas, y ha escapado de los Estados Unidos para evadir los impuestos estatales. Su regreso a Cuba busca, en cierto modo, el mismo renacer de un personaje en crisis que encuentra en Nora la posibilidad del amor. Pero cuando el acto sexual que finalmente ocurre entre Orlando y Nora, dará paso al suicidio simbólico del personaje que le remite directamente a la muerte de Figueras en Boarding Home:

Al notar mi explosión de líquidos, Nora se secó las manos en mi barriga, y comprendí que yo acababa de eyacular por inercia. No había sentido nada, salvo un cambio de coloración en mi ceguera. Aquel era el fin. No tenía caso ofrecer más resistencia. God - 1, Mr. Orlando Woolf - 0. En algún punto de ese año cero me moriría sin dramatismo ni trauma. Ahora ya podía cerrar las fechas en mi diario, y colocar de exergo aquella frase que siempre intuí sería su colofón: “yo también era eterno, pero duré menos que la revolución”. (61)

Este único encuentro sexual que Orlando tiene con Nora ocurre motivado por el sentimiento de lástima que el enfermo provoca en Nora. Orlando eyacula (su pequeña muerte simbólica) justo al comienzo del siglo XXI, con el ruido de las celebraciones por el nuevo aniversario de la revolución cubana (cada primero de enero) como trasfondo sonoro a su muerte. Orlando decide que debe morirse pues reconoce que ha dibujado un círculo repetitivo ante el cual “no tenía caso ofrecer más resistencia”. (62) El fin de siglo y del personaje de Orlando en “Boring Home” se codifica con la nueva reinención de

una revolución cubana interminable, cíclica, ante la cual el personaje se rinde a morir “sin dramatismo ni trauma”. (62) Este final no solamente nos repite la circularidad del proceso político, sino que alude directamente al reconocimiento final de Figueras en Boarding Home: su encierro en el *boarding home*, que para Orlando es el contexto de relaciones Habana- Miami.

El significado de la revolución como un proceso político y social capaz de cambiar el desarrollo del sujeto cubano se cuestiona mediante este ejercicio de re-escritura. “Boring home” re-escibe la novela Boarding Home de Rosales haciendo desaparecer el paso del tiempo como una condición real entre los dos textos. Pardo intercambia los personajes de historias que se re-esciben una sobre la otra (“Boring home” y Boarding home) de manera que se logra un juego generacional que crea un ciclo de repetitividad. El efecto que se produce es la intensificación y la permanencia de la decadencia del personaje central Orlando/Figueras. La precariedad humana del personaje permanece intacta en una línea de temporalidad de más de veinte años de la revolución cubana (entre Boarding Home en 1987 y “Boring Home” en 2009). Ambos personajes son producto de las aun irresueltas consecuencias del exilio, y de la ineptitud de la revolución como responsable por el desarrollo y el bienestar social del sujeto nacional. Puede verse mediante el análisis de estas dos historias como la praxis de la re-escritura hace de Boring Home un texto literario que adopta las características de un documento político, cuya diseminación resulta incómoda para el estado cubano. “Boring Home” presenta una historia de exilio de 1987 y una historia de fallida del regreso en 2009 como situaciones intercambiables, en un texto que pasa del papel y la oscuridad de la censura, a

la diseminación y la popularidad, y al conocimiento de los lectores, tanto nacionales como internacionales.

Analizo ahora brevemente un último relato de Boring Home para ilustrar la función de la re-escritura en diseminar la figura de Fidel Castro transformada mediante un ejercicio de parodia. “Wunderkammer” es el cuento más simple en su estructura en términos de re-escritura, pero también quizás el más controvertido en términos políticos para este libro. “Wunderkammer” parodia a Castro como el padre demente del protagonista Orlando. Aquí no sólo se va a comentar sobre la figura ridiculizada del líder de la revolución, sino también sobre todo el culto a su personalidad en la sociedad cubana y la manera en la que ese culto se ha diseminado en la prensa escrita y en los medios de difusión masiva. La publicación de “Wunderkammer” en el Internet como parte de la colección de Boring Home, no solamente sobrepasa los límites de la censura literaria a la que se sometió el libro en la imprenta de *Letras Cubanas*, sino que también desafía y critica al sistema de publicación e información estatal. Este es un gesto que demuestra las intenciones de Pardo con su libro, incluso antes de que Boring Home fuera excluido del circuito literario cubano.

Castro dejó la escena pública debido a una crisis intestinal aguda que lo llevó a una intervención quirúrgica. El anuncio de su substitución por Raúl Castro se realizó en la televisión nacional en el espacio estelar del noticiero nacional el 31 de julio del año de 2006. En los momentos en los que se escribe este capítulo, Castro ha reaparecido en la televisión nacional. Sin embargo, he de señalar cómo su ausencia de los medios de difusión masiva durante el período comprendido entre julio de 2006 y julio de 2010 se substituyó hábilmente por una imagen que la gestión mediática de la prensa nacional

instauró. Entre marzo de 2007 y julio de 2010 apareció en el periódico *Granma* (órgano oficial del Partido Comunista de Cuba) una sección titulada “Reflexiones del compañero Fidel”, donde Castro supuestamente durante su recuperación médica, comentaba asuntos de interés de política mundial. La situación que se generó en la población cubana en torno a esta sección de la prensa fue mayormente de incertidumbre. Se leían los textos de Castro bajo la sospecha de que el líder hubiese muerto, pues su presencia había desaparecido de los medios televisivos. Desde este contexto mediático que pretendía mantener el culto a la personalidad de Castro, Pardo elabora el personaje del padre demente de Orlando en “Wunderkammer”, donde no sólo se parodia a Castro, sino a toda la estructura que los medios de prensa construyeron para mantener su imagen en el presente.

“Wunderkammer”, o cámara de curiosidades, comienza asumiendo la muerte de Castro. Pardo describe una muerte de “imperiosa agonía entre el miedo y el sentimentalismo” (63) donde no se retrata ya a una figura poderosa, sino a un ser frágil y roído por sus propios errores. Hay que notar que si bien durante todo *Boring Home* el tiempo había sido un referente nulo que ilustraba a la llamada “post-revolución” en el cuento “Wunderkammer” se fijan concienzudamente las marcas temporales con precisión. La parodia que se intenta de Castro en este caso sí depende para su éxito de un sistema precisado cronológicamente, pues se debió reflejar directamente sobre el contexto al que se refirió el cuento en aquel momento. Resalta de este cuento su comentario político en torno a la prensa: “en las últimas cinco décadas” (63) el padre de Orlando se ha dedicado a “un claudinaje” (63) de recortar titulares de la prensa plana y archivarlos en su habitación. La “Wunderkammer” o cámara de curiosidades es un

recinto cerrado, adonde Orlando e Ipatría entran después que “hacía medio siglo” (63) se les impedía pasar, puesto que el padre ha muerto. Sin embargo, en la cámara de curiosidades no hay tesoro alguno sino sólo un gran archivo de titulares de la prensa de los que Castro (el padre de Orlando) ha sido guardián.

La re-escritura de los titulares que Orlando e Ipatría hacen al entrar a la cámara puede leerse como una re-escritura paródica de la prensa impresa de la Habana. Se recurre otra vez a la repetición exacta de frases, pero con el objetivo de intensificar el absurdo. El juego paródico que se instaura mediante la re-escritura se confunde con un análisis serio de los procesos sociales de la revolución cubana: “¿Debe Cuba bombardear a Estados Unidos?” (63) o “Un pelotero, una científica y un trovador tuvieron algo en común”, (63) o “En Cuba la mayor manada de leones en cautiverio del mundo”, (63) o “Inseminarían vaquitas en miniatura” (63), o “un país enteramente pedagógico” (63) son algunos de los ejemplos que comentan sobre el papel de la prensa para un protagonismo exagerado de la revolución cubana ante su evidente desastre. Al final de la historia, Orlando e Ipatría no están preocupados por la muerte del padre, sino más bien por el legado que les deja: “titulares transparentes, ingravidos, más gaseosos que graciosos, como el supuesto sentido de aquella galería curada por mi padre durante cincuenta años.” (63). Reaparece así en Boring Home el cadáver de una revolución detenida, como un objeto sin otro uso que el entretenimiento de los aburridos personajes.

“Wunderkammer” es un archivo en muchas formas, pues resume en su final el mensaje total de Boring Home de manera muy concisa. Orlando e Ipatría se entretienen finalmente quemando el archivo de la revolución cubana, pues según Orlando: “aquellos ripios ya no tenían ni siquiera, para nuestra generación, un valor documental”. (63)

Boring Home resultó un libro controvertido en el contexto de literatura cubana por sus historias como “Wunderkammer” o “Boring Home”, y por sus recuperaciones de autores censurados como Cabrera Infante, pero también por la relación que el libro estableció con el Internet como su medio de publicación y distribución. Boring Home sólo está disponible actualmente dentro de Cuba mediante fotocopias que pasan de mano en mano, o en formatos digitales grabados en discos compactos y memorias portátiles. Sin embargo, puede accederse al libro también mediante el blog *Penúltimos Días* y muchos otros sitios de Internet de colaboradores y lectores de Pardo. El Internet ha permitido al libro existir en un espacio liminal donde su censura total resulta imposible y donde algunos lectores cubanos pueden accederlo libremente.

Sin embargo, la peculiar situación del Internet en Cuba aun no permite la plena expresión de este tipo de literatura como un discurso accesible por la mayoría. En “Cuba.cu”, un artículo de Iris Cepero publicado en la revista *Encuentro de la cultura cubana* se explica que de acuerdo con un informe de la Unión Internacional de Comunicaciones en Julio de 2006 sólo 1.7 de cada 100 cubanos tenían acceso a Internet en la isla. Cristina Venegas, por su parte, ofrece en su reciente libro Digital Dilemmas: the State, the Individual, and Digital Media in Cuba (2010) una cifra más actualizada, al consignar que la Oficina Nacional de Estadísticas de Cuba había declarado en el año 2009 alrededor de un millón y medio de investigadores, artistas y profesionales como usuarios oficiales del Internet en Cuba.¹⁴⁵ Sin embargo, la situación del Internet en Cuba desde su llegada a la isla en 1996 es mucho más complicada que las estadísticas que se puedan ofrecer. Debido al mercado ilegal de las ventas de computadoras y al tráfico del

¹⁴⁵ Venegas, Cristina. Digital Dilemmas: the State, the Individual, and Digital Media in Cuba. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2010 (13-14)

acceso a los servidores estatales como una mercancía también ilegal, es imposible identificar con exactitud que porcentaje de la población cubana accede al Internet. El estado mismo asume la ilegalidad en torno a Internet con cierta indiferencia. El Decreto 188 del Ministerio de Informática y Comunicaciones, por ejemplo, que regula el acceso a la red para las instituciones estatales es también impreciso. En su texto no se establece en ninguno de sus acápite la relación de los ciudadanos cubanos con Internet. Según este documento, como lo cita Cepero en su artículo, los ciudadanos cubanos “no están autorizados, aunque tampoco tienen prohibido el acceso a Internet”.¹⁴⁶ (250) Sin embargo, el dominio y acceso al Internet se trata como una realidad tangible en los medios de difusión estatal como la televisión nacional, la radio y la prensa.¹⁴⁷

Hay que anotar, a manera de conclusión de este capítulo, que la situación de la cultura cubana ha ido evolucionando mediante el Internet hacia un discurso de denuncia mucho más visible. Antonio José Ponte es quien señala esta característica de los últimos cinco años en el contexto cultural cubano, y quien describe esta evolución en la red, especialmente en la segunda parte del ya mencionado libro Villa Marista en plata. Ponte ubica el origen de las mayores controversias entre la institución cultural estatal y los artistas precisamente en el espacio del Internet, a partir de la reaparición televisiva de Luis Pavón, Jorge Serguera y Armando Quesada, responsables por la censura durante los

¹⁴⁶ Cepero, Iris. “Cuba.cu. Desafíos de Internet”. *Encuentro de la Cultura Cubana*. No.45/46, verano/otoño, 2007. (245-253)

¹⁴⁷ En mi experiencia personal, he notado como varios espacios de análisis periodístico, político y cultural de la televisión cubana asumen que el ciudadano cubano puede acceder al Internet. En *La mesa redonda*, un programa de transmisión diaria en el espacio de mayor teleaudiencia, los participantes discuten temas de política internacional mientras consultan las páginas web de sitios como *The New York Times* o incluso, *El Nuevo Herald de Miami* desde una computadora portátil. Otros programas musicales y culturales como *Piso 6* y *El triángulo de la confianza* del canal *Cubavisión* ofrecen sus direcciones de correo electrónico como forma de comunicación con el televidente.

años del Quinquenio gris en la década de los setenta.¹⁴⁸ Según Ponte, el regreso de estas figuras a la escena pública fue:

el detonador para que circularan entre escritores y artistas una serie de mensajes electrónicos con visos de polémica. La intranet proporcionada por las instituciones oficiales, una red cuidadosamente acotada, sirvió de vehículo para la crítica política. Se prestaron a ella incluso los escritores más laureados, quienes alardeaban de pertenecer al séquito del ministro de Cultura en los actos oficiales (55)¹⁴⁹

El comentario de Ponte ilustra la manera en la que el Internet pasó de ser un instrumento del estado a ser un mecanismo de diseminación que podía ser usado también por el artista cubano para un discurso de autonomía cultural, aunque no necesariamente implicaba una posición disidente. En este sentido, debo señalar que Pardo no se considera a sí mismo una figura disidente en Cuba, aunque desde el momento en que ocurrió la presentación inicial de Boring Home en febrero de 2009, el momento en que tuve la oportunidad de entrevistarle en Agosto de 2009, e incluso hasta el momento en que se termina esta disertación, su situación política con el gobierno cubano ha empeorado de manera acelerada. La clandestinidad que se generó en torno a Boring Home contribuyó al valor del libro como un documento que apelaba por la democratización de la literatura, pero hoy esa clandestinidad se ha expresado con mucha más apertura en términos de un discurso que aboga por los derechos humanos en Cuba. Las medidas estatales para separar a Pardo de la esfera literaria y cultural cubana se han extremado, como fue el caso

¹⁴⁸ El programa de opinión cultural “Impronta” del canal *Cubavisión* fue el espacio donde aparecieron Luis Pavón, Jorge Serguera y Armando Quesada entre el 16 de diciembre de 2006 y el 7 de enero de 2007.

¹⁴⁹ Ponte documenta meticulosamente la secuencia de estos mensajes electrónicos. Véase además su excelente discusión acerca de los eventos sociales que se fueron desarrollándose paralelamente. (177- 228)

de la negativa de una visa para asistir al evento académico “Cuba Inside and Out: New Media in Cuban Literature Today” organizado precisamente por Rachel Price, que tomó lugar el 19 de Mayo de 2011 en la ciudad de New York. Pardo, como uno de los principales exponentes del movimiento literario y periodístico cubano en Internet, debía compartir allí con otros protagonistas como Ernesto Hernández Busto, Yoani Sánchez y Amir Valle, sin embargo no se le permitió salir de Cuba.

El mérito de Boring Home fue haber explotado su propia censura como su mejor efecto propagandístico. Inicialmente, la gestión de Pardo en torno a la presentación y distribución de Boring Home ocurrió dentro de espacios de representación previstos y manejados por el propio estado cubano como fue el caso de la Feria de la Habana del Libro. Sin embargo, en la actualidad, su actividad literaria se reserva exclusivamente a sitios de Internet fuera del circuito nacional, o a sitios nacionales como *Generación Y* y el blog *Octavo Cerco* de Claudia Cadelo, además del propio blog de Pardo, *Lunes de Post - Revolución*.¹⁵⁰ Boring Home es en la actualidad el libro más representativo de un comentario político sobre la sociedad cubana que se ofrece desde el marco de la manipulación de la literatura misma por el estado. La re-escritura en Boring Home es el mecanismo que permite el regreso a las zonas prohibidas del lenguaje literario cubano y su eventual diseminación. Aun cuando Boring Home no exista físicamente en Cuba, y el libro comparta hoy esa condición de “libro fantasma” con textos como los que recupera, de Rosales y de Cabrera Infante, su valor como un instrumento de democratización de la literatura es innegable.

¹⁵⁰ Para una historia más detallada del movimiento de blogueros independientes puede verse el artículo de Claudia Cadelo “Líderes de una revolución alternativa” también en *Penúltimos días*: <http://www.penultimosdias.com/2010/02/22/lideres-de-una-revolucion-alternativa/> (accedido el 22 de diciembre de 2011)

Conclusiones

La mirada crítica de esta disertación sobre los tres textos que en ella se han analizado ha sido mucho más práctica que teórica, y a ratos, mucho más apasionada de lo debido. Es este sentido, esta disertación ha sido también una representación gráfica de un proceso de aprendizaje, mi todavía incompleta transición desde la universidad cubana hacia la academia norteamericana. A pesar de este inevitable proceso, espero haber contribuido de la mejor manera a un corpus de opinión literaria obviamente necesario para el canon de los estudios literarios latinoamericanos y cubanos.

La ninfa inconstante, Nunca fui Primera Dama y Boring Home son libros sobre los cuales no existe casi ninguna bibliografía publicada, a excepción de las revisiones de sus lectores y los críticos del tema cubano en espacios del Internet. La mayor parte de los comentarios encontrados en torno a estos libros evitan un análisis de la re-escritura que en ellos se presenta como la praxis fundamental de producción textual. Es probable que este hecho se deba en gran medida a sus recientes publicaciones, que dificulta quizás la percepción de sus conexiones con textos anteriores de la literatura cubana. Sin embargo, debe tenerse en cuenta además la tendencia crítica sobre el caso cubano a enmarcar el análisis literario de libros de reciente aparición dentro de la práctica de predecir un futuro político en Cuba. El estudio de la praxis de la re-escritura requiere de una mirada al pasado, que no es precisamente la que se privilegia siempre en estos círculos de opinión.

Mientras se termina esta disertación para su entrega final, ocurren cambios en las políticas culturales del estado cubano que obviamente no podrán ser consignados en mis

análisis, pero que sí demuestran la dificultad de predecir el desenvolvimiento del futuro de Cuba mediante sus acontecimientos literarios. Acaba de ser puesto a la venta en Cuba, por ejemplo, el libro Sobre los pasos del cronista: El quehacer intelectual de Guillermo Cabrera Infante en Cuba hasta 1965, de Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco, publicado por *Ediciones Unión*. Se trata de una revisión de los primeros años de Cabrera Infante en Cuba hasta el momento de su exilio, un texto que bien podría entrar en un diálogo transformador con mi segundo capítulo. Ese resulta siempre el mayor riesgo académico del estudio de la literatura latinoamericana contemporánea, y en especial, de la censura literaria y sus avatares en el caso cubano.

Otra razón posible para que se haya ignorado hasta ahora el estudio de la re-escritura como una praxis en textos como Nunca fui Primera Dama y Boring Home es quizás su intensa interacción con el mercado editorial, o su lenguaje “mediático”. Por ejemplo, recuerdo una conversación con Alberto Garrandés, uno de los críticos más sobresalientes de la literatura cubana actual, donde le preguntaba sobre la re-escritura en Wendy Guerra y me respondía Garrandés que no le interesaban los “fenómenos mediáticos”. Aunque Garrandés tuvo sus razones válidas para este comentario, sus palabras demuestran la posibilidad de que estos textos se hayan relegado a una categoría de fenómeno mediático, o literatura menor, que haya dificultado observar la prevalencia de la praxis de la re-escritura. Mi interés en esta disertación ha radicado precisamente en esas formas menores de expresión literaria que, a mi modo de ver, constituyen un aspecto central de las transformaciones literarias cubanas actuales.

Me he concentrado en la praxis de la re-escritura como una reacción literaria ante las transiciones y dinámicas culturales que toman lugar en Cuba, pero he evitado la

predicción de lo que pueda suceder en la era *post-período especial* que ya se vive, y que se avecina en la isla con el mandato de Raúl Castro. Considero que este tipo de análisis retrospectivo es más productivo, pues me ha permitido identificar nuevas líneas investigativas en torno a la literatura cubana que no pretenden adelantarse a los acontecimientos por venir en Cuba, sino más bien revisar gran parte de la crítica literaria existente en torno a la “literatura de la revolución cubana” en los últimos años. A continuación resumiré mis principales ideas en cada capítulo de esta disertación y esbozaré brevemente algunos de estos proyectos posibles de investigación que de ellos surgen.

La ninfa inconstante, Nunca fui Primera Dama y Boring Home, son libros que, desde sus especificidades, entablan un diálogo con sus contextos de publicación. Dicho diálogo, en cada caso, implica a la re-escritura como protagonista de un proceso social que ocurre fuera del texto, pero que sus autores escogieron representar al nivel estético, estructural, y metafórico de sus creaciones. De esta manera, Cabrera Infante construyó con La ninfa inconstante un sistema intratextual para la totalidad de su obra que le permitió un intercambio con su lector más allá de la gestión política del estado cubano alrededor de su obra, e incluso, más allá de la gestión editorial de cualquier sistema publicitario. Este fue el mayor descubrimiento del segundo capítulo de mi disertación: El potencial de un acto de re-escritura para elaborar una continuidad literaria en la obra de un autor. Dicha continuidad se establece intencionalmente con el lector, y a partir del acto de lectura, e independiza a la literatura de sistemas externos que pueden actuar sobre el texto.

Más allá de la función de la re-escritura en la obra de Cabrera Infante, este segundo capítulo indicó la necesidad de un proyecto de archivo que urge a la bibliografía en torno al autor. Se hace vital un estudio mucho más detallado del proceso de recuperación al cual se someten los textos inéditos de Cabrera Infante, que han dado lugar a novelas como La ninfa inconstante y Cuerpos divinos, en un fenómeno que se presenta ahora como la edición de una obra póstuma. Estas ediciones de *Galaxia Gutenberg* incluyen una revisión obviamente mediada por un interés comercial, e implican la alteración de los manuscritos originales de Cabrera Infante. En este proyecto de investigación, solamente esbozado aquí, la re-escritura toma nuevas maneras de expresión, pero se encuentra aun como la praxis central en cuestión. Es un proyecto que además podría extenderse a la publicación póstuma de la obra de otros autores cubanos del exilio como Reinaldo Arenas, Carlos Victoria, Guillermo Rosales, y Antonio Benítez-Rojo.

En segundo lugar, el estudio más profundizado de la totalidad de la obra de Cabrera Infante me ha permitido observar la influencia del autor sobre toda la literatura cubana de las últimas dos décadas. La mayor parte de la literatura producida en Cuba a partir de 1989 ha organizado sus narrativas en torno a la tradición literaria que comenzaría Cabrera Infante en sus dos textos centrales Tres tristes tigres y La Habana para un Infante difunto; especialmente cuando esta literatura recupera temas como el sexo, la marginalidad urbana, el humor y la experimentación con el lenguaje y la autoría. Los libros cubanos del *período especial*, y los que se han producido posteriormente, reinstauran el acto de re-escribir como el método primario de la escritura. Aunque algunos autores como Whitfield, Mateo Palmer, Rojas y Quiroga, a cuyos trabajos me he

referido consistentemente en mi disertación han reconocido esta relación, creo que se hace necesario un estudio más exhaustivo de la conexión entre Cabrera Infante y el *período especial*, sobre todo en los momentos en los que la figura de Cabrera Infante comienza a ser rescatada por las instituciones culturales en Cuba. Una re-lectura de los textos del *período especial* que incluya un tratamiento temático, teniendo en cuenta a Cabrera Infante como eje central, podría cambiar el entendimiento que se tiene hoy de dicho corpus literario del *período especial* y presentarlo como una escritura estéticamente revisionista, en lugar de comercial.

El tercer capítulo de esta disertación demostró como Nunca fui Primera Dama, la novela de Wendy Guerra, utilizó la re-escritura del pasado como un ejercicio paródico en torno a los proyectos de memorialización de la cultura nacional que lleva a cabo el estado. La narración en retrospectiva que se empleó en la novela intentó recuperar dos figuras femeninas del pasado, Albis Torres y Celia Sánchez, que terminó por demostrar la imposibilidad de narrar íntegramente el pasado irrecuperable de la revolución cubana. En ese gesto de resignación se resumió la poética que la re-escritura conformó para Nunca Fui Primera Dama: La revolución cubana como un evento definitivamente pasado que ha perdido su hechizo cultural. La multiplicidad de voces narrativas del texto, la intervención de diferentes formatos mediáticos y el juego autobiográfico que Guerra estableció en la novela sirvieron en esta obra para contrarrestar el peso de una narración documental, precisamente la forma narrativa preferida por el discurso revolucionario.

Como una obra de tono claramente melodramático, Nunca fui Primera Dama restablece un diálogo entre la memoria política y cultural cubana con el género periodístico de la crónica roja, desaparecido de la cultura cubana desde 1959. A mi modo

de ver, este ha sido el mérito mayor de Guerra con la totalidad de su obra. El gesto mediático puede observarse también en la escritura de otras autoras exiliadas como Yanitza Canneti, pero como he señalado en el capítulo, la permanencia de Guerra en Cuba añade a su literatura una dimensión política difícil de observar en este tipo de literatura mediática que singulariza a Guerra. La obra de la autora representa además una segunda reinención de la literatura cubana en el mercado editorial europeo después de la ficción del *período especial*. En el caso de Guerra, como abordé en mi capítulo, la simbología cubana de la revolución se ha “curado” intencionalmente de estereotipos y de una superficialidad cliché para apelar al mercado editorial en una nueva forma.

El estudio de la obra de Guerra me ha permitido además observar un nuevo giro de la narrativa cubana en torno al tema de la infancia. En la escritura de Guerra los sujetos infantiles adoptan su protagonismo relocalizando su voz narrativa en un espacio donde aparecen como sujetos independientes del discurso estatal. La primera novela de Guerra Todos se van, construye una historia alterna de la revolución desde la voz de una niña donde los hechos “históricos” se relatan de manera rutinaria y lúdica. Esta inversión producida por la edad del narrador, como señalé brevemente en el capítulo, interactúa en la actualidad con el discurso de la política cultural estatal en torno a la niñez. Dicho discurso estatal ha apelado durante cuatro décadas a la imagen del niño cubano como un símbolo político del futuro, que por demás, debió siempre conectarse forzosamente con el pasado. Quizás el mejor ejemplo de estas maniobras haya sido el caso de la batalla ideológica en torno al niño Elián González a finales de 1999. Sin embargo, el tratamiento de la infancia que Guerra emplea en su literatura simboliza claramente la ruptura de la mirada infantil con la supervisión “adultas”, en otras palabras,

la supervisión del estado sobre la manera de narrar. Durante el desarrollo final de esta disertación, pude notar que la misma tendencia se observa coincidentemente a partir del año 2005 en filmes como Viva Cuba (2005) de Juan Carlos Cremata, Habanastation (2011) de Ian Padrón, y El ojo del canario (2010) de Fernando Pérez, películas que también deshacen el mito del niño como el eslabón político entre el pasado y el presente narrado por la revolución.

El cuarto capítulo de esta disertación demostró el papel de la re-escritura en la recuperación y la diseminación de autores censurados en Cuba. En Boring Home, Orlando Luis Pardo Lazo re-escribió la obra de Cabrera Infante y de Rosales para entonces diseminarla hacia el Internet, en un gesto que además comentó sobre la sociedad revolucionaria cubana como un espacio inerte e improductivo. Este capítulo explicó como la narrativa de Pardo connotó una “poética del aburrimiento” que describió lo que su autor llamó la “post-revolución”. Boring Home es un texto que revisa los procesos políticos, culturales e históricos de la revolución cubana con el fin de exponer su letárgica decadencia. Investigar los avatares de la publicación y distribución de este texto, haber tenido la oportunidad de compartir con su autor, y sumergirme en el mundo de los blogs cubanos también me ayudó a observar la actual gravitación de la literatura cubana hacia espacios ajenos al control de las autoridades culturales cubanas.

Una característica en común que puede observarse en el estudio de La ninfa inconstante, Nunca fui primera Dama, y Boring Home es un tipo de autobiografía “sugerida” que se presenta como un discurso en primera persona de los personajes, y que se superpone a las experiencias propias de un autor. La insistencia en este recurso, como se reconoce en la historia de la autobiografía cubana, ha permitido al sujeto ofrecer una

versión alterna de la historia de la revolución cubana, pero ha causado que la autobiografía emigre a otras formas de expresión como la novela, la poesía o el ensayo. Además, esta coincidencia de personaje y autor ha sido también una característica predominante durante todo el *período especial*. Sin embargo, en los textos que estudia esta disertación la praxis de la re-escritura permite al autor fusionarse no solamente con el sujeto del texto, sino también con personajes que pertenecen a otros textos anteriores. El supuesto “autobiógrafo” en el texto presente guía entonces la lectura del pasado literario cubano para un lector que se adentra en zonas desconocidas y censuradas del canon. Un estudio específico de las fluctuaciones del género autobiográfico en Cuba a partir del *período especial* es otro de los temas que se propone aquí como una dirección de investigación posible, un proyecto también necesario a los estudios cubanos.

Esta disertación ha asumido la permanencia de la praxis de la re-escritura como un acto intencional de la literatura contemporánea cubana para presentar una nueva visión crítica hacia toda la literatura cubana producida a partir del 1959. Mi proyecto se enfocó en la re-escritura como una manera alterna de producción cultural y de reformular el pensamiento en torno a las artes en la isla, que se inscribe hoy por encima de los proyectos de memorialización cultural en los que ha incurrido el estado cubano. La re-escritura logra reafirmarse estrictamente como una dimensión literaria al nivel textual, que anula la condición histórica de la revolución sobre la literatura.

La ninfa inconstante, Nunca fui primera Dama, y Boring Home asumieron en sus metáforas únicas el fin de la revolución cubana. Cada uno de estos textos dibujó a su manera la desaparición del proceso político que desde 1959 organizó la literatura cubana. Cabrera Infante evitó siempre mencionar a la revolución en sus textos, y como sucedió en

La ninfa inconstante, escogió ignorar el momento de 1959, remitiéndose a los años anteriores. Guerra declaró en Nunca fui primera Dama su resignación ante un proceso perdido para siempre, irrecuperable. Pardo fue aun más lejos, cuando situó su Boring Home en un espacio temporal irreconocible, pero por seguro “post-revolucionario”, descrito por el absurdo y la inmovilidad del sistema revolucionario.

La ninfa inconstante, Nunca fui Primera Dama y Boring Home, son libros que enmarcaron la praxis de la re-escritura como protagonista de un proceso literario dentro de sus especificidades geográficas, políticas, y económicas. La re-escritura fue la praxis que permitió a estos libros imaginar, al menos metafóricamente, el fin de la revolución cubana. Sin embargo, la revolución cubana aun existe y persiste en sus versiones más decadentes. Es por esta razón que la re-escritura también persiste como praxis literaria para permitir al escritor la libertad de la metáfora. Es por esta razón que, como sugiere el título de esta disertación, la re-escritura bien podría denominar a toda la literatura de la revolución cubana.

Bibliografía

- Abascal, Jesús. Staccato. La Habana: Ediciones Unión, 1967.
- Abreu García, Alberto. Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- Alberto, Eliseo. Informe contra mí mismo. México, D.F.: Alfaguara, 1997.
- _____. Dos Cubalibres: “Nadie quiere más a Cuba que yo”. Barcelona: Ediciones Península, 2004.
- Alonso, Dora. Tierra inerme. La Habana: Casa de las Américas, 1961.
- Alonso, Nancy. Tirar la primera piedra. La Habana: Letras Cubanas, 1997.
- Álvarez, Bernal Alejandro. Cañón de retrocarga: texto lúdico del lugar común y con manchas. La Habana: Ediciones Unión, 1997.
- Álvarez-Borland, Isabel. Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante. México: Hispamérica, 1983.
- _____. “Viaje verbal a La Habana ¡Ah Vana! Entrevista de Isabel Álvarez-Borland con G. Cabrera Infante, arquitecto de una ciudad de palabras erigida en el tiempo.” *Hispamérica*. No.11.31, 1982. 51-68
- Álvarez Tabío, Pedro. Celia: Ensayo para una biografía. La Habana: Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 2003.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities. London: Verso, 1991.
- Arango, Arturo. Muerte de nadie. Barcelona: Tusquets, 2004.
- Arenal, Humberto. El sol a plomo. La Habana: Nuevo Mundo, 1959.

- Arenas, Reinaldo. Celestino antes del alba. La Habana: Ediciones Unión, 1967.
- _____. Antes que anochezca. Barcelona: Tusquets, 1992.
- _____. El mundo alucinante. Barcelona: Montesinos, 1981.
- _____. Viaje a la Habana. Miami: Ediciones Universal, 1990.
- _____. El portero. Miami: Ediciones Universal, 1990.
- _____. El color del verano. Miami: Ediciones Universal, 1991.
- _____. La loma del ángel. Miami: Ediciones Universal, 1995.
- Arendt, Hannah. On Revolution. New York: Penguin Books, 2006.
- Barnet, Miguel. Biografía de un cimarrón. La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966.
- Barthes, Roland. Mythologies. New York: Hill and Wang, 1972.
- _____. Image, Music, Text. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bell, José; Delia Luisa López y Tania Caram. (Eds). Documentos de la revolución cubana 1961. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2008.
- Benítez Rojo, Antonio. La isla que se repite. Barcelona: Casiopea, 1998.
- _____. Tute de reyes. La Habana: Casa de las Américas, 1967.
- _____. El escudo de hojas secas. Buenos Aires: Aditor, 1969.
- _____. Mujer en traje de batalla. Madrid: Alfaguara, 2001.
- Binkenmaier, Anke. "Is there a Post-Cuban Literature?" *Review: Literature and Arts of the Americas*. Issue 82. No.44.1, 2011. 6-11
- Bloom, Harold. The Anxiety of Influence; a Theory of Poetry. New York: Oxford University Press, 1973.
- Borges, Jorge Luis. Ficciones. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

- Cabrera Infante, Guillermo. Tres tristes tigres. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1967.
- _____. Así en la paz como en la guerra. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- _____. Vista del amanecer en el trópico. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- _____. O. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- _____. Exorcismos de estilo. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- _____. Arcadia todas las noches. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- _____. La Habana para un Infante difunto. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- _____. Un oficio del siglo veinte. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- _____. Mea Cuba. Madrid: Alfaguara, 1992.
- _____. Delito por bailar el Chachachá. Madrid: Santillana S.A., 1995.
- _____. Cine o sardina. Extra Alfaguara. Madrid: Santillana, 1997.
- _____. Vidas para leerlas. Madrid: Santillana, 1998.
- _____. Todo esta hecho con espejos. Madrid: Santillana, 1999.
- _____. Puro humo. Madrid: Alfaguara, 2000.
- _____. La ninfa inconstante. Madrid: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2008.
- _____. Cuerpos divinos. Madrid: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2009.
- _____. y Nivia Montenegro, y Enrico Mario Santí. Infantería. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Cámara, Madeline. Cuban Women Writers: Imagining a Matria. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Campuzano, Luisa. “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”.
Temas, No.32, enero-marzo, 2003. 38-47
- Capote, Zaida. La nación íntima. La Habana: Ediciones Unión, 2008.

- Carpentier, Alejo. El siglo de las luces. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- _____. El acoso. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- _____. Viaje a la semilla. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1997.
- _____. Los pasos perdidos. New York: Penguin Books, 1998.
- _____. La consagración de la primavera. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- Casey, Calvert. El regreso. Habana: Ediciones R, 1962.
- Cepero, Iris. "Cuba.cu. Desafíos de Internet". *Encuentro de la Cultura Cubana*.
No.45/46, 2007. 245-253
- Chofre, Francisco. La Odilea. La Habana: Ediciones Unión, 1968.
- Clarke, Stephen John. Autobiografía y revolución en Cuba. Boulder: University of
Colorado Press, 1996.
- Claeys, Gregory y Lyman Tower Sargent. (Eds.) The Utopia Reader. New York: New
York University Press, 1999.
- Collazo, Miguel. El libro fantástico de Oaj. La Habana: Ediciones Unión, 1966.
- _____. El viaje. La Habana: Ediciones Unión, 1968.
- Davies, Catherine. A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth Century Cuba. New
York: Zed Books, 1997.
- De Ferrari, Guillermina. "Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan
Gutiérrez Trilogía sucia de La Habana". *Arizona Journal of Hispanic Cultural
Studies*. Vol. 7, 2003. 23-44
- _____. "Embargoed Masculinities: Loyalty, Friendship and the Role of the Intellectual
in the Post-Soviet Cuban Novel". *Latin American Review*. No.35, 2007. 82-103
- _____. "Cuba: a Curated Culture". *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 16,

No. 2 agosto, 2007. 219-240

De Jesús, Pedro. Cuentos fríos: maneras de obrar en 1830. Madrid: Olalla Ediciones, 1998.

De la Nuez, Iván. La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana.
Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

_____. Fantasia Roja: Los intelectuales de izquierda y la revolución cubana. México,
D.F: Debate, 2007.

De San Pedro, Diego. Cárcel de amor. Madrid: Cátedra, 1994.

Desnoes, Edmundo. No hay problema. La Habana: Ediciones R, 1964.

_____. El cataclismo. La Habana: Ediciones R, 1965.

_____. Memorias del subdesarrollo. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975.

Donoso, José. Historia personal del Boom. Barcelona: Anagrama, 1972.

Duchesne Winter, Juan. Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios.
Rio Piedras: Editorial de Universidad de Puerto Rico, 1992.

Escarpanter, José A. "Tres dramaturgos del inicio revolucionario: Abelardo Estorino,
Antón Arrufat y José Triana". *Revista Iberoamericana* No.56, 1990. 881-896

Espín, Vilma. La mujer en Cuba: familia y sociedad. La Habana: Imprenta Central de las
Fuerzas Armadas Revolucionarias, 1990.

Espinosa, Norge. La virgencita de bronce. La Habana: Ediciones Alarcos, 2004.

Estorino, Abelardo. "Los mangos de Caín". Teatro escogido. Ed. Omar Valiño. La
Habana: Letras Cubanas, 2003. 95-116

Feijóo, Samuel. Juan Quinquín en Pueblo Mocho. La Habana: Universidad Central de
Las Villas, 1964.

- Fernández, Pablo Armando. Los niños se despiden. La Habana: Casa de las Américas, 1968.
- Fernández Retamar, Roberto. Todo Calibán. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.
- Ford, Katherine. Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Fornet, Ambrosio. “Las máscaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XX, No. 39 primer semestre, 1994. 61-79
- _____. Memoria recobrada: introducción al discurso literario de la diáspora. Villa Clara: Cuba, 2000.
- Fornet, Jorge y Carlos Espinosa. (Eds.) Cuento cubano del siglo XX. México, D.F: Fondo Editorial de Cultura Económica de México, 2002.
- _____. Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Fuentes, Carlos. La muerte de Artemio Cruz. Madrid: Cátedra, 1995.
- Fuentes, José Lorenzo. Viento de enero. La Habana: Instituto del Libro, 1968.
- García, Márquez Gabriel. Cien años de soledad. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002.
- Garrandés, Alberto. El concierto de las fábulas. La Habana: Letras Cubanas, 2008.
- _____. Aire de luz: cuentos cubanos del siglo XX. (Ed.) La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- _____. La ínsula fabulante: el cuento cubano en la revolución, 1959-2008. (Ed.) La Habana: Letras Cubanas, 2008.
- Genette, Gérard. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Lincoln: University of

Nebraska Press, 1997.

González Echeverría, Roberto y Anke Binkermayer. (Eds.) “Oye mi Son: El canon cubano”. Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002). Madrid: Colibrí, 2004.

González, Raúl. Gente de Playa Girón. La Habana: Casa de las Américas, 1962.

González, Reynaldo. Siempre la muerte, su paso breve. La Habana: Casa de las Américas, 1968.

Granados, Manuel. Adiré y el tiempo roto. La Habana: Casa de las Américas, 1967.

Guerra, Wendy. Todos se van. Barcelona: Bruguera, 2006.

_____. Nunca fui primera dama. Barcelona: Bruguera, 2008.

_____. Posar desnuda en La Habana. Diario apócrifo de Anaís Nin. Madrid: Alfaguara, 2011.

Guevara, Ernesto “El socialismo y el hombre en Cuba”. Revolución, letras, arte. La Habana: Letras Cubanas, 1980. 34-38

Gutiérrez, Pedro Juan. Trilogía sucia de La Habana. Barcelona: Anagrama, 1998.

_____. El rey de La Habana. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

Hall, Kenneth. E. Guillermo Cabrera Infante and the Cinema. Newark: Juan de la Cuesta, 1989.

Haney, Richard. Celia Sánchez: The Legend of Cuba’s Revolutionary Heart. New York: Algora Publishing, 2005.

Heras, León Eduardo. La guerra tuvo seis nombres. México: Editorial Bogavante, 1970.

Herlinghaus, Hermann. Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.

- Hernández-Ojeda, María. Insularidad narrativa en la obra de Nivaria Tejera: Un archipiélago trasatlántico. Madrid: Verbum, 2009.
- Hernández-Reguant, Ariana. (Ed.) Cuba in the Special Period. Culture and ideology in the 1990s. New York: Macmillan Palgrave, 2009.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain. New York, Albany: State University of New York Press, 2007.
- Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 1985.
- _____. The Politics of Postmodernism. New York: Routledge, 1989.
- Irwin, Leonard. "Against Intertextuality". *Philosophy and Literature* Vol. 28, No. 2, October 2004. 227-242
- Jameson, Fredric. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.
- Laguardia, Jaqueline. "Siglo XXI, producción editorial e industria cubana del libro". *Perfiles de la cultura cubana*, mayo – diciembre 2002. 1-23
- Larson, Jennifer. Greek Nymphs: Myth, Culture and Lore. New York: Oxford University Press, 2001.
- Lezama Lima, José. Paradiso. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- Kristeva, Julia. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. New York: Columbia University Press, 1980.
- López, César. Circulando el cuadrado. Madrid: Alfaguara, 1986.
- López Cruz, Humberto (Ed.) Guillermo Cabrera Infante: El subterfugio de la palabra. Madrid: Colección Ensayo Hispano Cubana, 2009.

- López, Oscar Luis. La radio en Cuba. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- Lorenzo Fuentes, José. El sol, ese enemigo. La Habana: Ediciones R, 1962.
- Loss, Jacqueline E. “Skitalietz: traducciones y vestigios de un imperio caduco”. La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte. Teresa Basile. (Ed.) Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- _____. “El mundo como hogar: inquietudes y comodidades occidentales y soviéticas”. *La Gaceta de Cuba*. No.1, enero-febrero 2010. 10-15
- Luis, William. Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana. Madrid: Verbum, 2003.
- _____. Literary Bondage. Slavery in Cuban Narrative. Austin: University of Texas Press, 1990.
- _____. “«Aire puro me gusta el aire puro»: P.M, Lunes de Revolución, y la composición de Tres tristes tigres”. Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002). (Eds.) Roberto González Echevarría and Anke Birkenmaier. Madrid: Editorial Colibrí, 2004, 221- 44.
- Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979.
- Machover, Jacobo. El heraldo de las malas noticias. Miami: Ediciones Universal, 1996.
- Mateo Palmer, Margarita. Ella escribía poscrítica. La Habana: Letras cubanas, 1995.
- Menton, Seymour. Prose Fiction of the Cuban Revolution. Austin: University of Texas, 1975.
- Mitrani, David. Los malditos se reúnen. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- Molloy, Sylvia. Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica.

- México D.F.: Tierra Firme, 1996.
- Montenegro, Carlos. Hombres sin mujer. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- Moore, Carlos. Castro, the Blacks and Africa. Los Angeles: University of California Press, 1988.
- Morán, Francisco. Julián del Casal o los pliegues del deseo. Madrid: Verbum, 2008.
- Moreno, Fragnals Manuel. El Ingenio: El complejo económico social cubano del azúcar: (1760-1860). La Habana: Comisión Cubana de la UNESCO, 1964.
- Morúa, Delgado Martín. Sofía: novela cubana. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.
- Nabokov, Vladimir. Lolita. New York: Knopf, 1992.
- Navarrete, William. "Cuban exiles in France". Cuba: Idea of a Nation Displaced. Andrea O'Reilly Herrera. (Ed.) Albany: State U of New York Press, 2007. 35-46
- Nelson, Ardis L. Cabrera Infante in the Menippean Tradition. Delaware: Juan de la Cuesta, 1983.
- Núñez, Víctor Rodríguez. (Ed.) Usted es la culpable, nueva poesía cubana. La Habana: Editora Abril, 1985.
- Ojito, Mirta A. Finding Mañana: a Memoir of a Cuban Exodus. New York: Penguin, 2005.
- Orr, Mary. Intertextuality: Debates and Contexts. Cambridge: Polity, 2003.
- Ortiz, Fernando. Contrapunteo cubano de tabaco y el azúcar. Madrid: Cátedra, 2002.
- Otero, Lisandro. Trilogía Cubana. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- _____. Pasión De Urbino. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.
- Oviedo, José Miguel. "Cabrera Infante en el espejo de Nabokov." *Quimera: Revista de*

Literatura No.78-79, 1988. 74-81

O'Reilly Herrera, Andrea. (Ed). Cuba: Idea of a Nation Displaced. Albany: State U of New York Press, 2007.

Padura, Leonardo. Vientos de cuaresma. Barcelona: Tusquets, 1994.

_____. Pasado Perfecto. La Habana: Ediciones Unión, 1995.

_____. Máscaras. Barcelona: Tusquets, 1997.

_____. Paisaje de otoño. Barcelona: Tusquets, 1998.

_____. La novela de mi vida. Barcelona: Tusquets, 2002.

_____. La neblina del ayer. Barcelona: Tusquets, 2005.

_____. Adiós Hemingway. Edinburgh: Canongate, 2005.

_____. El hombre que amaba a los perros. Barcelona: Tusquets, 2009.

Pardo Lazo, Orlando Luis. Boring Home. La Habana: Ediciones Lawtonomar, 2009.

_____. Empezar de cero. La Habana: Extramuros, 2001.

_____. Collage karaoke. La Habana: Letras Cubanas, 2001.

_____. Ipatrias. La Habana: Unicornio, 2005.

_____. Mi nombre es William Saroyan. La Habana: Abril, 2006.

Perlongher, Néstor. Prosas plebeyas. Buenos Aires: Colihue S.R.L., 1992.

Pérez, Jorge Ángel. Lapsus calami. La Habana: Ediciones Unión, 1996.

Pérez Estable, Marifeli. La revolución cubana. Orígenes, desarrollo y legado. México, D.F.: Colibrí, 1998.

Pérez, Firmat Gustavo. The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Piñera, Virgilio. Presiones y Diamantes/Pequeñas maniobras. La Habana: Ediciones

- Unión, 2002.
- _____. La carne de René. Barcelona: Tusquets, 2000.
- _____. Teatro completo. La Habana: Ediciones R, 1960.
- Ponte, Antonio José. Villa marista en plata. Arte, política, nuevas tecnologías. Madrid: Colibrí, 2010.
- _____. El libro perdido de los origenistas. México: Editorial Aldus, 2004.
- _____. “Una reunión de miedo”. *Encuentro de la cultura cubana*. No. 43, invierno 2006/2007. 190-195
- _____. La fiesta vigilada. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Portela, Ena Lucía. Cien botellas en una pared. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- _____. El pájaro: pincel y tinta china. La Habana: Ediciones Unión, 1998.
- Portuondo, José Antonio (Ed.). Historia de la literatura cubana. Vol. 3. La Habana: Letras Cubanas, 2008.
- Price, Rachel. “New Media’s New Literature” *Review: Literature and Arts of the Americas*. Issue 82, Vol. 44, No. 1, 2011. 39 - 46.
- Prieto, Abel. El vuelo del gato. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- _____. “Calibán frente al discurso de la postmodernidad”. *Casa de las Américas*. No.186, 1992. 127- 144
- _____. “Cultura, cubanidad, cubanía”. La Nación y la Emigración, La Habana: Editorial Política, 1994. 75-80
- Prieto, José Manuel. Livadia. Barcelona: Mondadori, 1999.
- Puig, Manuel. El beso de la mujer araña. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Quiroga, José. Cuban Palimpsests. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

- Randall, Margaret. Breaking the Silences: An anthology of 20th-Century Poetry by Cuban Women. Vancouver: Pulp Press, 1982.
- Redonet, Salvador, y Francisco López Sacha. (Eds.) Los últimos serán los primeros. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- _____. y Francisco López Sacha (Eds.) Fábula de ángeles. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Cabrera Infante: La novela como autobiografía total.” *Revista Iberoamericana*. No.47.116-117, 1981. 265-71
- _____. “Carnaval/Antropofagia/Parodia” *Revista Iberoamericana*. No.108-9, 1979. 401-12
- Rojas, Rafael. Tumbas sin sosiego. Revolución disidencia y exilio del intelectual cubano. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. Un banquete canónico. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- _____. El estante vacío. Literatura y política en Cuba. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Rosales, Guillermo. Boarding Home. Barcelona: Salvat editores, 1987.
- _____. El juego de la viola. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- Sánchez, José Miguel (Yoss). “Lo que dejaron los rusos” *Temas*, No.37-38, 2004.
- Sánchez, Yoani. Havana Real: One Woman Fights to Tell the Truth about Cuba Today. Brooklyn, NY: Melville House, 2011.
- Santí, Enrico Mario. “Cabrera Infante: El estilo de la nación.” *Letras Libres* No.7.76, 2005. 21- 24.
- Santiestéban, Prats Ángel. Sueño de un día de verano. La Habana: Ediciones Unión, 1998.

- Sarduy, Severo. De donde son los cantantes. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- _____. "Del barroco al neobarroco." América Latina en su literatura. Cesar Fernández Moreno. (Ed.) París: UNESCO, 1972.
- Sarusky, Jaime. Rebelión en la octava casa. La Habana: Instituto del Libro, 1967.
- Serra, Ana. The New Man in Cuba. Gainesville: University of Florida Press, 2007.
- Smith, Paul Julian. Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar. London: Verso, 1994.
- Soler, Puig José. Bertillón 166. La Habana: Ministerio de Educación, 1960.
- Sommer, Doris. Foundational Fictions: The National Romances of Latin America. Berkeley: University of California, 1991.
- Souza, Raymond D. Guillermo Cabrera Infante: Two Islands, Many Worlds. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Tejera, Nivaria. El barranco. Madrid: Biblioteca Básica Canaria, 1983.
- Thomas-Woodard, Tiffany. "Towards the Gates of Eternity": Celia Sánchez Manduley and the Creation of Cuba's New Woman". *Cuban Studies*, Vol. 34, 2003. 154-180
- Torres, Albis. La habitación más tibia. Cienfuegos: Mecenaz, 2008.
- Triana, José. La noche de los asesinos. La Habana: Casa de las Américas, 1965.
- Valdés, Zoé. La nada cotidiana. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- _____. Lobas de mar. Barcelona: Planeta, 2003.
- _____. La hija del embajador. Buenos Aires Emecé, 1996.
- _____. Te di la vida entera. Barcelona: Planeta, 1996.
- _____. Café nostalgia. Barcelona: Planeta, 1997.
- _____. Querido primer novio. Barcelona: Planeta, 1999

- _____. Milagro en Miami. Barcelona: Planeta, 2001
- _____. El pie de mi padre. Barcelona: Planeta, 2002.
- _____. Los misterios de La Habana. Barcelona: Planeta, 2004.
- _____. Bailar con la vida. Barcelona Planeta, 2006.
- _____. La ficción Fidel. Barcelona: Planeta, 2008.
- Vega Serova, Anna Lidia. Catálogo de mascotas. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- Venegas, Cristina. Digital Dilemmas: the State, the Individual, and Digital Media in Cuba. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2010.
- Vieta, Ezequiel. Vivir en Candonga. La Habana: Ediciones Unión, 1966.
- _____. Aquelarre. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- _____. Pailock, el prestidigitador. La Habana: Ediciones Granma, 1966.
- Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés o la loma del ángel. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.
- Weimer, Tanya. La diáspora cubana en México: Terceros espacios y miradas excéntricas. New York: Peter Lang Publishing, 2008.
- Whitfield, Esther. Cuban Currency. The Dollar and the Special Period Fiction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- _____. "A Literature of Exhaustion: Cuban Writing and the Post -"Special Period"
Revista de estudios hispánicos. Vol. 45, No. 1, 2011. 27 – 44
- _____. "From Boarding Home to Boring Home: Photo-blogs and the Re-Mapping of Exile". Inédito.
- Wilkinson, Stephen. Detective Fiction in Cuban Society and Culture. Bern: Peter Lang Publishing, 2006.

Williams, Raymond L. Postmodernidades latinoamericanas: la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. Bogotá: Fundación Universidad Central, 1998.

Yáñez, Mirta. "Feminismo y compromiso. Ambigüedades y desafíos de las narradoras cubanas" *Temas*. No.59, 2009. 158-164

Žižek, Slavoj. The Metastases of Enjoyment. London: Verso, 1994.

Zurbano, Roberto. Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad. La Habana: Letras Cubanas, 1996.

Fuentes en Internet

Angulo-Cano Yanira. “Orlando Luis Pardo Lazo’s Boring Home: A Brave New Dystopia”. <http://manguitoreview.blogspot.com/2010/02/orlando-luis-pardo-lazos-boring-home.html> (accedido el 14 de septiembre de 2010)

Birkenmaier, Anke “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”
http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm
(accedido el 28 de septiembre de 2010)

Cadelo, Claudia “Lideres de una revolución alternativa”.
<http://www.penultimosdias.com/2010/02/22/lideres-de-una-revolucion-alternativa/> (accedido el 22 de diciembre de 2011)

De la nuez, Iván. “Boring Home: cuando el presente es el futuro”.
<http://www.ivandelanuez.org/?p=283> (accedido el 18 de septiembre de 2010)

“Escritores cubanos descartan exilio y narran dura realidad” *El Nuevo Herald*. 13 de Mayo de 2009. <http://www.elnuevoherald.com/2009/05/13/449367/escritores-cubanos-descartan-exilio.html> (accedido el 18 noviembre de 2011)

Echevarría Peré, Ahmel. “ El hombre que vendió al mundo”
http://www.ahs.cu/seccionesprincipales/dialogos/contenido/el_hombre_que_vendio_el_mundo.html (accedido el 23 octubre de 2011)

“Jorge Fornet y el camino de los cuestionamientos”. *La Jiribilla*. 10 de Marzo de 2007.
http://www.lajiribilla.cu/2007/n305_03/305_07.html (accedido el 18 de noviembre de 2011)

Miroff, Nick. "Spreading Digital Revolution in a Cuban Living Room"

<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=124288271> (accedido el 15 de septiembre de 2010)

"Muere Cabrera Infante". *BBC mundo.com*, 22 de febrero de 2005.

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4286000/4286027.stm (accedido el 6 julio de 2011)

Pardo Lazo, Orlando Luis. "El libro perdido de Orlando Luis"

<http://orlandoluispardolazo.blogspot.com/> 12 de Febrero de 2009. (accedido el 9 de septiembre de 2010)

Puyol, Johanna. "Ruptura y tradición: Entrevista con Rogelio Riverón, director de la

editorial Letras Cubanas". http://www.lajiribilla.cu/2009/n405_02/405_13.html (accedido el 23 de julio de 2011)

"Steve's iPhone: Hundreds Come, Lines Orderly" *MP3 Newswire*. 29 de junio de 2007.

<http://www.mp3newswire.net/stories/7002/iphone-line.html>. (accedido el 18 de noviembre de 2011)