

El tiempo contraído

Canon, discurso y circunstancia
de la narrativa cubana (1959-2000)

Waldo Pérez Cino

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Francisco Morán
Adriana Churampi Ramírez	Waldo Pérez Cino
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Nanne Timmer
Gustavo Guerrero	

© Waldo Pérez Cino, 2014

© de esta edición: Almenara, 2014

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

ISBN 978-90-822404-4-3

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

La politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention.

Nous allons parler de fort vilaines choses, et que, pour plus d'une raison, nous voudrions taire; mais nous sommes forcés d'en venir à des événements qui sont de notre domaine, puisqu'ils ont pour théâtre le cœur des personnages.

Stendhal (1869: 366)

Ese discurso del compromiso –de la participación: es así cómo entronca inicialmente con el discurso previo de la identidad, como participación en la gesta revolucionaria, construcción de la «nueva Cuba»–, si bien irá adoptando formas distintas hasta la institucionalización soviética en los setenta, mantendrá sus rasgos de fondo durante toda la década y se mantendrá latente, en un segundo plano siempre visible del que se echará mano una y otra vez según las circunstancias, más o menos hasta hoy. Es también a él al que se recurre, en una selección en mayor o menor medida consciente de algunos de sus rasgos más heterodoxos, cuando se piensan o añoran los sesenta como época dorada, como feliz luna de miel donde todo parecía posible. Imbricado raigalmente con el aparato ideológico del régimen y en buena medida inseparables, porque nació en ese ajuste inicial de derechos y deberes entre los intelectuales y el poder y se amoldó finalmente a éste, ese discurso puede a primera vista parecer ajeno al poder político o dar la impresión de que se moviera en márgenes de relativa independencia: en parte porque muchas veces estuvo sinceramente en boca de la «mayoría de los escritores revolucionarios cubanos» –es por ejemplo el caso de muchos de los autores de *Lunes* o del propio Padilla– y en parte sencillamente porque reproducía y se alimentaba, como hemos visto, de otros discursos afines, que pertenecían a la coyuntura histórica del momento y cuya legitimidad era, en buena medida, ajena a la circunstancia cubana y al ajuste que se venía produciendo en Cuba entre los intelectuales y el poder.

DENTRO DE LA REVOLUCIÓN TODO, CONTRA LA REVOLUCIÓN NADA

Las circunstancias de superficie que llevaron al discurso que estableció las líneas de la política cultural cubana son de sobra conocidas y tienen su origen en las peripecias de un corto de cine documental, *PM*, realizado por Sabá Cabrera y un jovencísimo Orlando Jiménez. De unos 13 minutos de duración, «la peliculita culpable» muestra escenas de la vida nocturna habanera al estilo del *free cinema* inglés de los hermanos Maysles –y más precisamente, según Cabrera Infante, al estilo de *Primary* (1960), que habría sido su fuente de inspiración directa³⁹. Cabrera Infante la describe como

una suerte de documental político, sin aparente línea argumental, que recoge las maneras de divertirse de un grupo de habaneros un día de fines de 1960. Es

³⁹ *Primary* había sido «exhibida por los Maysles en Cuba, privadamente, con el objeto de

decir, se trata de un mural cinemático sobre el fin de una época. En la película se ven cubanos bailando, bebiendo y, en un momento de la peregrinación por bares y cabarets de «mala muerte», una pelea. Comienza temprano en la noche en Prado y Neptuno y termina con la madrugada al otro lado de bahía, con el barquito regresando a La Habana de Regla.

Toda la película está llena de comentarios «naturalistas», grabados en los lugares de la acción, pero al final Vicentico Valdés canta su famosa *Una canción por la mañana*. De alguna manera, la imagen y esta canción consiguen en el espectador una perenne sensación de soledad y nostalgia. (1992: 68)

PM había contado con el apoyo de los de *Lunes*, y se exhibió sin problemas en el programa del canal 2 «Lunes en televisión», pero sorprendentemente la cinta fue confiscada por la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas cuando sus autores intentaron proyectarla en el cine. La Comisión entendía que la cinta, si bien interesante formalmente, «ofrecía una pintura parcial de la vida nocturna habanera que, lejos de dar al espectador una correcta visión de la existencia del pueblo cubano en esta etapa revolucionaria, la empobrecía, desfiguraba y desvirtuaba»: así reza la comunicación enviada por el ICAIC a la UNEAC el 30 de mayo de 1961 (en Luis 2003: 224). La reacción de los de *Lunes* no se hizo esperar, y tras una conversación de Franqui con Alfredo Guevara, aunque no se levantó el veto a la exhibición pública, se acordó una proyección de la película –sólo para intelectuales y artistas invitados– en la sede de Casa de las Américas, el 31 de mayo. El conflicto comenzó a crecer cual bola de nieve cuesta abajo: al pase de la película en Casa de las Américas siguió un enconado debate que se extendió por 17 horas, y que, en cierto sentido, venía por fin a poner el dedo en la llaga al desnudar algunas cuestiones hasta entonces no explícitas: ya aquí no se trataba únicamente de discutir en teoría el papel del intelectual en la Revolución o su mayor o menor grado de compromiso, sino de calibrar, en la práctica y refiriéndose a un material concreto, los límites de la libertad creativa y el derecho de las instituciones del poder político a ejercer

conseguir hacer una película sobre las veinticuatro horas de un día en la vida de Fidel Castro» (Cabrera Infante 1992: 68), lo cual nunca consiguieron. La cinta que inspiró *PM* había marcado un hito en el cine documental por su excelencia estética. El documental, innovador por el uso de cámaras móviles capaces de seguir a los candidatos entre la multitud, sigue las elecciones primarias del Partido Demócrata que enfrentaban a John F. Kennedy y Hubert Humphrey como candidatos para la Casa Blanca. Producido por Robert Drew, filmado por Richard Leacock y Albert Maysles y editado por D. A. Pennebaker, *Primary* sentó las bases estilísticas de lo que sería el reportaje documental a partir de entonces.

la censura sobre aquellas obras que no ofrecieran una «correcta visión» de la realidad revolucionaria.

Esas cuestiones —y tensiones— habrían surgido más temprano que tarde y probablemente *PM* no haya sido más que un chivo expiatorio, pero el caso cierto es que, además, el corto de Sabá Cabrera resultaba sin dudas una buena entrada para aquella discusión: no hay que perder de vista que, más que reprochársele a la película aquello que efectivamente mostraba (unos cuantos negros bailando, al decir de Armando Hart), sobre todo se le estaba reprochando lo que *no* mostraba (milicianos con las armas en la mano, obreros trabajando, concentraciones multitudinarias) o la «incorrección» o la osadía de no mostrarlo. Por consiguiente, y conviene subrayarlo porque la importancia de ese punto se suele soslayar, aquí no se estaba hablando únicamente de libertad creativa y de censura, sino que además aparecía clara y directamente sobre la mesa, como tema, el de una prescriptiva: más allá de qué *podía* o no mostrarse, ahora la cuestión pasaba a ser qué *debía ser* mostrado para que se ajustara a las expectativas ideológicas del momento. Y la forma en la que aparecía la cuestión, además, ligaba inevitablemente ambos puntos, establecía una dialéctica, imposible de pasar por alto en el debate, entre censura y prescripción: lo que se estaba debatiendo, más allá de enfrentamientos de poder o de orientaciones ideológicas, era la legitimidad de censurar no sólo aquello que no fuera correcto o resultara indeseable, sino sobre todo la legitimidad de censurar aquello que no se ajustara a un deber ser, que no mostrara lo que *debía ser* mostrado.

El salto es sustantivo, e involucra la subjetividad misma del intelectual frente al poder —lo conduce sin remedio a ese límite moral de su subjetividad del que hablábamos—: no es lo mismo impedir (mediante la censura o cualquier otro medio coercitivo, incluidas premisas como la del «intelectual revolucionario») que alguien diga o haga algo, que obligarlo a hacer o decir aquello que no quiere hacer o decir; no es lo mismo no poder hacer o decir algo, que no poder no hacerlo porque un deber ser lo prescribe a tal punto que una película o un texto viene a resultar censurable por aquello que *no* muestra⁴⁰.

Por otra parte, ya en el debate a puertas cerradas de Casa de las Américas aparecía, *in nuce*, el que devendría muy pronto el núcleo del canon crítico

⁴⁰ Esa doble sujeción, que impone tanto qué *no puede* ser mostrado como qué *debe* serlo, debe leerse en el sentido que precisa Agamben en *Nudities*: «Deleuze once defined the operation of power as a separation of humans from what they can do, that is, from their potentiality.

cubano: la mayor o menor adecuación de una obra a aquello que debe ser dicho o mostrado se toma como rasero valorativo, y se privilegia, por consiguiente, el discurso sobre cualquier otro criterio de valor.

Tras el debate, la prohibición se mantuvo. La copia que había sido incautada fue devuelta a los realizadores, pero vista la imposibilidad de llegar a un acuerdo, los de *Lunes* promovieron un documento de protesta por la prohibición y en apoyo de *PM*. Franqui, en un intento de resolver el conflicto, recurrió a Castro, quien aceptó intervenir. Las reuniones posteriores en la Biblioteca Nacional, que se desarrollaron en sábados sucesivos los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, vendrían a poner los puntos sobre las íes.

Tras los dos primeros encuentros, que pusieron de manifiesto que lejos de lo que esperaban los de *Lunes* —una suerte de reunión amistosa para resolver el conflicto de *PM*— se trataba más bien de una puesta en orden que encauzara lo que se veía, en el mejor de los casos, como la indisciplinada energía de los creadores, el tercero terminó con el tan llevado y traído discurso de Fidel Castro. La lógica simbólica del orden, de punto final a la discusión y de cierre de un pacto, estuvo apoyada desde el inicio por la presencia de la plana superior de la intelectualidad comunista, afín al PSP: la presidían Carlos Rafael Rodríguez, influyente dirigente comunista, Edith García Buchaca, por entonces su esposa y encargada de los asuntos culturales, y Alfredo Guevara, que tenía a su cargo el ICAIC. Además, en el estrado se hallaban Fidel Castro, el presidente Dorticós, el entonces ministro de Educación, Armando Hart (que lo sería luego de Cultura), Haydée Santamaría, presidenta de Casa de las Américas, y Vicentina Antuña, directora del Consejo Nacional de Cultura. La misma disposición de la sala y el protocolo que debía seguirse para tomar la palabra enfatizaba lo que de juicio tuvo el encuentro: la única manera en que se podía hablar, refiere Cabrera Infante (1992: 103-104) era de pie. Ya en la primera reunión, que comenzó con una invitación a que los presentes expresaran libremente sus opiniones, resultaba evidente para muchos que se trataba de una confrontación, y no de un acuerdo, entre los intelectuales

Active forces are impeded from being put into practice either because they are deprived of the material condition that make them possible or because a prohibition makes them formally impossible. In both cases power —and this is its most oppressive and brutal form— separates human beings from their potentiality and, in this way, renders them impotent. There is, nevertheless, another and more insidious operation of power that does not immediately affect what humans can do —their potentiality— but rather their “impotentiality”, that is, what they cannot do, or better, can not do» (Agamben 2010a: 43).

y el poder. La intervención de Virgilio Piñera, que se mantuvo circulando *sotto voce* como una especie de mito oral con distintas versiones hasta que se publicó la transcripción de la primera de las sesiones⁴¹, resumía bien el sentimiento de los presentes: Yo no sé bien lo que pasa aquí pero lo que sé es que tengo miedo, era aproximadamente la frase que reproducía la leyenda. Así lo refiere Cabrera Infante en *Mea Cuba*:

Todos nos hallábamos atados de pies y manos y amordazados ante tal despliegue de poder político. Súbitamente, de la masa avergonzada surgió un tímido hombrecito de pelo pajizo, de tímidos modales, sospechoso ya por su aspecto de marica militante a pesar de sus denodados esfuerzos por parecer varonil, o si no, fino, y dijo con voz apocada, apagada que quería hablar. Era Virgilio Piñera. Confesó que estaba terriblemente asustado, que no sabía por qué o de qué, pero que estaba realmente alarmado, casi al borde del pánico. Luego agregó: «Me parece que se debe a todo esto» —y dio la impresión que incluía a la Revolución como uno de los causantes de su miedo. (1992: 103)

Piñera, cuyas palabras entonces habían sido mucho más precisas⁴², sencillamente ponía de manifiesto la distancia que mediaba ya entre la seguridad que habían sentido por ejemplo los de *Lunes*, arropados en ese «cóctel embriagador» de compromiso y apoyo institucional, y lo que ahora, tras las acusaciones contra el suplemento y *PM*, se sentía más bien como mera indefensión. Cabrera Infante, que en parte reduce al conflicto con los de *Lunes* lo que se dirimía en la Biblioteca Nacional, lo resume así:

De pronto se hizo patente a todos (acusados, acusador, jurado, juez y testigos) que se estaba ante un juicio público realizado en privado: no era sólo *PM* sino *Lunes* (y con el magazine todo lo que representaba éste para la cultura cubana) quien también estaba en el banquillo de los acusados. (1992: 104)

⁴¹ En un especial publicado en *Encuentro de la cultura cubana* 43, 2006/2007.

⁴² Lo que realmente había dicho Piñera fue lo siguiente: «Como Carlos Rafael [Rodríguez] ha pedido que se diga todo, hay un miedo que podríamos calificar de virtual que corre en todos los círculos literarios de La Habana, y artísticos en general, sobre que el Gobierno va a dirigir la cultura. Yo no sé qué cosa es cultura dirigida, pero supongo que ustedes lo sabrán. La cultura es nada más que una, un elemento... Pero que esa especie de ola corre por toda La Habana, de que el 26 de Julio se va a declarar por unas declaraciones la cultura dirigida, entonces...» (en *Encuentro de la cultura cubana* 43: 163).

La escenificación simbólica del poder, que tiene en la famosa pistola sobre la mesa de Castro⁴³ su metáfora más incisiva, preludiva el documento que a partir de entonces iba a regir las relaciones entre los intelectuales y el poder en Cuba –una relación que, más que a la pistola de Goebbels, remite la cuestión al pistoletazo de Stendhal, por seguir en el ámbito de las metáforas percusivas. Interesa sobremanera seguir la lógica que conduce a la conocida fórmula de «dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada», porque involucra al menos dos divisiones que atañen tanto a la definición del intelectual en la Revolución como a la legitimidad de la creación artística, y que van a determinar inevitablemente la configuración tanto del canon crítico cubano como del canon literario en su conjunto. Tras una introducción donde repasa brevemente los temas que se han tratado en las reuniones anteriores, Castro pasa casi inmediatamente a situar el centro del tema sobre el que se «discute» –«el problema fundamental que flotaba aquí en el ambiente era el problema de la libertad para la creación artística»– y quiénes son los interlocutores legítimos en esa discusión. Dicho de otra manera: establece cuál es el destinatario natural de su discurso, y establece cuál es el emisor simbólico de ese discurso. En el segundo de los casos la identificación es más fácil y se realiza casi desde el principio: la primera aparición de ese emisor ubica la palabra en un «nosotros, los hombres de Gobierno» («Desde luego que en este tipo de discusión no somos nosotros, los hombres de Gobierno, los más aventajados para opinar sobre cuestiones en las cuales ustedes se han especializado») para ya en la segunda, que viene a continuación, introducir una agencia: «El hecho de ser hombres de Gobierno y agentes de esta Revolución no quiere decir que estamos obligados (aunque acaso lo estemos) a ser peritos en todas las materias». Las dos menciones de ese nosotros, ambas en una suerte de *captatio benevolentiae* inicial, conducen, ya en la tercera, a una identificación directa con la Revolución: «Nosotros hemos sido agentes de esta Revolución, de la Revolución económico-social que está teniendo lugar en Cuba. A su vez esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural⁴⁴ en nuestro País».

⁴³ «Finalmente fue Fidel Castro en persona quien habló. Como es habitual, tuvo la última palabra. Como introito se deshizo de su perenne Browning de 9 mm., que lleva siempre a la cintura (con lo que daba un referente real a la metáfora acuñada de Goebbels: “Cada vez que oigo la palabra cultura echo mano a mi pistola”) y pronunció uno de sus más famosos discursos» (Cabrera Infante 1992: 105).

⁴⁴ El vínculo connotativo con la Revolución china ya se había establecido antes: «en cierto sentido estas cuestiones nos agarraron un poco desprevenidos. Nosotros no tuvimos nuestra

A partir de este momento, el emisor del discurso queda fijado: por boca de Fidel Castro habla nada más y nada menos que la Revolución. Y es la Revolución la que ha de ser, puntualiza una y otra vez Castro, en esas repeticiones tan típicas de su estilo oratorio, la primera preocupación de todos⁴⁵.

Una vez que se ha fijado esa premisa, y en un hábil tránsito, vuelve a la cuestión de qué se discute: «El problema que aquí se ha estado discutiendo y vamos a abordar, es el problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse». Y es a partir de ahí que el discurso pasa a establecer, en una suerte de cesura paulina, un destinatario para la normativa implícita en el «Dentro de la Revolución todo; contra la Revolución nada». Véamoslo en detalle.

¿A quiénes *no* está dirigido el *dictum* «dentro, todo; contra, nada»? Pues como en relación a la libertad formal no hay dudas, establece Castro, se llega

conferencia de Yenan con los artistas y escritores cubanos durante la Revolución. En realidad esta es una revolución que se gestó y llegó al Poder en un tiempo, puede decirse “record”. Al revés de otras revoluciones, no tenía todos los principales problemas resueltos» (Castro 1961: en línea). Si bien lo que conocemos como «Revolución Cultural» no tuvo lugar hasta 1968 (el mismo año de la «Ofensiva Revolucionaria» en Cuba), las que serían sus líneas principales ya venían gestándose desde las reuniones de Yenan, en 1942, donde Mao realizó las conocidas luego como «Intervenciones sobre arte y literatura». El paralelo entre las reuniones de Yenan en mayo del 42 y las de La Habana en 1961 no es sólo retórico (Mao plantea de forma similar los «problemas» a resolver) sino de fondo (las cuestiones que se abordan son las mismas y se las articula de modo similar): el valor político o ideológico del arte y su valor «formal» deben resolverse en síntesis que priorice su valor de uso. El «primer problema», según Mao: «¿A quién deben servir nuestro arte y nuestra literatura?» (1972: 74), debe conducir a «un arte y una literatura que de verdad estén al servicio de los obreros, campesinos y soldados, un arte y una literatura verdaderamente proletarios» (1972: 77)—, cuya legitimidad sólo puede refrendarse por su contenido ideológico, que será el que determine en última instancia lo que es bueno o malo, la posibilidad de todo o nada: «es bueno todo lo que favorece la unidad y la resistencia al Japón, estimula a las masas a proceder con una sola voluntad o se opone al retroceso e impulsa el progreso; en cambio, es malo todo cuanto daña la unidad y la resistencia al Japón, fomenta entre las masas disensiones y discordias o se opone al progreso y arrastra a la gente hacia atrás» (Tse-tung 1972: 87). No deja de resultar ilustrativo de esa mezcla de influencias de la que hemos hablado que inmediatamente antes de la mención al foro de Yenan y refiriéndose al «problema de la libertad para la creación artística», Castro se refiera a Sartre y a Wright Mills: ambos le habrían planteado «estas cuestiones [que] nos agarraron un poco desprevenidos» (1961: en línea).

⁴⁵ La idea que se repite es la siguiente, que se da como premisa: «nosotros creemos que nuestro primer pensamiento y nuestra primera preocupación deben ser: ¿qué hacemos para que la Revolución salga victoriosa? Porque lo primero es eso: lo primero es la Revolución misma y después, entonces, preocuparnos por las demás cuestiones» (Castro 1961: en línea).

al «punto esencial de la discusión cuando se trata de la libertad de contenido». Ahora bien, este punto no puede plantear dudas (dudas, o miedo a que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador) a un auténtico revolucionario: «Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la Revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la Revolución, puede plantearse este problema; es decir, el si la duda cabe para los escritores y artistas verdaderamente revolucionarios». Para ellos no haría falta poner límites, porque «el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones; el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador: pone la Revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución».

Ahora bien, tampoco está dirigido a los intelectuales claramente contrarrevolucionarios: el «mercenario», el contrarrevolucionario «sabe lo que tiene que hacer, ese sabe lo que le interesa, ese sabe hacia dónde tiene que marchar».

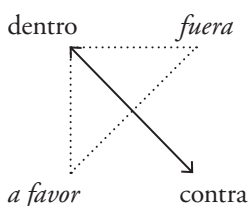
Entonces, ¿cuál es el destinatario de la doble normativa de «Palabras a los intelectuales»? ¿A quién está dirigido?

Pues, precisamente, a esa «mayoría de los escritores revolucionarios cubanos» que mencionaba la solapa de *Sartre visita a Cuba*: a un destinatario con, más o menos, ese perfil que hemos descrito a través del grupo de *Lunes*. Ese resto, que resulta de resolver la oposición que habíamos venido comentando entre intelectuales comunistas y no comunistas –aquí expresada como revolucionarios o no revolucionarios– mediante una lógica paulina que añade un tercer término, los no no revolucionarios, es el que debe asumir como norma el *dictum* «dentro de la Revolución todo; contra la Revolución nada».

El *dentro* mismo, a su vez, es significativo: al establecer un Sujeto a la vez distinto del revolucionario sin tacha y del contrarrevolucionario, Castro lo sitúa en una zona donde su inclusión supone, también, la posibilidad permanente de su exclusión: ese salto sustantivo que adelantaba ya el debate tras la proyección de *PM* en Casa de las Américas viene así a consumarse, y queda además sacralizado por la indeterminación de ese Sujeto intelectual, situado en el umbral entre ese ideal, el revolucionario sin tacha, y un Enemigo, alguien ajeno a la comunidad mesiánica que reproduce esa lógica (y por eso, ese Sujeto Intelectual y su obra se verán sometidos a juicio constante, precisado a demostrar que es un buen revolucionario o a tomar el camino del exilio). Ese intelectual no no revolucionario, que se corresponde en aquel momento con el perfil de la mayoría

no comunista de la intelectualidad cubana⁴⁶, queda así doblemente sujeto a una norma (*dentro* de la Revolución: aquello que *debe ser* mostrado es lo que define su pertenencia al dentro) y a una prohibición (*contra* la Revolución nada: aquello que no puede ser mostrado lo excluye).

Si se la observa con un poco de detenimiento, la alternancia dentro/contras responde a una síntesis similar, pero no idéntica, a la que crea ese Sujeto Intelectual no revolucionario: de algún modo, la reproduce simétricamente. El antónimo de «contra» sería «a favor», y no «dentro»: pero ya hemos visto que el revolucionario sin tacha, el auténtico revolucionario, estará dispuesto a renunciar a todo por la Revolución, o sea, que para ese revolucionario que siempre escribirá «a favor» la normativa está de sobra. Del mismo modo, el antónimo de «dentro» sería «fuera»: es allí donde quedan los decididamente contrarrevolucionarios, que saben lo que tienen que hacer, marcharse fuera, y a quienes tampoco, como vimos, está dirigida la normativa de «Palabras a los intelectuales». Bajo «dentro» subyace «a favor» del mismo modo que bajo «fuera» aparece «contra» y la exclusión de derecho asociada a él («contra la Revolución, ningún derecho»).



La diagonal que en el discurso une los dos extremos presentes en el enunciado («dentro», «contra») es la misma que activa esa relación asociativa inmediata con aquellos elementos no presentes que conforman la oposición, o dicho en términos semiológicos, donde el eje sistémico que atraviesa, y hace posible por eso, ese enunciado sintágmático, se actualiza en forma de una prescripción: para conseguir estar dentro hay que hallar un lugar propicio entre «a favor» y «fuera» en un triángulo cuyo único otro vértice es, precisamente, «dentro».

⁴⁶ Y que, al mismo tiempo, la trasciende: una excesiva fidelidad al Partido podía excluir, naturalmente, a intelectuales o políticos comunistas del barco de la Revolución: fue el caso de Joaquín Ordoqui y Aníbal Escalante, por ejemplo. Véase, sobre esa «lealtad bifronte», referida allí a las élites, Rojas 2006: 176.

Los dos términos elididos —«a favor» y «fuera»— se sustituyen por los que efectivamente aparecen en el enunciado, pero siguen presentes en la síntesis (dentro, todo; contra, nada) que posibilita esa doble sujeción, a un deber ser y a una interdicción.

Si me he detenido tanto en la lógica que subyace aquí es porque las consecuencias naturales de esa doble sujeción resultan cruciales para el tema que nos ocupa. Tanto la prohibición (contra la Revolución, nada) como el ajuste a la norma (dentro de la Revolución, todo) requieren, a la hora de evaluar si las obras se adecúan a ellas, un rasero de valor contenidista que las juzgue, a ellas y a su autor, según su discurso cumpla o no con determinadas expectativas ideológicas hasta cierto punto previsibles, mas no explícitas (la discrecionalidad de la norma, en este caso, potencia el control sobre el discurso de los textos al mismo tiempo que hace todavía más necesario, si cabe, un rasero valorativo centrado en él: será preciso centrarse en el discurso si es éste la medida de la validez de la norma). Las garantías o el «consenso» sobre la libertad formal, aun cuando se «declaran» en «Palabras a los intelectuales» y figuran en esa lógica, no tienen ya ningún peso, o el que tienen es peso muerto: ¿a quién podrá importarle ya la forma de una manera central, si la obra va a ser legítima sólo en tanto su discurso —su contenido— se inscriba *dentro* de la Revolución?

Ahora bien, ¿supone lo anterior una abolición de lo estético a favor de lo político o lo ideológico? No exactamente, y sin dudas, no taxativamente: la cuestión es algo más compleja. La sustitución de lo literario por el simple y llano panfleto político supondría, sencillamente, esa «renuncia» última de «su propia vocación artística» que Castro ejemplifica en ese revolucionario sin tacha a quien, como hemos visto, no está dirigida la normativa implícita en «Palabras a los intelectuales». Lejos de eso, lo anterior supone, más bien, una estética ideologizante, cuyo *desideratum* crítico vendría a ser aquella obra que tuviera como correlato de su valor discursivo un equivalente valor formal —obras que fueran al contexto cubano, por volver sobre aquellos ejemplos extremos, lo que *El triunfo de la voluntad* o *El acorazado Potemkin* habían sido al alemán o al soviético—. Lo cual, lejos de simplificar las cosas, vendría a complicarlas sustancialmente una vez que se tratara de pensar la legitimidad doblemente estética e ideológica de esa literatura *por hacer*, ahora atrapada en una definición apriorística de sí misma.

De ahí, directamente resultante de esa definición apriorística, la exacerbación programática que conocerá el canon crítico cubano en los años venideros,

que vendría a resultar en una desproporcionada reflexión en la literatura *por hacer* (que incluye, cómo no, juzgar las obras según se ajusten a lo que se espera de esa literatura venidera), en detrimento de cualquier reflexión sobre la literatura *ya hecha*, o de la puesta en relación de las obras con la tradición precedente.

En términos prácticos, que hablando de literatura quiere decir en términos críticos o en términos de creación, lo que está de fondo no es sólo una exclusión abierta (contra la Revolución nada) sino también, o sobre todo, una prescriptiva⁴⁷, y es únicamente el ajuste con respecto a ella lo que garantizará el «dentro de la Revolución» y, en consecuencia, la legitimidad de la obra. No cumplir con esa prescriptiva conlleva una exclusión implícita: el caso de aquellos textos que, si bien no pueden ser descritos como textos *contra* la Revolución, tampoco llegan a estar *dentro* (y quedan, por tanto, fuera del corpus que es reconocido o atendido por ese canon crítico). Novelas como *El plano inclinado* (1968), de Noel Navarro, *Los animales sagrados* (1967) de Humberto Arenal o *Siempre la muerte, su paso breve* (1968), de Reynaldo González, por sólo poner algunos ejemplos, no eran, a todas luces, textos *contra* la Revolución, pero al alejarse radicalmente de las perspectivas entonces consensuales –del camino *a seguir*, conviene subrayar esa remisión a futuro–, difícilmente podían ser considerados por la crítica o establecer algún diálogo con otros textos que sí estaban dentro de la Revolución porque se ajustaban a esos parámetros de análisis crítico basados en el discurso⁴⁸.

Dicho de otro modo: ¿qué tendrá que considerar la crítica para evaluar la pertenencia o no pertenencia a ese «dentro de la Revolución»? La respuesta es obvia: el discurso presente en el texto, no su lenguaje. Por tanto, será el discurso –un determinado deber ser discursivo– el que devenga criterio de valor privilegiado. De ese modo la legitimidad ideológica, el valor con respecto a la Revolución de una obra, pasaba a ser, también, rasero de legitimidad estética.

⁴⁷ Que, dado el carácter discrecional del «dentro de la Revolución», es susceptible de variaciones coyunturales. Quizá sería mejor decir que esa exclusión abierta es la premisa mediante la cual se establece la permanente posibilidad de una prescriptiva.

⁴⁸ O incluso, que resultaban «fuera» o peligrosamente afines al «contra» precisamente por la misma razón: porque, *en términos de discurso*, violentaban las expectativas ideológicas del momento, porque eran legibles para la crítica según un rasero contenidista. Esa crítica que privilegia el discurso puede ignorar novelas como éstas (y lo hace precisamente porque no puede juzgarlas en términos de discurso), pero no podía ignorar, por ejemplo, *Fuera de juego* (1968) de Padilla o *Condenados de condado* (1968) de Norberto Fuentes.

Una literatura «por hacer»

En la articulación de esa literatura «por hacer» y su relación con las expectativas críticas consiguientes intervienen también, además de lo que hemos venido analizando hasta ahora, otros factores —la oportunidad o la inmediatez temática, la resonancia social de ciertas referencias, la mera circunstancia u oportunidad histórica— que como mejor pueden entenderse es a través de un repaso al corpus narrativo de los primeros sesenta y a su recepción crítica. Tanto ese corpus como esa recepción irán modificándose paulatina y recíprocamente, en una progresión que, ya a partir de la mitad de la década, supondrá una fractura irreparable con la tradición anterior y que, para finales de los sesenta, con el advenimiento de la institucionalización soviética, terminará excluyendo (o relegando a los estrechos márgenes de visibilidad de lo privado, de la nostalgia por la luna de miel inicial) incluso muchos de sus rasgos iniciales para sustituirlos con la ortodoxia marxista-leninista. Lo que dice aquí Rojas es aplicable no sólo a la opción de «un humanismo occidental descolonizador», sino a la mayoría de los rasgos que, provenientes de ese intelectual revolucionario no-comunista, habían nutrido inicialmente la discusión sobre el papel del intelectual en la Revolución y el discurso del compromiso:

Entre 1968 y 1971, esa opción, la de un humanismo occidental descolonizador, sería cancelada en Cuba por la inserción de la isla en el bloque soviético de la Guerra Fría. Desarrollarse y descolonizarse implicará, entonces, romper con el humanismo occidental y con la izquierda democrática del Primer Mundo. Cuando en 1971 —año del encarcelamiento de Heberto Padilla y del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en el que los líderes de la Revolución rechazaron públicamente aquella izquierda occidental— Roberto Fernández Retamar escribe *Calibán* ya aquella relocalización geopolítica de la isla ha sido consumada. (Rojas 2009: 53)

Ahora bien, entretanto, ¿qué formas iba adoptando esa literatura «por hacer», y qué factores inciden tanto en ella como en su relación con la crítica y las instituciones?

El primero de esos factores puede verse mejor a la luz de lo que ya se reprochaba a *PM*: recuérdese que la prohibición no venía dada por lo que efectivamente mostraba la cinta, sino porque *no mostraba* determinados aspectos de la realidad. El salto sustantivo que va de no poder hacer o decir algo (una interdicción) a no poder no hacerlo (una prescriptiva), que fue el que

en esa doble sujeción del intelectual al poder venían a sellar las «Palabras a los intelectuales», requiere ser llenado de alguna manera, más allá del signo ideológico que se espera del discurso: ¿cuáles serán, entonces, esos aspectos cuya tematización narrativa constituye ese deber ser, cuál el ámbito referencial que la crítica espera de los textos? ¿Qué era, a fin de cuentas, aquello que no mostraba o tematizaba *PM*?

La cuestión es importante porque no sólo involucra lo ideológico, sino que acarrea también un número considerable de respuestas propiamente formales, una estética que, aun cuando esté del todo condicionada por lo ideológico, seguirá sus propios cauces –cauces que limitará a su vez, de nuevo, el dique de lo ideológico–. En un texto de 1971⁴⁹ –una reseña entusiasta de *Sacchario*, novela de Miguel Cossío que obtuvo en 1970 el premio Casa de las Américas– Ambrosio Fornet decía lo siguiente:

Hasta ahora, la Historia misma había aportado el núcleo conflictivo de la novelística cubana. El cataclismo social que hundía la vieja sociedad proporcionaba el contenido y el diseño estructural de la novela: el protagonista, en pugna con el pasado, lo negaba y reconocía así como superiores los valores de la sociedad revolucionaria. Pero en esa negación negaba una parte de sí mismo, y de ahí su desgarramiento. El tema del ajuste de cuentas (con el pasado), la toma de consciencia (del presente) y la purificación o el cambio de piel (para el futuro) ha sido el tema dominante, si no el único, de las novelas cubanas de la década del sesenta. (Fornet 1995: 49-50)

«Yo estoy aquí para contar la historia»; con ese exergo de Neruda comienza *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz, uno de los títulos emblemáticos de la década –y de la que se dio en llamar «narrativa de la violencia»– y también premio Casa de las Américas. En ambos casos, en efecto, puede leerse limpiamente la clave de aquello que venía a llenar, como contenido temático deseable, la prescriptiva implícita en el «Dentro de la Revolución»: lo referencial, lo testimonial, la crónica del presente, aquello que diera fe de la realidad histórica inmediata siempre y cuando incluyera a su vez, claro está, una posición favorable al proceso revolucionario. La inmediatez, como veremos, es aquí un elemento nada despreciable: la rápida sucesión de acontecimientos que se vivía en el país va a imponer, desde el principio, una voluntad casi periodística,

⁴⁹ «A propósito de *Sacchario*», aparecido originalmente en *Casa de las Américas* 11 (64): 183-186, y recogido luego en Fornet 1995.

presente en gran parte de las obras que alienta el nuevo canon crítico. Además de un rasero de valor ideológico, contenidista, que privilegia el discurso y lo referencial sobre cualquier otra cosa, esa prescriptiva proveía incesantemente nuevos temas a partir de los cuales se irá creando un repertorio, una *topica* de personajes y conflictos, cuyo tratamiento más o menos matizado o «audaz» deviene, por sí mismo, criterio comparativo (el «mejor» cuento de Girón, la «mejor» historia sobre «bandidos», etcétera). La disponibilidad de esos temas emergentes, como bien hacer notar Garrandés, va a marcar consecuentemente la narrativa del período:

los asuntos emergentes de la Revolución son aquellos que la Revolución ayudó a crear en tanto trasfondo creativo y en tanto *añadidura de realidades a lo real*, un acontecimiento tan sencillo que parece baladí. Por ejemplo, la Crisis de Octubre, la lucha contra las bandas contrarrevolucionarias o Lucha Contra Bandidos, Playa Girón, las llamadas Zafras del Pueblo, la Campaña de Alfabetización y otros fenómenos y sus personajes devienen asuntos de máxima congruencia con lo inmediato o el recuerdo (contrastado) de lo mediato, y poseían, desde luego, un poder de seducción tan enérgico como inevitable. (Garrandés 2008: 18)

Una *tópica* que, en cuanto adición a lo real, no sólo va a condicionar el contenido inmediato de la narrativa y de su recepción crítica, sino que, en un segundo nivel de influencia, también tendrá efecto sobre las formas narrativas mismas, y es esto último lo que me interesa subrayar. Así, por ejemplo, esa misma urgencia de inmediatez —y la posición de un autor con respecto a ella— va a provocar sin remedio, tanto en la crítica como en el corpus, la falsa escisión entre una literatura que se sostendría por su valor como documento —su eficacia «social» inmediata— y una literatura que, aun cuando estuviera en sintonía con el nuevo canon crítico y sus raseros valorativos, o que incluso abordara directamente esa *topica* revolucionaria, lo hiciera únicamente desde presupuestos «estéticos».

Garrandés mismo, al abordar el asunto con todas las precisiones del caso —su libro es sin duda una de las lecturas más atentas al corpus de la década—, no deja de reproducir hasta cierto punto el fenómeno que describe:

Había un despliegue notable de *ficciones de realización social inmediata*, y otro despliegue, paralelo, de ficciones sin pretensión alguna salvo la de constituirse nada menos que en *pesquisas estéticas* comprometidas con el yo, las realidades imaginarias y las realidades de un pretérito nítido/difuso. Las alineaciones se

habían producido ya, de manera que el «combate» (o, simplemente, el conjunto de los roces más enérgicos, que animaron excepcionalmente el juego de la ficción en aquella época) estaba a punto de comenzar. (Garrandés 2008: 21)

La dicotomía, con todo lo que tiene de maniquea, no sólo se impuso en ese momento –tan urgido de militancias varias, y donde hubo, de hecho, un trabado ajuste de expectativas entre el canon crítico y la literatura «comprometida»– sino que en buena medida sigue permeando, hasta hoy, el ejercicio crítico sobre la literatura cubana, la contemporánea y la de entonces. En el fondo, no es sino consecuencia última de la reconfiguración del canon literario que tuvo lugar en esos años, y lo cierto es que resulta difícil no catalogar los textos según hayan respondido, o no, a esas expectativas: no es que hubiera, ni entonces ni ahora, dos literaturas enfrentadas, sino que la que había, en su poca o mucha diversidad, se evalúa –y es ése el poso de verdad que sostiene la dicotomía– siguiendo (o tomando en cuenta el peso que tuvo) una concepción del texto como cristal transparente de un discurso sobre la realidad, y en la mayoría de los casos, la realidad inscrita o explicada o cuestionada *desde o a través* de la Historia. La aparente dualidad, en última instancia, resulta únicamente de ajustarse (o no) a esos presupuestos críticos, de su pertinencia o no pertinencia con relación a ciertos textos.

Ahora bien, ¿qué forma adoptaron esas «ficciones de realización social inmediata»? Desde el mismo 1959, y a ritmo creciente según se hace más intenso el intercambio de influencias entre el corpus y el canon crítico, la presencia de esa inmediatez y la importancia que se le atribuye irá creando ciertas bolsas temáticas. Libros tan alejados estilísticamente como *Bertillón 166* (1959), de José Soler Puig, *El sol a plomo* (1959), de Humberto Arenal, y *Así en la paz como en la guerra* (1960), de Guillermo Cabrera Infante, inauguran la tematización literaria del pasado inmediato –ese «ajuste de cuentas con el pasado» que decía Fornet– y adelantan la que será luego conocida como «narrativa de la violencia». La violencia urbana de la lucha armada contra Batista, los conflictos éticos de personajes enfrentados a la posibilidad de la tortura o la muerte, la representación –con tintes cercanos a cierto expresionismo– del vértigo político y el coste personal de la violencia tienen, en esos títulos, visos de autenticidad que, más allá de las diferencias entre uno u otro, son innegables. Algo que, una vez que ese ámbito referencial se haya codificado, se empezará a echar de menos. Así, por sólo poner algunos ejemplos, los relatos de *Miel sobre hojuelas* (1964), de Reynaldo González, reproducen no sólo los temas o motivos de *Así en la paz*

como en la guerra sino también su estructura narrativa, incluido el recurso a las viñetas intercaladas; la figura del antiguo policía batistiano que sobrevive en la locura o la vejez atraviesa, como un fantasma, un número considerable de relatos hasta sus últimas apariciones en el «realismo socialista» de los setenta; o las remisiones «críticas» a la miseria de la vida rural anterior a 1959, que se contraponen ahora al progreso revolucionario.

La inmediatez más urgente —la de la «toma de consciencia del presente» y la crónica testimonial— anima títulos como *Gente de Playa Girón* (1962, premio Casa de las Américas), de Raúl González de Cascorro, un volumen de cuentos que intenta sortear narrativamente, a través del punto de vista de varios personajes, lo meramente testimonial. Lo que comenta Garrandés a propósito del libro de González de Cascorro ilustra muy bien el que fue «conflicto» de muchos autores entre lo literario y lo periodístico:

Suponemos que se ha planteado el dilema de hablar de Playa Girón sin hacer una crónica, o un testimonio cuajado de reportes plurívocos. Quiere escribir un libro de cuentos y, sin embargo, intuye que no han de ser cuentos al uso, al cabo en peligro de ser absorbidos por la ciénaga de la testificación. Ya en los días posteriores a la victoria de los milicianos la testificación se convirtió en una práctica de cada minuto. El testimonio halló en la historia de aquel momento, y de otros momentos que vendrían luego, una especie de germinación floreciente. Era el género revolucionario por antonomasia y no había nada que hacer al respecto. (Garrandés 2008: 49-50)⁵⁰

La recurrencia a esos hitos de la Revolución, que tuvo en efecto en cierto periodismo literario muchos de sus primeros desarrollos por así decir «monográficos» —piénsese en libros como *Con las milicias* (1962), de César Leante, o *Cuba: ZDA* (1963), de Lisandro Otero, significativamente el primer título de Ediciones R— derivó pronto hacia territorios narrativos bien delimitados, conservando la misma voluntad testimonial y muchas de sus influencias, oriundas de la práctica periodística. Otero mismo, por ejemplo, menciona algunas de esas influencias cuando se refiere en sus memorias a *Cuba: ZDA*, al tiempo que describe la voluntad testifical que lo animaba. Interesa reproducir el pasaje, porque en unas pocas líneas se traslucen la amalgama de intenciones, el tipo reconocible de influencias e incluso, también, las formas de estilo que vendrían dadas por esa inmediatez:

⁵⁰ Sobre *Gente de Playa Girón*, véase Garrandés 2008: 47-51.

Dialogué con sacerdotes, campesinos, soldados rebeldes, obreros, burgueses y profesores, visité palacetes y bohíos: la nación entera se levantaba en un torbellino de trabajo entusiasta: todo lo que había estado mal hecho hasta entonces debía ser enmendado en breve y el país se expandía a un ritmo sorprendente. Decidí que aquel instante de ebullición debía ser recordado en un libro y comencé a escribir *Cuba: ZDA*. El título se refería a las Zonas de desarrollo agrario, en que estaba dividido entonces el país. En cierta medida me lo había inspirado un título de Ilia Ehrenburg: *Citroën 10 H.P.* De los grandes maestros del periodismo que había leído hasta entonces—John Gunther, Ergon Erwin Kisch, Tibor Mende, John Reed, Raymond Cartier—ninguno me había impresionado tanto como Ehrenburg y de él, *España, República de Trabajadores* me marcó con un modelo de prosa periodística por su estilo cortante, seco, telegráfico, impresionista: una pauta que decidí seguir en la escritura de mi reportaje. (Otero 1999: 77-78)

Ese estilo conciso y seco, «duro», es también el de los reportajes de Norberto Fuentes publicados entre 1963 y 1969 y que serían recogidos luego en *Cazabandidos* (1970), o el de *Condenados de Condado* (1968, premio Casa de las Américas: los textos, avisa la edición, fueron escritos entre marzo de 1963 y octubre de 1967), el libro de cuentos donde Fuentes abordaba «monográficamente» el mismo tema, la campaña de contrainsurgencia en el Escambray. Algo similar, si bien con algo menos de «dureza», ocurre—el tema esta vez es Playa Girón— con los relatos de *La guerra tuvo seis nombres* (1968) y de *Los pasos en la hierba* (1970), de Eduardo Heras León. Sobre todo en el caso de Fuentes, él mismo epítome del escritor orgánico, la «dureza» del estilo se corresponde con una complacencia en todo aquello vinculado al campo semántico de la muerte y el poder (que resultan, a fin de cuentas, intercambiables en esa perspectiva): bajo la máscara de la inmediatez y de la «realización social inmediata» subyace una construcción ideológica que recurre a los elementos más sórdidos de cierta identidad de guerra—la camaradería masculina, sobre todo; la retórica del odio, el desprecio por la vida— para legitimar, más bien imponer, tanto su valía como su «verosimilitud» épica. Duanel Díaz ha hecho notar, en el plano temático, esas connotaciones de la prosa de Fuentes:

Si a Heras León le interesaba la debilidad y la cobardía, a Fuentes le interesa justo lo contrario: la crudeza de la campaña como espacio para probar la hombría. Un soldado nuevo dice, en una de las viñetas, que está «sediento de la sangre del bandido», y que «al bandido hay que matarlo en combate y entonces probar su sangre como hacían los hombres de Pánfilov». Hay en los cuentos y crónicas de Fuentes una

ostensible fascinación por la violencia que toma, en escritos posteriores como «Adiós a las armas», la forma de la nostalgia por aquellos tiempos en que los combatientes hablaban de mujeres, se «cagaban en Dios» y se reían «del bandido muerto, de la cara de susto frente al pelotón de fusilamiento». Se trata aquí, evidentemente, de una comunidad masculina donde los valores tradicionales de la hombría prevalecen por momentos sobre la identificación ideológica. (Díaz Infante 2009: 102)

Los referentes textuales que operan sobre ese registro hay que ir a buscarlos en el realismo machista-leninista de libros como *Caballería Roja*, de Isaac Babel, *Los hombres de Panfilov*, de Alexander Beck, o ciertas crónicas de guerra de Ehrenburg o Hemingway, pero su tono depende menos de influencias literarias bien o mal asimiladas que de la expresión complaciente y afirmativa, en una suerte de priapismo ideológico perenne, de esa comunidad masculina de hombres duros⁵¹ que tanto parece fascinarlo –Babel o Beck o el Hemingway de la guerra civil española tienen menos de autores tutelares, en el caso de Fuentes, que de camaradas en circunstancias similares. Hernández Busto señala también ese vínculo entre estilo, ideología y circunstancia:

Tras la prosa de Fuentes hay dos divinidades tutelares, Babel y Hemingway, cuyos ecos resuenan en cualquier párrafo de *Condenados...* Muchos de estos cuentos muestran una convincente economía de recursos aunque a veces arrastran torpemente al lector hacia un final cargado y efectista. Fuentes es el cronista por encargo de ese culto a la muerte que signa todas las revoluciones. Varios relatos («El capitán descalzo», «El honor limpiado», «Melo»...) nos descubren también las dotes de un narrador que sabe moverse en un ambiente de «hombres probados». (Hernández Busto 2005: 107-108)

Sería interesante releer muchos de esos títulos de los sesenta cubanos atendiendo a las relaciones entre ese estilo «conciso» y la pulsión totalitaria, a la luz de análisis como los de Klaus Theweleit (1977) o de Jonathan Littell (2008)

⁵¹ Algunos críticos han subrayado el peso de ciertas posturas de género en las polémicas intelectuales de los sesenta. Abreu Arcia, por ejemplo, refiriéndose a los editoriales del primer número de *El caimán barbudo* y la recurrencia en ellos de la palabra «hombre» con una evidente carga ideológica, apunta: «A través de este acento podemos inferir el papel y el *status* que cobra el cuerpo masculino como ideal normativo de la escritura y el lenguaje dentro de la nación. Por lo que resulta primordial atender a este momento de los años sesenta en que la masculinidad se torna en objeto de vigilancia como alegoría de la salud de la nación. Y se entrelaza con las luchas y estrategias por el poder simbólico» (Abreu Arcia 2007: 80).

sobre el fascismo, su imaginario simbólico y su «producción de realidad». Las páginas de *Cazabandidos* o de *Condenados de Condado* están mucho más cerca de la retórica fascista de León Degrelle en *La campagne de Russie*, que analiza Littell en *Le sec et l'humide*, o de las categorías psicológicas que sustentan el imaginario protonazi de los «hombres-soldado» de los *Freikorps*, estudiadas por Theweleit en *Männerphantasien*, que de su pretendido testimonialismo objetivo. Leídas a ojos de hoy, producen un malestar que resulta de contemplar esa identidad ideológica como un síntoma del autor o de la época, difícilmente como literatura, el malestar que ese buen lector que fue Bolaño comenta cuando dice, a propósito de Fuentes:

Norberto Fuentes, sin embargo, fue un escritor de cierto talento y eso aún persiste, una sombra apenas de lo que fue o pudo ser, pero allí está. Y se nota. No pide perdón. Intenta justificarse. Adopta un aire cínico y nihilista, pero no pide perdón. La revolución cubana aparece en sus páginas tal como es: una película de gánsters rodada en el trópico. Y en esa película de gánsters Norberto Fuentes cree tener un papel importante, cuando en realidad sólo ha sido uno de los bufones del amo y nada más. El experto oficial en Hemingway intenta en su exilio norteamericano escribir como Hemingway, pero no lo consigue. Sus páginas hablan de la indignidad y la vergüenza y su escritura rezuma indignidad y vergüenza. Lejos están las fiestas y el poder. Lejos están los paseos por La Habana a bordo de su Lada soviético trucado.

Norberto Fuentes ya no es un escritor, es un alma en pena. (Bolaño 2004: 159-160)

Se podrían añadir otros muchos ejemplos de ese testimonialismo «monográfico», pero los de Fuentes y Heras León (que junto con *Los años duros* de Díaz constituyen el núcleo de la narrativa de la violencia) son significativos también por otras razones: tanto *Condenados de Condado* como *Los pasos en la hierba* fueron textos que, aun tan volcados como estaban a «dar fe de la Historia», concordantes como eran, sin duda alguna, con las expectativas del nuevo canon crítico, fueron al mismo tiempo que atendidos –muy atendidos, incluso, en términos de visibilidad o reflexión crítica– rechazados o cuestionados por lo que se leyó, desde una perspectiva estrictamente ideológica, en sus respectivos discursos (y que le costó a Heras León⁵², por ejemplo, ser

⁵² Hoy por hoy, la biografía de Heras León que aparece en el sitio web Cubaliteraria dice lo siguiente con relación a los «resultados» de la polémica y la rehabilitación posterior: «En

enviado a redimir sus culpas como obrero metalúrgico durante cinco años, experiencia de la que salió su próximo libro de cuentos, publicado en 1977, *Acero*).

¿Qué es lo que explicaría, entonces, la paradoja del éxito y el rechazo? Aparte de algunas coyunturas meramente epocales, que por supuesto no hay que menospreciar —ambos libros son parte del fin de un ciclo: la aparición del libro de Heras León coincidió con el ambiente del caso Padilla y el inicio del llamado Quinquenio gris, el de Fuentes con la Ofensiva Revolucionaria del 68—, las razones de fondo tanto del éxito como del rechazo hacia libros como aquellos residen en la difícil intersección entre la prescriptiva estética e ideológica del nuevo canon crítico (en la que ambos se insertan de lleno) y unos límites que no han sido fijados desde dentro del canon hacia fuera, sino que vienen dados desde una exterioridad que marca las pautas del discurso, su contenido no ya sólo temático sino también su signo o su oportunidad política: límites, estos, que van a permanecer siempre, aun cuando el canon crítico los asimile, en cierto sentido ajenos a él.

El canon crítico podía asimilar —y de hecho, lo hizo al punto de constituirse a sí mismo con arreglo a ellos— raseros de valor centrados en lo discursivo, alentar formas estilísticas o temáticas que testimoniaran la épica revolucionaria, y la consecuente «legitimidad» y visibilidad que de por sí concedía a una obra el mero tratamiento de ciertos temas venía garantizada por ello; lo que no podía hacer, en cambio, era regular o controlar de manera absoluta el signo o las resonancias políticas de los discursos que sus presupuestos críticos «comprometidos» contribuían a producir.

Dicho de manera esquemática: ese canon crítico emergente podía promover o generar realismo testimonial, privilegiar críticamente esos textos y condicionar su evolución en tanto forma, pero no podía —no al menos en términos críticos— precisar los límites ideológicos con arreglo a los cuales esos textos o sus autores serían juzgados como «buenos» revolucionarios. Se trata, en efecto,

1970 obtuvo Mención única en el Concurso Casa de las Américas, en el género cuento, con su libro *Los pasos en la hierba*, cuya publicación cayó en el vórtice de una muy conocida polémica en el campo ideológico-cultural. Como resultado de esta polémica, abandonó las aulas universitarias y comenzó a trabajar en la Fábrica Vanguardia Socialista, fundición y forja de acero, donde ocupó cargos desde obrero-forjador y hornero, hasta maestro de todos los niveles, profesor de la Facultad Obrero-Campesina, Responsable de Capacitación y Jefe de Recursos Humanos. En la fábrica laboró hasta 1976, año en que reanudó sus estudios en la Universidad. [...] En 1976 comenzó a trabajar en la Editorial Arte y Literatura del Instituto Cubano del Libro (ICL), como redactor-editor, y en 1977 publica su libro de cuentos *Acero*» (en <http://www.cubaliteraria.cu/editor/eduardo_heras_leon/ehl_biografia.htm>).

de dos «monstruos», de dos esferas distintas de legitimidad a veces enfrentadas, por más que una haya estado del todo condicionada por la otra:

Esa famosa «trilogía dura» confirma que la prosa de la Revolución cubana es un género atrapado entre dos monstruos: por un lado, la censura; por el otro, el realismo exigido por la magnitud del hecho revolucionario. (Hernández Busto 2005: 108)

Y aquí radica el nudo del conflicto entre esa literatura «por hacer» –en futuro– y el presente inevitable –cuya inmediatez intenta reproducir, seguir– en que será hecha: sus márgenes de permisibilidad están en otra parte, en ese limbo discrecional de «Palabras a los intelectuales» que es irreductible, en última instancia, a un sistema de legitimidad y valor estético, porque su fondo y su lógica última son políticas.

Es por eso que también libros que mostraban la épica de la Revolución –es decir, todo aquello que no mostraba *PM*– terminarán recibiendo el mismo anatema que el corto, el de ser «contrarrevolucionarios»: la dicotomía entre literatura comprometida y su crítica literaria, por una parte, y el ámbito de la «confrontación revolucionaria», por otro, se hace por ejemplo explícita en el artículo de Roberto Díaz que dio lugar al veto de *Los pasos en la hierba*, que como refiere Heras León, «se anunciaba como un material que “traspasa los límites de la simple crítica literaria para caer en el terreno de la crítica ideológica y la confrontación revolucionaria”». Y no deja de resultar curioso que el propio Heras León en 2007, cuando refiere los ataques de Díaz a su libro, reproduzca él mismo la distinción entre lo literario y lo político (las cursivas son mías):

No voy, por supuesto a glosar todo el artículo, pues haría interminable esta conferencia, que por otra parte, *no es una charla de apreciación literaria*, y que puede ser consultado en el número 45 de la publicación, correspondiente a abril de 1971. Baste añadir que el señor Díaz afirma que «se nota en la lectura que hay una furiosa carrera contra el heroísmo, contra todo lo que huele a acto superior (...); le recomienda al autor ser más profundo, más riguroso en los trazados dramáticos, más informado en las experiencias vitales, más desprejuiciado, menos subjetivo, porque cuando se habla en términos históricos, «el subjetivismo puede ser alteración, realidad parcializada o en el peor de los casos, literatura del resentimiento, altoparlante de la mala intención». (Heras León 2007: en línea)

En ese mismo número de *El caimán barbudo* y a continuación del artículo de Roberto Díaz aparecía nada más y nada menos que una biografía del capitán

Octavio Toranzo Alberteriz⁵³, que figuraba como personaje en el libro de Heras y cuya imagen de revolucionario se habría visto, según Díaz, empañada en sus páginas. Nótese cómo, en ese «terreno de la crítica ideológica y la confrontación revolucionaria», la lectura del texto se desplaza, sencillamente, al ámbito de lo real: se hace preciso «limpiar» la imagen de Octavio Toranzo publicando, como prueba de integridad, su biografía. Esa contraposición tiene no sólo, como comenta Heras León, una «intención bien evidente», sino que es el síntoma y el producto natural de un estado de cosas: la consecuencia extrema, por así decir, de una relación entre lo literario y lo real marcada perentoriamente por una esfera, la de un deber ser ideológico, ajena tanto a lo uno como a lo otro y que imponía, también en la esfera de la lectura y prácticas afines, esas añadiduras implícitas de «realidades a lo real» (Garrandés 2008: 18). Como hace notar el propio Heras León:

[Díaz] trata de contraponer al personaje real a cuya memoria va dedicado el cuento (hombre que había sido mi amigo personal, que había conversado mucho conmigo acerca de sus padecimientos nerviosos, y a quien admiraba sinceramente) diciendo que «es de esos hombres que no necesita ser defendido pues su vida es un argumento irrefutable». El resto del análisis de los cuentos era similar y la intención bien evidente: caracterizar al libro como un texto contrarrevolucionario, con toda la peligrosa carga que ese epíteto conllevaba. (Heras León 2007: en línea)

El «realismo exigido por el hecho revolucionario», aquello que no estaba en *PM* y fue motivo de su prohibición, venía ahora a recibir correctivos desde el otro «monstruo» que lo propició, cuya expresión más visible podía ser la censura pero cuyo verdadero rostro era el del poder político, el de la sujeción doble —y siempre actualizable, según la lógica soberana y discrecional del estado de excepción— a una interdicción y un deber ser ideológico, que tiene su sello más característico en la remisión al «papel» del intelectual en la Revolución, en la definición del «escritor revolucionario» que se valida *ad personam*. El procedimiento puede apreciarse bien en el siguiente número de *El caimán barbudo*, donde de objetar las «connotaciones» del libro se pasa directamente a lo que «debía reflejar» el autor, a su condición revolucionaria:

un mes después, en el número 46, de mayo de 1971, en la página editorial del *Caimán*, aparecía una *Aclaración*, en la que el Consejo de Redacción decidía

⁵³ «Primer capitán Octavio Toranzo Alberteriz», en *El caimán barbudo* 45: 23.

separarme de la responsabilidad de miembro: «por las connotaciones de criticismo tendencioso, que, amparado en pretendidas posiciones revolucionarias, se evidenciaban en su libro. Opinamos correcto señalarlos no sólo contra el caso específico del libro de Heras, sino que, a partir de este ejemplo, sorpresivo por tratarse de un joven que debía reflejar contradicciones y posiciones de otra índole, pero dentro del afán constructivo de la Revolución, y no aquellas serviles y comunes a los enemigos de la misma, también proponemos definir límites más precisos al término escritor revolucionario». El texto terminaba exigiendo una revisión de los valores manejados por grupos «indefinidos» en nuestra intelectualidad artística joven y saludaba la declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. (Heras León 2007: en línea)

Pronto volveremos sobre el Congreso Nacional de Educación y Cultura y asuntos afines, como los avatares del caso Padilla y la «Declaración de la UNEAC» que acompañó *Fuera del juego* y *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat –que exhiben una retórica similar por parte de las instituciones y responden a la misma lógica–, pero creo que resulta ilustrativo haberse detenido en la «recepción» paradójica que tuvieron textos como los de Fuentes y sobre todo el de Heras León, tan afines a las propias expectativas de la narrativa de la Revolución: con respecto a ellos, el fenómeno se muestra, por así decir, más al desnudo, despojado de atenuantes o agravantes de otra índole.

Pero antes de hacerlo conviene terminar de precisar algunos elementos de esa estética, de la relación entre lo prescriptivo y los cauces formales que adopta en los sesenta. Si volvemos a ese recorrido que no quiere ser exhaustivo sino ilustrativo, encontramos que la codificación y el recurso a ciertas fórmulas referencialmente «eficaces» –de las que ofrecía ese repertorio de figuras tópicas– va a sostener títulos cuya forma narrativa se articula a través de una combinatoria temática, tópica, de motivos ya dados. Aunque conocerá variaciones, por lo general el expediente compositivo consiste en acompañar narrativamente a uno o varios personajes a través de una serie de hitos históricos, que suelen ir de los años de la lucha armada contra Batista y llegar hasta el presente más inmediato: es como si a alguien se le «preguntara» qué estuvo haciendo y dónde estaba cuando la lucha clandestina, la campaña de alfabetización, Girón, la crisis de los misiles, etcétera, y sus «respuestas» se constituyeran en materia y eje narrativos⁵⁴. En cierto sentido, es ese mismo

⁵⁴ Según el discurso del canon crítico cubano, que ve el texto como cristal transparente de la realidad y legitima la realidad a representar en tanto trasunto de la Revolución (la sombra

procedimiento que acabo de describir el que pone de relieve, incorporándolo a su estructura narrativa, *Las iniciales de la tierra* (1987), de Jesús Díaz. La novela de Díaz, que fue motivo de polémica en su momento y sobre la que volveremos más adelante, organiza el relato vital del protagonista a través del contraste entre el presente de la narración (el prólogo y el epílogo, en los que Carlos se enfrenta a la planilla donde solicita su ingreso al Partido Comunista y luego a la Asamblea que juzgará su desempeño revolucionario, respectivamente) y los capítulos numerados que refieren su pasado –la vida que se narra, y que son los que idealmente *deberían* caber en ese formulario. Como bien observa Fornet, paradójicamente en el mismo artículo donde defiende la «naturalidad» del fenómeno:

La planilla en blanco es, como suele decirse, un «desplazamiento metonímico» de las hojas en blanco en que se escribe la novela, o sea que el espacio vacío de la planilla es *también* el espacio ideal de la escritura que intenta responderla. De ahí que el pasado narrativo no pueda juzgarse con independencia del presente, o viceversa, porque la novela no es ni un tiempo ni el otro, sino la fusión y la fatal colisión de ambos tiempos. Así que podemos decir, simplificando, que la planilla es la clave tanto del asunto como del tema porque pone en marcha la historia, pero –*precisamente*– se trata de una historia que ninguna planilla puede contener, por la simple razón de que la vida no cabe en planillas, fórmulas ni esquemas. (Fornet 1995: 65)

Esa combinatoria de motivos, que intenta precisamente dar fe del devenir histórico pero que se sedimenta como fórmula, aparece rápidamente en los primeros sesenta y llega para quedarse –de hecho, se la encuentra luego en géneros menores como el policial, la novela de espionaje o las poco memorables

del debate de *PM* es larga, sí), eso no sería más que consecuencia «natural» de la participación colectiva en la Historia, de la que literatura sería reflejo espontáneo. Así, por ejemplo, resulta más que elocuente lo que sostiene Fornet al respecto cuando dice que «es sólo un trasunto de la más ordinaria realidad para los millones de cubanos que tenían entre quince y cincuenta años en esa época y que, por cierto, se habituaron a medir sus pulsaciones cotidianas al compás del tiempo colectivo, porque en aquel entonces la vida pública y la vida privada no se podían separar tajantemente. Así, uno se casó, a otro se le murió la abuela, a otro le nació el primer hijo, otro terminó de estudiar y otro conoció a la que ahora es su mujer “cuando la Alfabetización”, “poco antes de Girón”, “después de la Crisis de Octubre”, “al volver del Escambray”, “durante la Zafra del 70”... La gente hablaba y todavía habla así sin saber que con ello está dividiendo su vida en “secciones históricamente significativas” [...] o creando posibles estructuras novelescas» (Fornet 1995: 68).

realizaciones del realismo socialista a la cubana, pero también incorporada en obras de mucho mayor alcance, de las que un caso extremo sería *La consagración de la primavera* (1978) de Alejo Carpentier o, con signo muy distinto, las viñetas de *Vista del amanecer en el trópico* (1974), de Guillermo Cabrera Infante. Como tal, por sí mismo, el recurso a esa combinatoria no tendría por qué quitar ni añadir peso a la calidad de una obra: sencillamente, está allí a la mano, y es una manera fácil de dotar de contenido temático y de un valor discursivo referencial al texto literario, que es precisamente aquello que atiende el canon crítico entonces en boga –y aquello que impone la doble sujeción implícita en el «dentro» de «Palabras a los intelectuales». Algunos títulos de los sesenta que ilustran bien a qué me refiero, y que son de los primeros donde aparece esa suerte de *Bildungsroman* de la Revolución: en *Los años duros* (1966), de Jesús Díaz, la tematización de la violencia de la lucha clandestina convive con las peripecias de la llamada Lucha Contra Bandidos, las condiciones de vida en las unidades militares o en los cortes de caña, momentos engarzados hábilmente por medio de saltos temporales y focalizaciones en los mismos personajes; clandestinos, rebeldes, milicianos y bandidos pueblan las páginas de *Tigres en el Vedado* (1967), de Juan Luis Herrero⁵⁵; tras *La situación* (1963) –la primera novela de la trilogía que componen también *En ciudad semejante* (1970) y *Árbol de la vida* (1990)– Lisandro Otero seguirá la peripecia vital de su personaje protagónico, Luis Dascal, desde los años previos al triunfo de 1959 (los que retrataba aquel primer volumen) hasta la crisis que supuso para Cuba la *perestroika* en el orbe soviético, en el último.

La mejor confirmación, si algo así puede decirse, de que la deriva temática y formal que tan bien ejemplifican los títulos anteriores no era en ningún caso «necesaria» o natural podemos encontrarla en títulos de los sesenta que abordan, desde una óptica o un tratamiento formal distinto, los mismos temas y motivos, ya sea en su forma «monográfica» o «combinada». Resultaría una simplificación, creo, pretender que títulos como los que hemos estado comentado hasta ahora se reducen al panfleto y estos otros, en cambio, son literatura sin más, o literatura auténtica, o «estética», contrapuesta a la inmediata referencialidad de aquellos. Sería más exacto decir, más bien, que en lo anterior –realismo testimonial, narrativa de la violencia, etcétera– hay una forma que responde de manera inmediata, directa, a las expectativas retórico e ideológicas del canon crítico del momento, al perfil «inmediato» de esa literatura

⁵⁵ Sobre el libro de relatos de Herrero, véase Garrandés 2008: 55-59.

«por hacer», mientras que en estos otros ese trastrueque de tiempos no se ha materializado siguiendo una forma previsible, o que esas fórmulas –esa *topica* de la Revolución– no se inmiscuye en ellos al punto de hacerlos parte de una serie. Lo que dice Garrandés sobre el tópico de la lucha clandestina y un libro como *Rebelión en la octava casa* (1967), de Jaime Sarusky, vale también para esos otros temas emergentes:

Los registros visibles en el asunto de la lucha clandestina, uno de los más asediados por la narrativa cubana –tanto en los años sesenta como en momentos posteriores–, se mantuvieron de ordinario bastante lejos de la posibilidad de vulnerar, con eficacia, el automatismo que sus tópicos iban refrendando en la ficción. Dicho automatismo se explica porque existe una tipología del relato centrado en la lucha clandestina, una especie de fabulación representativa con personajes y actos representativos que, sólo en algunos libros, alcanzaron a entretrejerse de modo distinto y emulsionarse hasta dar con una tonalidad y un relieve apartados de lo usual. (Garrandés 2008: 196-197)

La novela de Sarusky aborda lo referencial sin por ello renunciar a la dimensión interna del sujeto, o como también observa Garrandés, sin «supeditar la intimidad a la acción externa» sino invirtiendo el paradigma: «es más bien la acción externa la que se somete (como presunción y tanteo rápido de la urbe y sus criaturas) a esa intimidad de la casa y sus moradores, cuatro personajes tutelares y oscuros que acogen sin reserva, pero también sin prodigar el secreto de sus individualidades, a Agustín y Oscar, dos jóvenes que huyen de la represión policial» (2008: 197-198). El tono de la novela, que recuerda en cierto sentido *El acoso* de Carpentier, está mucho más cerca de lo existencial que de lo referencial. Es probable que Carpentier mismo, jurado del premio Casa de 1966 donde obtuvo mención la novela de Sarusky, haya notado esa semejanza de tono cuando decía de la novela que

Transcurre durante la lucha en la clandestinidad y su planteamiento es de una notable originalidad, por cuanto el verdadero personaje protagónico es el peligro. Pero el peligro presentado bajo dos aspectos distintos: el real y el imaginario... Peligro, para los revolucionarios, de lo que significa la calle; pero también el peligro indefinido, misterioso, raro, astral, de lo que significa la casa a cuya protección se han acogido. Y llega un momento en que, en virtud de elementos que no tienen nada que ver con la realidad, el peligro de la casa se vuelve más angustioso que el de lo circundante. (en Garrandés 2008: 319)

Si bien *Rebelión en la octava casa* se reeditó luego dos veces, en 1979 y 2002, el silencio crítico sobre la novela en los años de su aparición contrasta con la atención que recibieron títulos como los que hemos estado comentando antes. El propio Sarusky, entrevistado por Alberto Garrandés en 2004, comenta que «en 1979, a raíz de publicarse la segunda edición de esa obra, Alex Fleites, en un artículo aparecido en *Juventud Rebelde*, se extrañaba del notorio silencio que se le había impuesto a esa novela y le atribuía al mismo razones extraliterarias» (en Garrandés 2008). Ese silencio obedece, más que a una reprobación explícita —la crítica, como hemos visto, podía atender y al mismo tiempo poner el grito en el cielo ante textos que pudieran ser leídos en términos de discurso—, más bien a lo poco que podía decirse ante textos cuya urdimbre narrativa no estuviera anclada a lo referencial y lo inmediato, a lo discursivo; se debe a la falta de sintonía, en última instancia, entre ciertos textos y los raseros de lectura del canon crítico. *A Rebelión en la octava casa* no podía reprochársele ni lo que a Heras o a Fuentes, ni lo que a *PM* (porque revolucionarios en fuga, haberlos había) ni mucho menos torremarfilismo *à la* Orígenes: lo que explicaría el notorio silencio es sencillamente que no había nada o muy poco, si se la leía en términos de discurso, que aplaudir o reprochar, y en esa medida, la novela resultaba «invisible» porque hacía metodológicamente «improductivo» —y de resultas, poco interesante— cualquier acercamiento que se atuviera al modelo crítico en boga.

Otro buen ejemplo de lo mismo es *Siempre la muerte, su paso breve* (1968), de Reynaldo González. Y el caso es interesante, aquí, por el contraste añadido entre la recepción que tuvo *Miel sobre hojuelas*, el libro de cuentos de González que sí encajaba en alguna medida con los modelos de la época, y la atención que recibió —o más bien, la que no recibió— la novela. Dice González:

La manera en que se valoraba un libro de cuentos era publicándolo por partes en revistas y suplementos, como anuncio de su existencia. Eso tuvo *Miel sobre hojuelas*. Debí darme con un canto en el pecho. El «caso» *Siempre la muerte, su paso breve* tuvo sus bemoles. Salió en 1968, año frontera de una situación cenagosa, donde unos balbucientes juegos «teóricos» definieron un bombardeo desde un solo frente. Publicada en la colección Premio de Casa de las Américas, ni la revista de esa institución osó criticarla. Había chocado contra la mole del larguísimo período negro de la década de los setenta, que se adelantó dos años. En aquella atmósfera mal encajamos mi novela y yo, ignorados con drástica alevosía. Me dosificaron diez años de silencio. Recibí de buen grado una sorpresiva exaltación externa: *Les Lettres Françaises* y prestigiosos críticos de nuestro continente elogiaron la novela.

La publicó Gallimard, en París, seguida por editoriales socialistas de Polonia y Alemania, a las que desde mi ostracismo no tenía acceso. Era la reafirmación que mi país me negaba. (en Garrandés 2008: 306-307)

Más allá de la coyuntura epocal sobre la que González hace énfasis (cuando probablemente en ese mismo 1968 *Miel sobre hojuelas* hubiera sido tan bien recibido como lo fue antes⁵⁶), lo cierto es que su novela podía hacer decir bien poco a una crítica que esperaba otra cosa: sostenida enteramente sobre apuestas formales que tienen en la técnica narrativa su mayor baza –sobre todo en el uso de un narrador en segunda persona, ese complejísimo «usted» a través del cual se construye un espacio imaginario, Ciego del Alma, y desde el que cualquier univocidad queda en solfa⁵⁷–, centrada en el conflicto interior de sus personajes y en la relación de influencia y deseo entre ellos, incorporando –¡además!– de manera lateral los conflictos referenciales del momento, y con un resuelto énfasis en la búsqueda interior de sus protagonistas, la materia narrativa que la constituye habrá provocado entonces más estupor que cualquier otra cosa a sus posibles críticos: un estupor que consistiría, sobre todo, en no saber qué hacerse con ella ni cómo abordar críticamente textos como ése. Si a ello se suma la condición homosexual de Silvestre y la fascinación intermitente que el Rubio siente por él y por Moisés, quien encarna el modelo «revolucionario» –y por quien finalmente se va a la guerra, porque no puede o no quiere romper los vínculos que lo atan a él– la casi imposibilidad de una lectura fácil en términos ideológicos o referenciales estaba servida. Aunque visto así pudiera parecer únicamente que la «drástica alevosía» quedase en mera imposibilidad técnica o en el desinterés resultante, más bien se trata de que en ese constructo crítico una y otra se alimentan –se alientan– recíprocamente: dada la una, siempre cabe recurrir a la otra.

⁵⁶ Curiosamente, para la edición de Letras Cubanas en 1982 –cuesta no pensar en algún tipo de cálculo de legitimación del uno por el otro– ambos títulos se integraron en un único volumen.

⁵⁷ Sobre el uso de la segunda persona (que incluye también la variante del «tú» con relación al personaje protagónico) en *Siempre la muerte, su paso breve* no existe, que yo sepa, ningún estudio monográfico. La novela de González compartía (con ésa y otras soluciones composicionales) algunas de las audacias narrativas de la novela del boom. En *Aura*, de Carlos Fuentes, o en ciertos pasajes de *La casa verde* o *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa pueden encontrarse, en este sentido preciso, paralelos estilísticos.

No por gusto hablar de «indigencia crítica» se ha convertido en otro lugar común de la crítica cubana.

Un punto importante con relación a todo esto es el elemento temporal, ese trastrueque de tiempos del que ya hemos hablado antes, y con relación a ello la recepción de la novela de Reynaldo González también resulta ilustrativa. *En su día* no fue atendida por la crítica, pero luego –más de una década después– fue reeditada, recibió una relativa atención crítica y su autor es, desde hace tiempo, una figura reconocida en el panorama literario cubano. Mejor tarde que nunca, por supuesto, pero lo que me importa subrayar es precisamente esa suspensión del juicio crítico en presente –ahogado, como estuvo, por el vislumbre de una literatura «por hacer», futura–, y las implicaciones que tuvo para la circulación natural de influencias en el sistema del canon literario.

Esos libros que no «existían» para la crítica no pudieron, en virtud de esa invisibilidad, ejercer influencia en presente sobre otros textos del corpus entonces emergente; los posibles modelos narrativos que proponían, al no interactuar con el juicio crítico o verse «descartados» como propuestas válidas, no pudieron seguir *en su día* el que hubiera sido su desarrollo natural (un desarrollo que, por contraste, se vio hipertrofiado en el caso de la narrativa de la violencia o de la narrativa que se acogía a esas fórmulas temáticas y estilísticas del realismo testimonial); y por último, algo que es menos evidente pero quizá lo más importante, no tuvieron la oportunidad de ejercer algún tipo de influencia –permear en algún sentido sus raseros valorativos o metodológicos, influir en la medida en que abrieran nuevas perspectivas o lecturas– sobre el mismo canon crítico que les era contemporáneo y que, por así decir, los había desestimado de antemano. No sólo el Canon –el Canon origenista, anterior a 1959– había quedado fuera de juego, sin influencia activa sobre el sistema, sino que incluso «nuevos» modelos narrativos que hubieran podido tener un desarrollo natural se vieron anulados por esa máquina del tiempo que imponía la literatura «por hacer». Podría decirse que estos nuevos modelos narrativos quedaron, incluso, más huérfanos de resonancia, porque no tenían detrás (o no activaban) el peso de una tradición, de un Canon –como sí lo harán, en cambio, las grandes novelas cubanas de los sesenta, todas, como veremos en detalle, continuación o extensión del canon literario anterior al 59–. La pertinencia activa de esos modelos «nuevos» era posible sólo *entonces*, y su rescate arqueológico no puede devolverles retroactivamente la influencia que entonces no tuvieron: puede, únicamente, hacer pensar en contrafactuales, del tipo qué hubiera pasado si tal o más cual libro se hubiera publicado en

Cuba, pero no puede reparar la disfuncionalidad que desde entonces ha venido padeciendo el canon literario cubano. Garrandés se refiere varias veces al fenómeno, si bien con otros términos, a lo largo de su libro sobre la narrativa cubana de los sesenta:

Los libros *ajustadores* del canon en los sesenta traían, a la narrativa cubana de entonces, modos y preocupaciones que no tuvieron después un metabolismo *normal*, para decirlo en términos biológicos. A fines de los sesenta la política cultural cubana se encargó, indirectamente, de dirimir (intervenir en) la querrela de la prosa realista con la prosa imaginativa (estas terminologías son defectuosas, pero el lector sabe, creo, lo que quiero expresar con ellas) y tuvo lugar una especie de coartada dualista en favor del realismo social. Un realismo utopista, complaciente y que tenía la *misión* de redramatizar la historia y desdramatizar la inmediatez, envuelta entonces en un *epos* denso y suficiente. La narrativa de la imaginación no desapareció, pero sí empezó a avanzar por un sendero accidentado, periférico, situado en las afueras del campo cultural *deseable*. (Garrandés 2008: 17-18)

Ejemplos similares –textos cuya visibilidad e influencia fue entonces escasa porque no se avenían con las expectativas, aun cuando abordaran algunos de los temas emergentes de la Revolución– podrían ser también novelas como *Adire y el tiempo roto* (1967), de Manuel Granados –uno de los tratamientos más singulares de la problemática individual del negro en Cuba– o *El plano inclinado* (1968), de Noel Navarro –una narración que adopta una suerte de extraterritorialidad para narrar la peripecia existencial de un cubano en París, desde donde asiste, paisaje remoto, al triunfo revolucionario–. Estilísticamente muy diferentes, ambas novelas comparten como eje el interés en lo individual: el Julián de *Adire y el tiempo roto* participa activamente de la lucha clandestina y muere, finalmente, con las milicias en El Escambray, pero esos sucesos no son, ni mucho menos, los que lo definen como personaje, del mismo modo que para el Roberto de *El plano inclinado* la isla es una circunstancia remota desde su cotidiano parisino. Es, sobre todo, la definición de lo real y de la relación interior del sujeto con el presente lo que discurre por ambos libros, y en esa medida la presencia de lo erótico y de las identidades que construyen sus registros, en la intimidad y con respecto a los otros, deviene el núcleo narrativo de las dos novelas. Algo similar podría decirse de *Los animales sagrados* (1967), de Humberto Arenal, y quizá no esté de más subrayar que novelas tan distintas entre sí como estas tres tienen por denominador común lo contrario de lo que, como se ha visto, privilegiaba el

canon crítico: no se trata en ellas del individuo inmerso en la Historia ni de un *Bildungsroman* que tiene en la circunstancia referencial e inmediata sus claves y su centro, sino de indagaciones narrativas en el sujeto y lo individual en las que la Historia, si aparece, lo hace con minúsculas, como coyuntura o mera circunstancia existencial, pero nunca como una épica que «moldea» a sus personajes.

La tematización crítica de la Historia y de la relación del individuo con el presente, en cambio, resultará central de una manera muy distinta en algunos textos de la década –significativamente, en algunos de los textos de mayor peso en la narrativa cubana, en esas novelas canónicas de los sesenta que, lejos de comulgar con el nuevo canon crítico, se construyen en la estela del canon literario origenista: es imposible separarla de la obra de Cabrera Infante, de Arenas o de Sarduy, del Carpentier de *El siglo de las luces* o incluso, en suerte de reverso atemporal, de *Paradiso*.

De la centralidad que cobran la Historia y lo mesiánico en el Canon cubano nos ocuparemos en extenso en el capítulo siguiente. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando desde ese nuevo corpus –en diálogo con los presupuestos críticos del compromiso y la participación inmediata– se tematiza críticamente la relación con la Historia? O lo que es lo mismo, ¿qué ocurre cuando el contenido de esos discursos sobre la realidad inmediata sigue derroteros de signo distinto al previsto?

La «Declaración de la UNEAC» que en 1968 acompañó la publicación de *Fuera del juego* de Heberto Padilla y de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat –y por extensión, la polémica en torno a esos dos libros y todo el caso Padilla, que terminó con la «autocrítica» pública de 1971– es probablemente el ejemplo más claro de qué podía ocurrir y sin duda el que más repercusiones políticas y simbólicas tuvo. Ciñéndonos de momento a 1968 y a la lectura de ambos libros que promueve la «Declaración», tenemos no sólo las claves de una fractura sino también las de los límites que, en la estricta frontera de lo ideológico, venían implícitos en la normativa y la preceptiva de «Palabras a los intelectuales».

Si a *PM* se le reprochaba lo que no mostraba, esto es, la Historia en marcha, la épica colectiva, y a Heras y a Fuentes atreverse a mostrar «demasiado» de la Historia inmediata, ¿qué es lo que se le reprocha a estos dos libros, tan denostados y por eso, precisamente, tan visibles? La «Declaración de la UNEAC» se centra, precisamente, en su relación crítica con la Historia. Después de introducir lo que llama la «ambigüedad» de Padilla, en un párrafo que parte

de premisas policiales con respecto a la culpabilidad⁵⁸, pasa directamente al meollo del asunto:

Aparte de la ambigüedad ya mencionada, el autor mantiene dos actitudes básicas: una criticista y otra antihistórica. Su criticismo se ejerce desde un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios. Este criticismo se ejerce además prescindiendo de todo juicio de valor sobre los objetivos finales de la Revolución y efectuando transposiciones de problemas que no encajan dentro de nuestra realidad. Su antihistoricismo se expresa por medio de la exaltación del individualismo frente a las demandas colectivas del pueblo en desarrollo histórico y manifestando su idea del tiempo como un círculo que se repite y no como una línea ascendente. (en Padilla 1968: 8)

Antihistoricismo, distanciamiento e individualismo frente al desarrollo histórico; incluso, y así lo enfatiza la «Declaración», una visión del tiempo que no es la de una línea ascendente. Trufado de adjetivos, el discurso contra *Fuera del juego* vuelve una y otra vez sobre ese centro:

Al hablar de la historia «como el golpe que debes aprender a resistir», al afirmar que «ya tengo el horror / y hasta el remordimiento de pasado mañana» y en otro texto: «sabemos que en el día de hoy está el error / que alguien habrá de condenar mañana» ve la historia como un enemigo, como un juez que va a castigar. Un revolucionario no teme a la historia, la ve, por el contrario, como la confirmación de su confianza en la transformación de la vida. (en Padilla 1968: 10)

Y luego de imputar a la persona misma de Padilla faltas diversas⁵⁹, y de comentar más brevemente *Los siete contra Tebas*, la «Declaración» resume de

⁵⁸ El poeta, dice, «mantiene en sus páginas una ambigüedad mediante la cual pretende situar, en ocasiones, su discurso en otra latitud», y con ese «expediente demasiado burdo cualquier descripción que siga no es aplicable a Cuba»: con lo cual, «exonerado de sospechas, Padilla puede lanzarse a atacar la revolución cubana amparado en un referencia geográfica» (en Padilla 1968: 7). Nótese que lo que se recrimina aquí es esa ambigüedad –que en la «Declaración» quiere decir alevosía, en su acepción judicial– que busca «exonerarlo», que procuraría atenuantes para una culpa que de antemano se da por sentado.

⁵⁹ Los ataques *ad personam* siguen varios flancos: por un lado se le echa en cara «su notorio ausentismo de su patria en los momentos difíciles en que ésta se ha enfrentado al imperialismo; y su inexistente militancia personal» (1968: 10); además, se dice de él que «sugiere complejas emboscadas contra sí que no pueden ser índice más que de un arrogante delirio de grandeza o de un profundo resentimiento» (1968: 11); por otra parte, se saca a colación que «estimamos una falta ética matizada de oportunismo que el autor en un texto publicado hace algunos meses,

manera a la que no puede menos que reconocérsele franqueza —y que resulta muy ilustrativa para lo que nos interesa aquí— los motivos últimos que la guían. Las cursivas son mías:

Ahora bien, ¿a quién o a quiénes *sirven* estos libros? ¿*Sirven* a nuestra revolución, calumniada de esa forma, herida a traición por tales medios?

Evidentemente, no. Nuestra convicción revolucionaria nos permite señalar que esa poesía y ese teatro *sirven* a nuestros enemigos, y sus autores son los artistas que ellos necesitan para alimentar su caballo de Troya a la hora en que el imperialismo se decida a poner en práctica su política de agresión bélica frontal contra Cuba. Prueba de ello son los comentarios que esta situación está mereciendo de cierta prensa yanqui y europea occidental, y la defensa, abierta unas veces y «entreabierta» otras, que en esa prensa ha comenzado a suscitar. Está «en el juego», no fuera de él, ya lo sabemos, pero es útil repetirlo, es necesario no olvidarlo.

En definitiva *se trata de una batalla ideológica, un enfrentamiento político* en medio de una revolución en marcha, a la que nadie podrá detener. [...]

En resumen: la dirección de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba rechaza *el contenido ideológico* del libro de poemas y de la obra teatral premiados. (en Padilla 1968: 13)

El contenido ideológico, cuyo valor se refrenda por el uso —y no por la interpretación—: el resumen no puede ser más claro.

acusara a la UNEAC con calificativos denigrantes, y que en un breve lapso y sin que mediara una rectificación se sometiera al fallo de un concurso que esta institución convoca» (11); por último, y a continuación, que «entendemos como una adhesión al enemigo, la defensa pública que el autor hizo del tráfuga Guillermo Cabrera Infante, quien se declaró públicamente traidor a la Revolución» (11-12). Los ataques son muy similares a los que hizo Luis Pavón desde las páginas de *Verde Olivo* en su nota «Las provocaciones de Padilla». En algún caso, casi idénticas: «¿Por qué mandó un libro precisamente a la UNEAC? ¿Él, Padilla, que hace dos meses describió a esa organización como un “casarón de figurones”? ¿Por qué buscar un premio de la Revolución, él que hace un largo tiempo ya desdeña, y ataca a la Revolución y al pueblo?» (Ávila 1968: 18).