

La metaficción en la novela cubana del Periodo Especial

Por *Ivonne SÁNCHEZ BECERRIL**

La maldita circunstancia...

LA REVITALIZACIÓN DE LA NARRATIVA CUBANA escrita desde la Isla en las dos últimas décadas es producto de una serie de convergencias y coyunturas de diversa índole. El presente trabajo analiza la narrativa que recurre a la metaficción para realizar agudos y profundos cuestionamientos sociales. Este tipo de literatura precisa una justificación sociopolítica y literaria para explicar cómo un rasgo tan irremediamente asociado con la posmodernidad como la metaficción tiene eco en una sociedad de filiación comunista. Para ello debemos recordar primero que las argucias narrativas de la metaficción son de añeja aparición en la tradición literaria y que si diversos críticos del fenómeno contemporáneo se han afanado en hacer una distinción¹ es para enfatizar que la distinción estriba más en el amplio y complejo contexto en el que se inscriben las nuevas obras que en la novedad de los recursos que pudieran encontrarse. Asimismo, es inevitable resaltar que la literatura y la cultura cubanas en general han sido no sólo de las más sólidas y propositivas de América Latina, sino que en varios momentos se han destacado por convertirse en ineludible punto de referencia y encuentro.

Después de una época gris de un dogmatismo ideológico impuesto por el gobierno y las entidades culturales de la Isla,² las

* Doctoranda del Posgrado en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <ivonne.sb@gmail.com>.

¹ La clasificación de novelas metaficticias y metaficciones pertenece a Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994; la de metaficciones conscientes e inconscientes, así como de modernas y posmodernas es de Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Nueva York, Routledge, 1988; y la de metaficciones abiertas y encubiertas, de Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Londres, Routledge, 1991.

² Aludo al periodo que Ambrosio Fornet bautizó como “quinquenio gris” que en principio abarcaba de 1971 a 1976; sin embargo, Mario Coyula señala que el término “condensó no sólo un tiempo más extenso de amarga memoria, sino una concepción retorcida de mundo construida sobre la intolerancia, la exclusión y el rechazo a lo nuevo y lo diferente” que comprendió más de cinco años. Véase Mario Coyula, “El trinquenio amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía”, conferencia presentada en el ciclo

décadas de los ochenta y noventa hicieron posible la recuperación de ciertas libertades creativas. Los ochenta porque, con la implementación de la *Perestroika* y la *Glasnost* en la URSS, el régimen cubano impuso un distanciamiento respecto de la “mala influencia” del hermano mayor, sumiendo a la comunidad de intelectuales y artistas cubanos en una crisis de referentes que prontamente fue aprovechada para iniciar un camino hacia la subsanación de la *indigencia crítica*³ y el aislamiento intelectual en que los años más oscuros de la Revolución los habían sumergido. En los noventa, tras la caída del Muro de Berlín en 1989 y el colapso del bloque soviético, se experimentó una compleja crisis económica y social que el gobierno de la Isla denominó Periodo Especial en Tiempos de Paz, esto es, “un estado de emergencia nacional [...] cuyas consecuencias para la supervivencia del régimen podrían ser tan graves como si se tratara de una guerra”.⁴ El Periodo implicó la detonación de tensiones acumuladas que derivaron, a decir de Jorge Fornet, en una crisis económica y otra social, ambas devastadoras.⁵ La económica representó, según los especialistas, quince años perdidos de desarrollo económico; la social, la salida dramática de alrededor de sesenta mil cubanos en improvisadas embarcaciones y la generación paulatina de una diáspora de intelectuales y artistas, además de la emergencia de nuevas identidades en relación directa con la coexistencia de distintos modelos de valores morales⁶ y económicos.⁷ Este telón de

La Política Cultural de la Revolución: Memoria y Reflexión, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, 19 de marzo de 2007, La Habana, Instituto Superior de Arte, disponible en DE: <<http://www.criterios.es/pdf/coyulatrinquenio.pdf>>.

³ Término acuñado por Juan Marinello y retomado por Luisa Campuzano para explicar el estado de retraso teórico en que estaban sumidos después de treinta años de censura ideológica. Véase Luisa Campuzano, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004.

⁴ Jorge Pérez-López, “El interminable Periodo Especial de la economía cubana”, *Foro Internacional* (El Colegio de México), vol. XLIII, núm. 3 (173) (julio-septiembre de 2003), pp. 567.

⁵ Jorge Fornet, *Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, pp. 62-63. Esta obra obtuvo el Premio Alejo Carpentier 2006 en la categoría Ensayo.

⁶ Un estudio destaca que a partir de los noventa los jóvenes pueden ser clasificados en tres tipos: los que manifiestan una interiorización de los valores oficiales; los que tienen aspiraciones individuales y materiales; y los que buscan sacar provecho de las ventajas de la educación socialista al emigrar de la Isla. Véase Velia Cecilia Bobes, *Los laberintos de la imaginación: repertorios simbólicos, identidades y actores del cambio social en Cuba*, México, El Colegio de México, 2000, p. 236.

⁷ Desiderio Navarro señala que en la Isla conviven diversos modelos socio-económicos, un “comunismo de cuartel” de la década de los setenta que sigue pugnando desde los ochenta por un “socialismo democrático” y que se enfrenta a la implementación

fondo dificultó la actividad de los censores y relajó las demandas impuestas a los creadores, pues la restricción más efectiva fue la escasez del papel, lo que permitió que los escritores contaran con la posibilidad de publicación con recursos ajenos al Estado, principalmente en casas editoriales extranjeras ya sea en coedición con las cubanas o fuera de la Isla.

Si la crisis de referentes de los ochenta permitió la sociabilización de nuevas corrientes de pensamiento como la posmodernidad —la publicación de “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío” de Fredric Jameson en la revista *Casa de las Américas* data de 1986— y la circulación con mayor libertad de textos literarios contemporáneos de diversas latitudes, la crisis económica consintió involuntariamente una reconfiguración literaria profunda, desde una redefinición de la literatura, lo literario, el canon cubano y sus omisiones, hasta una reconceptualización del escritor y del crítico, por lo que en cada ejercicio literario de los noventa puede rastrearse una política de la escritura⁸ o una po/(lí)tica de cada autor. Así, la narrativa del Periodo Especial se distingue por un diálogo y apropiación de muchos postulados de la teoría y rasgos de la literatura extranjera de la época y su empleo para realizar denuncias, cuestionamientos o revisiones críticas del presente, pasado y futuro de la Revolución.

Este trabajo se centrará en el análisis de las estrategias con las que la narrativa cubana del Periodo Especial aborda uno de los proyectos más ambiciosos de la Revolución Cubana, el hombre nuevo, figura que concentra expectativas, demandas, desilusiones, errores y fracasos. A partir de la hipótesis de que las narraciones más efectivas que condensan alrededor de la figura del hombre nuevo cuestionamientos más profundos son las que recurren a la metaficción, haremos una revisión de diversos textos aparecidos desde 1990 para observar cómo se complejizan el tono, la perspectiva y los recursos empleados para narrar tanto al hombre nuevo como a los cubanos que crecieron a su sombra.

de un “capitalismo de Estado” o “socialismo de mercado” —desde los noventa— y a su inserción en el “capitalismo neoliberal” en las dos últimas décadas. Desiderio Navarro, “Introducción” al ciclo *La Política Cultural del Periodo Revolucionario: Memoria y Reflexión*, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, 30 de enero de 2007, La Habana, Casa de las Américas, disponible en DE: <<http://www.criterios.es/pdf/navarrointrociclo.pdf>>.

⁸ Rafael Rojas, *El estante vacío: literatura y política en Cuba*, Barcelona, Anagrama, 2009 (col. *Argumentos*, núm. 393).

La aventura del relato

EL propósito del presente ensayo no es ocuparse de los debates teórico-críticos en torno de la metaficción, sino plantear cómo este recurso resulta estratégico para la realización de profundos cuestionamientos sociales en la literatura cubana; no obstante es pertinente hacer del conocimiento del lector desde qué coordenadas teórico-críticas exploraremos las narraciones del Periodo Especial que interpelan la figura del hombre nuevo. Más allá de la simple definición del término *metaficción* como ficciones sobre ficciones,⁹ diremos que las metaficciones son textos narrativos que mediante diversas estrategias¹⁰ exploran —en muchas ocasiones desautomatizando o dramatizando— y reflexionan sobre el proceso de construcción discursivo de la realidad (y los discursos de verdad) o la ficción en los que la participación activa del lector es fundamental.¹¹

La importancia de hacer una contextualización de la coyuntura histórica en el plano de los referentes teórico-críticos en la Isla se debe a que la metaficción, en el contexto de la posmodernidad —aquella que se caracteriza por la subversión de las premisas modernas y un espíritu inquisitivo—, es indisoluble de la emergencia de diversos postulados teóricos —de la estética de la recepción, la desconstrucción, la teoría feminista, las ciencias cognitivas etc.— porque tienen injerencia directa en la (des)construcción de sentido de la narración y en la concepción de los procesos de creación, escritura y lectura. Por ello, las metaficciones proponen un cambio en el pacto de lectura como resultado de la redistribución topológica de las relaciones intratextuales, extratextuales e intertextuales,¹² así como de la continua tensión entre elementos subversivos y convencionales de la tradición literaria. La diversidad de recursos que generan narraciones metaficcionales son tanto narrativos —tematización/dra-

⁹ Ficciones en las que se tematiza la escritura y la lectura y los protagonistas son escritores, lectores y personajes de otras ficciones.

¹⁰ Que no son exclusivas de las metaficciones, sino que se retoman de la vasta tradición literaria y pueden presentarse de muy diversas formas y combinaciones.

¹¹ La búsqueda de reformulación del término parte de diversas investigaciones, principalmente las siguientes: Mark Currie, ed., *Metafiction*, Nueva York, Longman, 1995; Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* [n. 1]; y Hutcheon, *Narcissistic narrative* [n. 1].

¹² Ana María Barrenechea, “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, *Revista Iberoamericana* (III), vol. LXVIII, núm. 200 (julio-septiembre de 2002), pp. 765-768.

matización del acto de lectura, escritura o lectura, desprecio manifiesto de convenciones literarias etc.—, como estructurales —irrupción/disolución de tiempo o espacio, *mise en abyme*, experimentación tipográfica etc.— y discursivos —intertextualidad, transgresión y/o superposición de géneros etc. Brian Stonehill ha distinguido un repertorio de treinta y seis recursos de la reflexividad, sin embargo, éstos están supeditados a la formulación de cuestionamientos subversivos a propósito de la relación indisoluble entre realidad y ficción, así como de una hipótesis sustancial del mundo.¹³

Lo que hace interesante a la metaficción en la narrativa cubana contemporánea es que al breve periodo de experimentación formal con estrategias importadas de textos posmodernos de diversas latitudes, siguió el empleo selectivo de tales estrategias narrativas con el fin de encontrar la plataforma adecuada para elaborar esa hipótesis sustancial de mundo mediante agudos cuestionamientos, y redefinir así el concepto de literatura (y de la literatura cubana) desde la constitución de po/é(lí)ticas de la escritura.

Seremos como el Che

COMO afirma Fernando Rojas en el prólogo a *Cuba, cultura y revolución*: “El mundo simbólico de varias generaciones de cubanos [...] es el que creó la Revolución”.¹⁴ Este ensayo se dedicará a los ecos de un mundo simbólico en particular: el ideal de hombre del revolucionario, el hombre nuevo. En el texto “El socialismo y el hombre en Cuba”,¹⁵ Ernesto *Che* Guevara se plantea la creación de un hombre nuevo como punto clave en la construcción del comunismo en la Isla. Éste tiene el carácter de proyecto, la cualidad de “no hecho, de producto no acabado”,¹⁶ es “una aspiración subjetiva y no sistematizada”¹⁷ del hombre del siglo XXI. La arcilla de este hombre nuevo es la de la Cuba posterior a 1959, una generación de hombres

¹³ Brian Stonehill, *The self-conscious novel: artifice in fiction from Joyce to Pynchon*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1988.

¹⁴ Fernando Rojas, “El universo de Palabras a los intelectuales”, en Humberto Rodríguez Manso y Alex Pausides, comps., *Cuba, cultura y revolución: claves de una identidad*, La Habana, UNEAC (Colección Sur, núm. 149), pp. 5-12.

¹⁵ Ernesto Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba” (1977), en *El socialismo y el hombre nuevo*, México, Siglo XXI, 2007, pp. 3-17. Originalmente fue publicado en el semanario *Marcha* (Montevideo), 12-III-1965.

¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

que “vendrán libres del pecado original”¹⁸ y que serán totalmente conscientes “de su ser social, lo que equivale a su realización plena como criatura humana, rotas las cadenas de la enajenación” y que en esa conciencia radique “el cumplimiento de su deber social”.¹⁹

De esta forma, en la Cuba posterior a la Revolución los sujetos están determinados y producidos históricamente por y en relación con un modelo económico-político-social, el ideal del hombre nuevo y la utopía de un Estado socialista. En este orden, los sujetos como individuos están siempre supeditados a la colectividad y es ésta la que genera una identidad, específicamente, una identidad nacional. Durante más de tres décadas, el Estado cubano se dedicó a generar sujetos capaces de reproducir el modo de producción del régimen.

El presente ensayo busca poner en evidencia que la figura del hombre nuevo no puede desvincularse de ese mundo simbólico de la Revolución. Por un lado, se instituyeron como modelo del proyecto de hombre a los héroes nacionales, Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y, particularmente, Ernesto Che Guevara. Por otro, todo el discurso nacionalista de la Revolución tornó heroico al pueblo cubano, primero, por su oposición al capitalismo y su papel de bastión único contra el imperialismo en América; segundo, por los logros sociales alcanzados por el régimen; tercero, por la resistencia al bloqueo como una guerra de baja intensidad; cuarto, por la sobrevivencia del régimen ante la caída del bloque soviético. Lo heroico, en principio de carácter activo, deviene en pasivo. Las consignas del régimen dan cuenta de este complejo proceso: “Revolución o muerte”, “Queremos que sean como el Che”, “Hasta la victoria siempre”, “Señores imperialistas, no les tenemos ningún miedo” hasta “Un día de bloqueo equivale a 139 ómnibus urbanos”, “Tres días de bloqueo equivalen a la impresión de todos los libros de texto de un curso escolar”, “Dos horas de bloqueo equivalen a todas las máquinas Braille que se necesitan en toda la Isla” etc. Así pues, tras varias décadas de Revolución, la noción de hombre nuevo es indisociable de la del héroe revolucionario, por ello a partir del cisma 1989-1991 y la devastadora crisis económica se hace necesario un cuestionamiento de dicha figura.

Tres décadas después del triunfo de la Revolución Cubana se hace evidente la fragilidad de ese proyecto, entre muchos otros, y el

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

descubrimiento de que la figura del hombre nuevo se había erigido como una imposición, una sombra, sobre varias generaciones de cubanos que nacieron antes de la Revolución o junto con ella. El ensayista y crítico de arte Iván de la Nuez, nacido en 1964, muestra la relación que las generaciones venidas al mundo “sin el pecado del capital” desarrollan con este “engendro” (como él lo llama):

Provenientes del *boom* demográfico de los años sesenta, que duplicó la población cubana hasta conseguir que esta generación constituya hoy la mayoría viva en ese emplazamiento llamado Cuba, somos una extraña mezcla del ideal ilustrado —desde Marx hasta el Hombre Nuevo del Che Guevara— y del ideal romántico —desde Frankenstein y José Martí hasta la clonación y la manipulación genética de nuestros días. Programados para vivir en el comunismo, ahora tenemos que asumir nuestra “reprogramación” para habitar en un futuro que no era el “nuestro” [...] Muchos hemos vivido la Revolución con el desparpajo de entender que ésta fue hecha *para* nosotros. Y con la cíclica denuncia y paternalismo de los progenitores en el poder, que no han cesado de repetir que la Revolución no fue hecha *por* nosotros.²⁰

Me parece pertinente destacar varias cosas de las apreciaciones de Iván de la Nuez: primero, que el proyecto de hombre en el socialismo cubano condensa características de diversos momentos de la era moderna, incluido el proyecto socialista, que después de cincuenta años de Revolución se revelan problemáticos; segundo, que se impuso a los cubanos nacidos en la Revolución un cúmulo de expectativas muy altas y un sentido de culpa proporcional, pues se depositaba en ellos una esperanza y una demanda so justificación de que las generaciones precedentes habían pagado con sangre y sacrificio una sociedad que posibilitara la aparición del hombre ideal; tercero, que tras la desaparición de un bloque de Estados socialistas, los hombres de la Revolución producidos bajo este modelo están condenados al conflicto, pues “El hombre nuevo entra en nuevo milenio como un ente romántico, antes que como un hombre ilustrado. Es un individuo marcado por la soledad dentro de lo gregario, hipercomunicado con problemas de comunicación”.²¹

La figura del hombre nuevo en los textos que analizaremos aparece de distintas formas, abordado desde disímiles tonos y

²⁰ Iván de la Nuez, *Fantasia roja: los intelectuales de izquierda y la Revolución Cubana*, México, Debate, 2006, p. 114. Las cursivas son del original.

²¹ *Ibid.*, p. 120.

perspectivas y condensa varios cuestionamientos; esta escala de grises poco o nada tiene que ver con la calidad literaria de los relatos, más bien denota las diversas experiencias de los autores con la Revolución y cómo se pusieron en crisis durante el Periodo Especial. La apreciación de Jorge Fonet en *Los nuevos paradigmas* puede arrojar bastante luz al respecto; él señala que a partir de esa coyuntura histórica “se precipitaron algunas de las tensiones que se habían venido acumulando y que desembocaron en el cierre y la frustración de importantes proyectos”,²² lo cual modificaría el curso de la narrativa cubana. Fonet identifica que los narradores nacidos antes de 1959, aquellos que llevan sobre sus hombros el “pecado original” o quizá el “pecado del capital” en su nacimiento, experimentan un desencanto, mientras que los escritores nacidos después de 1959, viven una incertidumbre. Esto es, la complejidad histórica puso en duda la muerte del metarrelato del hombre nuevo en Cuba y las narraciones que exploraremos pondrán de manifiesto cómo se dialoga con él y a partir de qué estrategias.

Desgraciada la tierra que necesita héroes...

EN este apartado analizaremos las narraciones *El bosque, el lobo y el hombre nuevo* (1990) de Senel Paz, *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés, *Las bestias* (2006) de Ronaldo Menéndez, *La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte y *La sombra del caminante* (2001) de Ena Lucía Portela. El objetivo de dicho análisis es poner de manifiesto las diferencias de tratamiento del proyecto de hombre nuevo así como la aparición de la metaficción para complejizar esta figura. La cercanía temporal del Periodo Especial no ha permitido establecer su terminación, por ello nos sumamos a la apreciación de Jorge López-Pérez²³ acerca de que éste parece interminable por la detonación de crisis económicas subsecuentes, de esta manera incluimos en nuestro análisis textos publicados en el año 2007, pues exploran las problemáticas sustanciales de dicho periodo.

El bosque, el lobo y el hombre nuevo, obra ganadora del premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional en 1990, inaugura una etapa de la narrativa cubana en que ésta se reincorpora al mundo literario internacional motivada tanto por la coyuntura histórica

²² Fonet, *Los nuevos paradigmas* [n. 5], p. 62.

²³ Pérez-López, “El interminable Periodo Especial de la economía cubana” [n. 4].

como por la exploración crítica de la realidad de la Isla.²⁴ La historia se condensa simbólicamente en el título: David, el hombre nuevo, es un joven guajiro universitario que se enfrenta a La Habana, el bosque, y a la tentación de la cultura cubana censurada que le ofrece Diego, un homosexual con contactos en el extranjero, el lobo. David es el narrador que nos desvela su proceso de aprendizaje mayoritariamente en retrospectiva; los momentos en que regresa al presente de la narración funcionan como breves prolepsis.

El texto de alguna manera incorpora la política de rectificación del régimen durante los ochenta, pues David, joven bastante ingenuo y educando ejemplar de la Revolución, es iniciado por Diego en un proceso de recuperación, rescate y revaloración de la cultura cubana en el que se deshace del rasero de censura ideológica, marginación y exclusión impuesto por el gobierno cubano a partir del quinquenio gris y reconquista para la figura del hombre nuevo el derecho al pensamiento crítico independiente. El texto de Senel Paz cierra con un aire esperanzador tanto para la posibilidad del proyecto de hombre nuevo como para la corrección de rumbo del socialismo en la Isla; primero, por el camino de aprendizaje de David en el que podemos apreciar el debate interior del personaje; segundo, porque tras la salida de Diego de la Isla, David encuentra otro guía en las filas del partido.

Aun cuando *El bosque, el lobo y el hombre nuevo* no es una metaficción, nos ha parecido importante incorporarlo brevemente a este análisis para marcar el inicio del interés por abordar críticamente la figura del hombre nuevo, así como para poner en contraste dicha narración con el resto de los textos de tal manera que se hagan evidentes las diferencias tanto formales como de la perspectiva en que cuestionan el ideal del hombre revolucionario.

En *La nada cotidiana* Zoé Valdés (1959) puso en el centro de su narración personajes femeninos que evidenciaban cómo la crisis económica traía a la luz la corrupción del sistema económico y su incapacidad para elidir las clases sociales.²⁵ Esta narración ya da muestras de rasgos metaficcionales, pues por un lado tematiza la historia de vida de una mujer en una Isla “que quiso construir el paraíso”²⁶ en una *mise en abyme* paradójica, un relato como un ouroboros, una narración que se narra a sí misma. De esta forma

²⁴ Senel Paz, *El bosque, el lobo y el hombre nuevo*, México, Era, 1991.

²⁵ Zoé Valdés, *La nada cotidiana*, Buenos Aires, Emecé, 1996.

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

el lector tiene la sensación final de haber leído un texto mientras es concebido o escrito. Las narraciones de Valdés se distinguen por ser una especie de panorámicas de la experiencia cotidiana del socialismo en la Isla que puede abarcar tanto los años que preceden a la Revolución, tres décadas de Revolución y de las dos últimas décadas de crisis económicas y sociales; asimismo, la perspectiva y el tono son bastante consistentes. *La nada cotidiana* es interesante para los propósitos de este ensayo tanto por su propuesta de una lectura simbólica del hombre nuevo y de la Revolución como por el despliegue de recursos narrativos para generar una dimensión metaficcional en el relato.

Al final de la narración la protagonista se revela como la escritora de la novela *La nada cotidiana* y la voz narrativa del relato; así como vemos emerger el relato en la narración, conocemos el nacimiento y la crisis tanto de Yocandra como de la Revolución y su proyecto de hombre nuevo. Aunque el tema central de la novela es la carestía generalizada del Periodo Especial, en diversos puntos se cuestiona el proyecto del revolucionario ideal y se ponen en la balanza los logros de la Revolución. Como destaca Iván de la Nuez, los cubanos nacidos en el seno del socialismo lo hacen con una deuda histórica y una gran responsabilidad sobre sus hombros, lo cual se plantea bastante evidentemente en “Heroico nacimiento”, el segundo capítulo de la novela. Los dolores de parto de la madre de Yocandra inician durante la primera celebración del día de los trabajadores de la Revolución triunfante, el primero de mayo de 1959; mientras Fidel continúa su arenga a la multitud, el Che pone una bandera sobre el vientre de la futura madre cuando ésta abandona la concentración. La niña, nacida a los dos minutos del dos de mayo, recibe el nombre de Patria y el reclamo del padre, pues al no nacer el día primero, había faltado a su deber revolucionario.²⁷ El episodio, saturado de referentes, busca resaltar el entusiasmo por el triunfo de la Revolución y el inicio de la construcción “del paraíso” y cómo ambos procesos volcaron sus expectativas y frustraciones en las nuevas generaciones. Ante tal presión y ya en la juventud, Patria se redefine al cambiarse el nombre y empezar un proceso de aprendizaje que completa la búsqueda de una identidad autónoma y se distancia del compromiso con el proyecto social en el que nació y el cual con el paso del tiempo demostró su corrupción.

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

Al tematizar el origen de la narración y ponerlo de manifiesto mediante una *mise en abyme* paradójica, la novela cumple con la característica más evidente de las metaficciones; sin embargo, el recurso no es central en el cuerpo del relato, pues sólo aparece en el primero y en el último capítulos. La metaficción en *La nada cotidiana* no es fundamental para el cuestionamiento del hombre nuevo y ambos puntos están supeditados a una narración que busca, a manera de testimonio, dar cuenta del Periodo Especial.

Las bestias y Río Quibú (2008) de Ronaldo Menéndez (1970) forman parte de una trilogía, de dos entregas hasta ahora.²⁸ Ambas novelas comparten el carácter metaficcional, la configuración de novela negra, así como al Gordo, personaje-escritor. En *Las bestias*, Claudio, doctorando y profesor de filosofía de costumbres anodinas, descubre por accidente que dos hombres, sin especificar motivo alguno, quieren matarlo. La novela está dividida en tres partes, en una narración en tercera persona focalizada mayoritariamente en Claudio, el diario de Claudio y un fragmento de su tesis de doctorado, en el índice las partes están consignadas como “La trama” —con veintidós capítulos y un epílogo—, “El diario” —con seis entradas— y “La Oscuridad (fragmento de la tesis)” —única entrada. La trama se desata por un recurso digno de una comedia de errores: el cruce de líneas telefónicas entre víctima y victimarios solamente verosímil en el contexto de una Isla tan rezagada tecnológicamente como Cuba. El desarrollo de una narración omnisciente focalizada principalmente en Claudio empieza a alterarse desde el quinto capítulo con una serie de sutiles intromisiones en la trama o delectaciones sobre el acto de narrar. A partir de ese momento, el Gordo, un contrabandista que vende una pistola a Claudio, toma el crédito de la narración; la revelación de la identidad del autor se hace primero con la aparición de un yo narrador como origen del relato y después la de un yo autor que asume el hecho creativo y el control sobre la construcción de la trama.

La narración se interrumpe para comentarla, por ejemplo: “Pero ahora volvamos a la tercera persona”²⁹ o “ahora sí que el Gordo se siente sometido a la técnica del distanciamiento (brechtiano), y decide oponerle el recurso del método (de Stanislavsky)”.³⁰ Este

²⁸ Ronaldo Menéndez, *Las bestias*, Madrid, Punto de Lectura, 2008; y *Río Quibú*, Madrid, Lengua de Trapo, 2008.

²⁹ Menéndez, *Las bestias* [n. 28], p. 86.

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

recurso se vuelve más transgresor en la novela *Río Quibú*, pues en ella el Gordo toma decisiones y da indicaciones a sus secuaces mediante una jerga crítico-literaria; por ejemplo, afirma que: “Mi intuición nunca falla. . . , dicen que no se debe intervenir en la trama con otra cosa que no sea la trama misma” o “todo sea por los giros de la trama”.³¹ Sin embargo, en el último capítulo de *Las bestias*, el Gordo descubre sobre la cama del departamento del filósofo el cuerpo exánime de Claudio y sobre la mesa el diario y la tesis terminada de este último, con ello se revela de manera contundente para el lector que, de acuerdo con la lógica del mundo diegético, el Gordo ha configurado también la estructura de la novela.

La novela nunca menciona la figura del hombre nuevo; sin embargo, nos ha parecido pertinente incluirla en el análisis pues el intrínquilis de la trama da suficientes elementos para identificar un cuestionamiento vinculado con dicho proyecto de hombre. En primera instancia porque los perseguidores de Claudio pertenecen a una sociedad dedicada a matar a los infectados con el VIH en la Isla; en segundo lugar, porque al inicio de la novela Claudio encarna a un sujeto disfuncional que aspira a llenar el perfil del hombre revolucionario; y en tercero, por la instauración de importantes poderes de facto en la Isla que actúan de manera paralela o en connivencia con el Estado.

La lógica que rige a la sociedad secreta a la que pertenecen los matones Benito Agramonte y Julio Miguel de Céspedes, que aparecen bajo los apelativos de Jack y Bill respectivamente, tiene elementos de la política de Rectificación de errores —puesta en marcha en los ochenta— o del “instante de rectificar” del que habla Ernesto Guevara.³² Jack y Bill refieren su quehacer como filantrópico y a la sociedad, como benefactora del bien común. Ésta tan particular forma de erradicar el SIDA se filtra a todos los niveles de la sociedad cubana, puesto que Jack y Bill nos dan a conocer que los hospitales del Estado son los que delatan a los infectados. Cuando Claudio se acuesta con una rubia que está siendo cazada por los matones, automáticamente se convierte en su nuevo blanco.

Claudio experimenta un complejo proceso de degradación a lo largo de la novela. En las primeras páginas se nos presenta a un doctorando en filosofía que trabaja el tema de la oscuridad simbólica, que ha sido enviado al extranjero por la Revolución —lo que

³¹ Menéndez, *Río Quibú* [n. 28], pp. 152-153.

³² Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba” [n. 15].

dice mucho de su, por lo menos aparente, lealtad al régimen— y que en medio de la crisis del Periodo Especial se resiste hasta el último momento a recurrir a las mismas estrategias de supervivencia que sus vecinos —la caza o cría clandestina de animales. Conforme avanza la narración, la visión en torno de la naturaleza de la oscuridad simbólica se transforma; el cambio en la concepción central de su tesis y la que sostiene la novela puede leerse como un metacomentario en el diario de Claudio:

La Oscuridad no es algo que pueda pensarse sin sentir la luz. Es una ausencia, un defecto, una fisura en la vasta luz del universo: eso pensaba. Pero ahora sé que es lo contrario, hay una vastedad, una extensión negra casi infinita, partida por soles esporádicos. Entonces hablar de la luz es abarcarla, ceñirla desde la oscuridad predominante. Lo grave, lo difícil, es que a los hombres sólo nos es dado hablar desde la luz, desde la mínima luz donde estamos parados. Lo cual es otra forma de tiniebla.³³

La novela podría funcionar sin recurrir a los referentes cubanos, pero es indiscutible que al explorar la naturaleza humana como predominantemente oscura y bestial cuando se plantea la trama en un contexto cubano, ineludiblemente dialogará con el proyecto (¿ingenuo?) de construcción del socialismo con base en la creación de un hombre nuevo. Finalmente, la figura del escritor no es menos oscura o crítica. El Gordo aparece como otra de las fuerzas factuales que intervienen en el gobierno de la Isla; su caracterización como “escritor-trafficante” y su constante presencia como origen del relato en el texto son fundamentales tanto para la configuración metaficcional de la novela como para poner en evidencia ciertas interrogantes sobre la naturaleza de la sociedad cubana y la posibilidad de un hombre distinto en ella.

La fiesta vigilada (2007) de Antonio José Ponte (1964) es un texto planteado desde una difusa frontera entre narración y ensayo.³⁴ La anécdota, mínima y abstracta, se reduce a las dubitaciones y tribulaciones de un escritor habanero, el autor-narrador, para dejar la Isla y su confrontación con otras latitudes en las que la experiencia histórica de Cuba parece perseguirlo siempre. En este sentido, *La fiesta vigilada* dice más de lo que cuenta (como anota M. Boyd

³³ Menéndez, *Las bestias* [n. 28], p. 175.

³⁴ Antonio José Ponte, *La fiesta vigilada*, Barcelona, Anagrama, 2007 (col. *Narrativas hispánicas*, núm. 411).

de muchas metaficciones),³⁵ en un fluir del tiempo del discurso más holgado que el tiempo de la narración.

La novela no tematiza la escritura, sin embargo, cuestiona constantemente las relaciones entre realidad y ficción por medio de la coexistencia de un discurso narrativo y crítico con registro ensayístico en una especie de reversibilidad. Los cuatro capítulos que la conforman podrían leerse como la exploración de cuatro grandes temas: “Nuestro hombre en La Habana (Remix)” explora la invención de la Guerra Fría; “Caja negra de la fiesta”, la recuperación analítica de los procesos sociales puestos en marcha por la Revolución; “Un paréntesis en las ruinas”, la lectura histórica de la decadencia habanera y su representación estética; finalmente “Una visita al Museo de la Inteligencia” explora la sociabilización de la recuperación de archivos.

La fiesta vigilada es, sobre todo, un periplo de la confrontación de ese proyecto de hombre nuevo, encarnado por el protagonista y narrador, con el mundo fuera de Cuba y cómo a través de cada uno de los capítulos busca sentido a su experiencia, al proyecto socialista en la Isla, así como a otras vivencias en Estados totalitarios. El hombre nuevo en este texto es el que esbozaba Iván de la Nuez, “un individuo marcado por la soledad dentro de lo gregario”,³⁶ pues “aquellos y aquellas que hemos crecido y vivido en la experiencia comunista seremos ya para siempre sujetos incómodos y escrutados”.³⁷

El estudio de esta novela es central en nuestro análisis porque el recorrido del protagonista y la figura del narrador-escritor se condensan para formular un cuestionamiento en torno de la encrucijada en la que se hallan los sujetos concretos que encarnan el proyecto de hombre en el socialismo ante su inmersión en el mundo capitalista, y para ello la metaficción es una estrategia central. El narrador-escritor, que implícitamente es Ponte, está representado por el discurrir de conciencia que dirige el texto y que asume más el papel de un yo biográfico y ensayístico que el de un narrador. Aunque dicha instancia no es una autoconciencia metaficcional, también tiene como objetivo buscar la participación del lector al plantear ante él escenarios que implican un cuestionamiento tácito.

³⁵ Michael Boyd, *The reflexive novel: fiction as critique*, East Brunswick, Associated University Press, 1983.

³⁶ De la Nuez, *Fantasia roja: los intelectuales de izquierda y la Revolución Cubana* [n. 20], p. 120.

³⁷ *Ibid.*, p. 117.

El primero es la construcción de conflictos históricos bajo el mismo principio que la construcción de ficciones; Ponte entrecruza un análisis de *Our man in Havana* (1958) de Graham Greene con el relato de cómo éste fue expulsado de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba: cuando el discurrir de Ponte autor afirma que la novela de Greene “no es precisamente una historia de espías, sino la historia de cómo puede inventarse una historia de espías. De cómo un simulacro cobra animación”,³⁸ nos está invitando a ver la narración paralela de la historia de la Revolución, a indagar cómo se construyó la historia de la Guerra Fría desde Cuba. Este capítulo permite verbalizar y dar testimonio del proceso de “desactivación” mediante el cual el régimen dotó de invisibilidad a los intelectuales incómodos, rompiendo de esta manera también con la tendencia a la autocensura de otras generaciones.

El segundo es el escenario del retorno de la permisión y promoción de ciertas prácticas y políticas en la Isla a partir de los noventa y cuestiona si dicho cambio no opera como una manipulación de simpatías e ideologías. La Revolución, se afirma, “conquist[ó] un orden irreal para inmediatamente instaurar un orden irreal ella misma”³⁹ y crear un “reinado de la culpa” histórica y de la sospecha. La primera se desprende de la persecución a distintas conductas en el socialismo de las primeras décadas, y la segunda, de su convivencia en los noventa. Lo anterior indica, según Ponte, que la inversión extranjera y el turismo relevaron la industria de la guerra con la fabricación de un “museo del socialismo” y la invención de una nostalgia de los cincuenta. De esta manera Ponte pone de relieve la administración de la memoria mediante la iteración y la promoción de la obliteración, ambas estrategias consideradas por Paul Ricoeur como abusos de la memoria.⁴⁰

El tercer escenario está constituido por La Habana como una ciudad en escombros. Por un lado se plantea al régimen como constructor de ruinas, de cicatrices, de “tragedia[s] sin autor, o cuyo autor es simplemente el tiempo”,⁴¹ dice Ponte parafraseando a María Zambrano. El capítulo completo puede leerse como una especie de memoria de la arquitectura cubana, o quizá de su olvido, durante cincuenta años de socialismo. Ponte postula a La Habana,

³⁸ Ponte, *La fiesta vigilada* [n. 34], p. 54.

³⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁰ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2000.

⁴¹ Ponte, *La fiesta vigilada* [n. 34], p. 164.

aquí y en otros textos, como el espacio de convivencia entre las ruinas y sus habitantes, entre la destrucción y la supervivencia.⁴²

El último escenario planteado es el del día después y la sociabilización de los archivos del Estado. Tomando como punto de partida la experiencia de la República Democrática Alemana y la posibilidad de consultar los expedientes de la Stasi, explora sobre posibles comportamientos y paralelismos que podrían suscitarse en el caso cubano. Primero, ser víctima de los servicios de inteligencia puede brindar cierto estatus, esto es, ser considerado peligroso y digno de sospecha;⁴³ o bien, de la frustración (y de otro tipo de sospechas) que podría generar no haber sido espiado. Segundo, la emergencia de cierta nostalgia al considerar que los servicios de inteligencia proveían, a cambio de una cuota de libertad, ciertas seguridades.⁴⁴ Finalmente, la imposibilidad de identificar culpables, pues “el mal, una vez rebasado, tenía tanta consistencia como una nube. Era capaz de adoptar las formas más caprichosas, podría señalársele, pero devenía intangible, en inapresable”⁴⁵ y en el caso cubano se perdía la posibilidad de prueba alguna, pues, alumnos de los alemanes, se tomarían el tiempo de pasar “a soporte de fácil escamoteo toda información que compilaran”.⁴⁶

En esta novela, de nueva cuenta, las estrategias metaficcionales son insolubles de la formulación de cuestionamientos vinculados al imaginario simbólico del socialismo cubano; el discurrir del escritor, que por la difuminación de las fronteras genéricas es un narrador-ensayista, explora las diversas inquietudes que surgen de la confrontación entre el mundo en el que creció y el que le ha sido vedado durante décadas, y que ahora le es posible transitar.

Finalmente, *La sombra del caminante* de Ena Lucía Portela (1972) es la novela en la que con más eficacia se explotan las posibilidades de la metaficción en función de la historia.⁴⁷ Asimismo, la exploración de las posibilidades de existencia de los sujetos que fueron formados en función del ideal de hombre nuevo es el motor

⁴² Véanse por ejemplo el poemario *Asiento en las ruinas*, La Habana, Pinos Nuevos, 1997; y el cuento “Un arte de hacer ruinas”, en *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, FCE, 2005, pp. 56-73.

⁴³ Ponte, *La fiesta vigilada* [n. 34], p. 224.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 239.

⁴⁷ Ena Lucía Portela, *La sombra del caminante* (2001), Madrid, Kailas, 2006. La primera edición de la novela se hizo en Cuba (La Habana, Unión, 2001). Se citará por la edición española.

de la trama. La anécdota es bastante sencilla: durante un momento de crisis el protagonista comete un asesinato, lo que se narra en el primer capítulo; el resto de la novela relata el intenso proceso de autocriminalización que experimenta el asesino y que lo conduce al suicidio, aun cuando no hay indicio alguno de que la policía lo esté buscando.

La metaficción se vincula a diferentes niveles con la problematización del destino de los sujetos que no cumplen con las exigencias del proyecto revolucionario. Primero, el narrador rompe frecuentemente con la verosimilitud, altera el pacto de lectura de manera expresa o formula metacomentarios sobre la construcción del relato; segundo, la configuración del personaje protagonista es un reto para el lector y el pacto de lectura que se establece, pues su alternación y caracterización busca ser una metonimia de las tensiones que experimentan los sujetos concretos dentro de la Revolución, por lo que se intenta que este protagonista represente la pluralidad de “desadaptados”; tercero, la historia es una construcción que integra intertextos tanto literarios como teóricos; cuarto, constantemente se incorporan a la narración diversos comentarios críticos, los referentes al lenguaje son del narrador, aquéllos en torno del sistema literario cubano, del crítico Hojo Pinta, los concernientes a la escritura y al proceso de lectura son del escritor Emilio U. Finalmente, la *mise en abyme* de la novela y la hipostasis de la escritora juegan un papel fundamental para la confrontación del proyecto de escritura con la novela. Nosotros nos centraremos en las estrategias metaficcionales evocadas en función de la figura del hombre nuevo.

Desde las primeras páginas el personaje protagonista es aludido como perteneciente a una generación de hombres nuevos. Para ello no sólo nos propone a un protagonista que se alterna y al que el narrador se refiere en un tono irónico como “nuestro héroe” —NH— en contraposición al “hombre nuevo” —HN. En el siguiente fragmento se aprecian estos rasgos:

Entre ellos, proyectos de ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, futuros hombres nuevos por ahora igualíticos a sus congéneres de todas las épocas, se encuentra Lorenzo Lafita. Y, en su mismo espacio, también se encuentra Gabriela Mayo. No se trata de dos personas distintas, ni de una sola con doble personalidad, ni de la metamorfosis de Orlando, ni del misterio de una Trinidad donde el Padre y el Hijo se hubieran confabulado para expulsar a patadas al Espíritu Santo, ni de ninguna otra cosa que hayas visto antes. Sólo están ahí, ambos. A veces se manifiesta Lorenzo y a veces Gabriela, nunca los dos a un tiempo y ninguno sabe de la existencia del

otro. Por uno de esos caprichos de la vida que nadie consigue explicarse, la distinción no procede. Y no procederá, como verás, a todo lo largo del relato. Así que no te rompas la cabeza con las estalactitas y las estalagmitas de esta excepcional criatura dúplex, nuestro héroe, quien ahora en este preciso momento, acaricia ensimismado las aristas de una caja de madera con llave.⁴⁸

El planteamiento de este peculiar protagonista busca crear una compleja metonimia de los sujetos cubanos que no cumplen las expectativas del régimen, por lo que se convierten en “anormales” o marginales. *La sombra del caminante* explora cómo, cuando Lorenzo/Gabriela se convierte en uno de tantos “pistoleros de la casualidad” —en una expresión que condensa por referencias intertextuales las situaciones narrativas de Mersault, de *El extranjero* de Albert Camus, y de Mario, de *Mario y el mago* de Thomas Mann—, se detonan todas las tensiones acumuladas desde la niñez por el personaje, proceso que Portela explora bajo la lógica —según aparecen como claves de lectura a manera de intertextos— de *Crimen y castigo* de Dostoyevski y *Vigilar y castigar* de Foucault.

Luisa Campuzano ha señalado que estos “raros” y “raras”, sus relaciones y sus espacios, llegan a ser las directrices de la narrativa de Ena Lucía Portela:⁴⁹ esos anormales de Foucault expulsados por tecnologías del saber; los marginados que para Bauman “son el punto de reunión de riesgos y temores que acompañan el espacio cognitivo. Son el epítome del caos que el espacio social intenta empeñosamente, aunque en vano, sustituir por el orden, y de la poca confiabilidad de las reglas en las que se ha invertido la esperanza de lograr esta sustitución”, porque, el espacio social debe verse como “una interacción compleja de tres procesos entrelazados, aunque distintos —‘espaciamentos’ *cognitivos, estéticos y morales*—”,⁵⁰ el primero es el relativo al manejo de conocimiento; el segundo es en el que se da el disfrute; y el tercero se vincula con el establecimiento de la responsabilidad del “ser *para*” el Otro, como rostro, es decir despojado de la máscara etimológica de la palabra persona. Los espacios cognitivos y estéticos son susceptibles de administración y en los proyectos de la modernidad inhiben el espacio moral, pues éste los amenaza.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴⁹ Campuzano, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...* [n. 3], p. 161.

⁵⁰ Zygmunt Bauman, *Ética posmoderna*, México, Siglo XXI, 2006, pp. 185 y 167.

Siguiendo a Bauman, los esfuerzos de la Revolución por convertir a Lorenzo y Gabriela en hombres nuevos los ha sometido a una fuerza de inclusión —centrípeta, en relación con el orden de la estructura, y antropofágica, según la describe Bauman— y luego, cuando no logran integrarse, los somete a una fuerza de exclusión —centrífuga y antropoémica. “Nuestro héroe”, antes de ser arrojado a la anormalidad, ha transitado por diversas fases para intentar pertenecer y cumplir con los proyectos que la sociedad cubana le ha asignado: el autocontrol, la autorrepresión, la imitación y la simulación.

El comportamiento en cada una de estas fases es propiciado incluso por los discursos sociales y el imaginario simbólico revolucionario. La novela parodia esos discursos y la forma en que son interiorizados por Lorenzo y Gabriela:

Si usted es cuerdo —y nosotros le creemos porque usted así lo afirma—, usted sabe que asesinar al prójimo es de mala educación. Sabe que es un acto vulgar, prosaico, grosero y cavernícola. Si por alguna falla en su cordura usted ignorase lo anterior, al menos sabe qué les espera a los que asesinan sin pedir permiso a las autoridades competentes. Debe saber cómo acaban sus días los que asesinan, así, al descaro, al garete, por la libre. En nuestro país se aplica la pena de muerte y a mucha honra. Expulse, pues, de su mente esos sentimientos y deseos incorrectos como diablillos de cola torcida. Repudie ese incitante cosquilleo que le recorre todo el cuerpo y lo acaricia por dentro. Aplaste esas mariposas dañinas que lo asaltan de vez en cuando y no lo dejan dormir. En una palabra: reprímase.⁵¹

El tono irónico y la parodia de saberes y discursos implementados que funcionan en el individuo como tecnologías de control no sólo los hace más evidentes, sino que los desmonta en su funcionamiento. Resalta ese cerco político del cuerpo y cómo la microfísica del poder planteada por Foucault atraviesa a los sujetos, algo que Lorenzo y Gabriela han interiorizado de tal modo que los persigue en sus pesadillas: “Casi todas la noches son así: noches de sima, descenso, báratro, orco, antenora, infierno recurrente”.⁵² Pesadillas, cabe subrayar, que los colocan en el infierno dantesco dedicado a los traidores de la patria: el Antenora.

⁵¹ Portela, *La sombra del caminante* [n. 47], p. 17. El entrecomillado es del original, las cursivas son mías.

⁵² *Ibid.*, p. 56.

El otro mecanismo de resistencia, cercanamente vinculado con la represión, es la asimilación a la colectividad por medio de la imitación y la simulación. Ambos, simulador y sociedad que pretende no ver, no percatarse de la simulación del simulador, generan un gran juego de *mimicry*: un simulacro a nivel colectivo. Tanto Lorenzo como Gabriela en verdad desean convertirse en aquello que simulan, pues eso los liberaría del cruce de tensiones continuas que se ejercen sobre ellos:

En lugar de la extraña [...] le gustaría [a Gabriela] haber sido una ciudadana corriente. Próspera, feliz y muy patriótica. Idéntica a los otros, cuyos matices y claroscuros no acierta a distinguir, si bien intuye aturdida que entre ellos también existen diferencias [...] Puesta a escoger, hubiera preferido equipararse a la mayoría que sólo dispara contra las dianas aunque jamás logre un buen blanco. Asimilarse al *average man*, al “tipo medio” de las estadísticas con sus mismas fantasías, supersticiones y temores, con sus mismos dioses. Desde luego nunca hubo elección. Mejor dicho, hubo una: la de acogerse o no al simulacro, al mimetismo protector. En algún momento que ya no recuerda, Gabriela optó por simular. Sí, porque simular equivalía a existir.⁵³

Esa única opción es la que va acumulando la represión que explota y convierte a Gabriela y Lorenzo en pistoleros casuales y detona el castigo psicológico que tortura tanto a Rodia Raskolnikov como a “nuestro héroe”. Rodia somatiza ese infierno psicológico y finalmente opta por la reforma social que le ofrece el Estado movido por el amor de Sonia, “la mujer más generosa del Mundo”. En cambio para Lorenzo y Gabriela sólo existe la posibilidad del infierno psicológico; en el penúltimo capítulo “nuestro héroe” es rescatado por Aimée de la rabia de un huracán. Aimée (*amada* en francés) se convierte en la mujer más generosa de *su* mundo, se descubre en él/ella, se ve reflejada en una cicatriz que identifica como la quemadura de un cigarro. Aimée, al encontrarse con ese espejo que es Lorenzo/Gabriela, se percata que “lo que ella necesitaba con urgencia era el punto final. Aún lo necesita, aún lo busca”.⁵⁴ Aimée decide administrar a “nuestro héroe” y a ella misma ese punto final en un coctel de barbitúricos y whisky: “Más tarde, sentados en la mesa, muy serios y formales para que la magia funcione, se tomarán la sopa [el coctel]. Nuestro héroe quizá pregunte algo. La

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 223.

más generosa de las mujeres se limitará a sonreír”.⁵⁵ En diversas narraciones Portela plantea la misma resolución al problema de la ambivalencia a la que son arrojados sus personajes por el contexto diegético en el que existen. Dicha resolución cuestiona las posibilidades de existencia de los sujetos en un orden social coercitivo al mismo tiempo que denuncia el aumento —e invisibilización— del número de suicidios en Cuba a partir de la crisis de los noventa.⁵⁶

Mientras se desarrolla la historia de Lorenzo y Gabriela, la voz narrativa se proclama desde las primeras páginas como fuente de la diégesis, pues hace evidente que por su mediación se configura la narración y es quien tiene contacto directo con el lector. Esta instancia se asume escindida tanto del acto creador como de su portadora y explota la performatividad del acto de lectura. Su comportamiento genera el efecto de autoconciencia metaficcional de la novela. Por un lado hace evidente su constante presencia mediante la intromisión de delectaciones retóricas, discursos doxales o de prolepsis mínimas; por el otro, como ya se ha demostrado, establece con el lector un pacto de lectura único al plantearle retos explícitos de verosimilitud y la ruptura de una fidelidad histórica con el propósito de hacer más efectiva la narración cuando altera fechas y yuxtapone situaciones, aclarando que es consciente de las inconsistencias y cómo éstas afectan el nivel de credibilidad del relato; no obstante, en una nota a pie de página del autor ficcional se afirma:

No se me escapan los graves problemas cronológicos que le suministran a este relato una sobredosis de inverosimilitud. Veamos. Si en el último año del milenio nuestro héroe aún no ha cumplido los veinte, es imposible que entre los catorce y los dieciséis, o sea, entre 1995 y 1997, lo hallemos tranquilamente cursando estudios en una escuela como la descrita. He pensado mucho en este asunto, pero lo cierto es que hasta el día de hoy no he podido encontrar ninguna solución aceptable. De manera que vamos a tener que acudir, por enésima vez, a nuestro amigo el diablo.⁵⁷

La preeminencia de la voz narrativa va desapareciendo para dar cabida a la serie de comentarios críticos que se insertan en la narración. Los primeros que aparecen son los del crítico literario y

⁵⁵ *Ibid.*, p. 235.

⁵⁶ Véase Louis A. Pérez Jr., *To die in Cuba: suicide and society*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 2005.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 79.

amante de “nuestro héroe”, Hojo Pinta, cuyo anhelo es lograr que un escritor se suicide a causa de sus reseñas o por lo menos que deje de escribir. El blanco de las mordaces críticas de Hojo es Emilio U, un narrador habanero que emigró a Francia y que es autor, entre otros textos, de la novela *La sombra del caminante*. Durante la primera parte de la novela, Emilio U aparece como blanco de chismes y críticas literarias, tanto halagüeñas como displicentes, y en los últimos capítulos se intercalan fragmentos de su diario de escritura. Emilio U, personaje recurrente de la novela *El pájaro: pincel y tinta china*,⁵⁸ es una hipóstasis de Ena Lucía Portela que asume la escritura de ambas novelas y del cuento “La urna y el nombre (un cuento jovial)”.⁵⁹ Entre Emilio y Portela se establece una dinámica de concordancia-discordancia⁶⁰ de identificación; siempre se zanja su caracterización como *alter ego* o autor subrogado en un callejón aporístico, pues Emilio muere en el penúltimo capítulo de *El pájaro*. Sin embargo, esa dinámica permite presentar postulados o teorizaciones por medio de máscaras y al mismo tiempo no asumirlas como propias o fingir que no otorga ninguna importancia a las mismas; puede “dejar entrever la génesis de la obra, sugiriendo que es otra distinta; integrar en el libro una crítica positiva o negativa” a cualquiera de los elementos que refleja (el narrador, la narración, la novela etc.) y “resolver el conflicto entre ‘novela pura’ y corriente vital, adoptando la única solución estética posible”:⁶¹ verter en la novela impura que el autor ha escrito la teoría de la novela que le es imposible escribir.

De esta manera, cuando se muestra a Emilio U como un autor atormentado por el ejercicio de una conciencia crítica, la exploración de su naturaleza humana (irónica, violenta y homosexual) y su compromiso ético-estético con la escritura, puede entreverse cómo Portela plantea al creador como un importante actor social, producto y productor de ficciones angustiantes y angustiadas. Por medio de su diario podemos dar cuenta de este discurrir y del proceso de creación en una *mise en abyme*:

⁵⁸ Ena Lucía Portela, *El pájaro: pincel y tinta china*, Barcelona, Casiopea, 1999.

⁵⁹ Ena Lucía Portela, “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, en *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*, Doral, Stockcero, 2009, pp. 1-10. La primera publicación de este cuento se hizo en Salvador Redonet, ant., *Los últimos serán los primeros*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

⁶⁰ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 46-47.

Me cuesta mucho escribir y al mismo tiempo no puedo parar. Esto no es un pasatiempo. Es la vida. Y la vida es difícil, dolorosa y trivial. Lo peor de todo: trivial. La vida no necesita estímulos, fluye porque sí y muy bien pudiera no fluir. Los capítulos finales suelen provocar en mí una gran ambivalencia, desequilibrio, terror. Quizá porque todo parece tan precario, tan impugnable, tan carente de sentido...⁶²

Con la introducción de este fragmento de diario en la novela, Emilio U evidencia la impotencia generada por la disociación de sentido entre el proceso creativo y el proceso de lectura. Asimismo se confirma uno de los planteamientos centrales de la novela, la criminalización de las diferencias y cómo la existencia de los sujetos “anormales” constituye una hazaña cotidiana y baladí. Puesto que tanto los referentes textuales de espacio y tiempo como el mundo simbólico interiorizado por los personajes es el de la Revolución y el hombre nuevo, la empresa inútil de Lorenzo y Gabriela es el distanciamiento involuntario del proyecto de nación. El diario de Emilio es un instrumento para manifestar una postura crítica a los nacionalismos acendrados y para redondear la hipótesis sustancial de interpretación de mundo que nos propone Ena Lucía Portela en *La sombra del caminante*. Emilio U involuntariamente da nombre al presente apartado cuando escribe en su diario: “Prefiero los héroes que reconocen la futilidad de sus hazañas. Los héroes están fatigados. Desgraciada la tierra que necesita héroes. Desgraciada la tierra que necesita. Desgraciada la tierra. Desgraciada”.⁶³



A partir del análisis de un cuento largo y cuatro novelas publicadas entre 1990 y 2008 hemos podido apreciar los diferentes matices con los que narradores de distintas generaciones —nacidos entre 1950 y 1972— problematizan el imaginario simbólico de la Revolución a través de un retorno a la centralidad temática de los conflictos de los sujetos concretos por encima de las empresas colectivas. A través de los trances del estudiante universitario David, la incipiente escritora Yocandra, el doctorando en filosofía Claudio, el Antonio José Ponte ficcional de *La fiesta vigilada* y el héroe dúplex Lorenzo y Gabriela se muestran los logros concretos de ese proyecto del

⁶² Portela, *La sombra del caminante* [n. 47], p. 200.

⁶³ *Ibid.*, p. 195.

hombre nuevo, pues cada uno de estos personajes, en mayor o menor medida, al mismo tiempo que pone en duda el sueño revolucionario encarna sus aciertos. Las visiones de este hombre nuevo, esperanzadoras o pesimistas, que nos presentan los escritores del Periodo Especial están vinculadas también con la clasificación de las reacciones generacionales ante “el desencanto posmoderno” y el desplome del bloque socialista que ya Jorge Fonet señala en *Los nuevos paradigmas*. Es revelador que mientras el hombre nuevo de Senel Paz reivindica la posibilidad del proyecto socialista, la protagonista de Zoé Valdés busca redefinirse de espaldas a éste y el narrador-ensayista de Ponte se suma en la indagación de sentido; mientras que Menéndez y Portela, los dos escritores más jóvenes, auguran un destino más oscuro para sus personajes ante la persistencia de un socialismo intolerante.

Este abanico de posturas se refleja en las búsquedas literarias de cada escritor, tanto en el tono de los textos, la selección de temas y la definición del estilo como en la serie de estrategias narrativas con las que se construye cada relato. La imposible disolución de poéticas literarias y posiciones ideológicas es lo que Rafael Rojas identificó como políticas de la escritura y que nosotros, añadiendo la importancia de la teorización estética y la digresión ética implícita en las narraciones, postulamos como la necesidad de cada escritor de formular una po/é(li)tica literaria propia. De esta forma, la apabullante aparición de novelas que se narraban a sí mismas, como lo señala Fonet, tuvo disímiles resultados, pues el desplazamiento de la representación del mundo a la representación de la construcción de la representación de ese mundo —el desplazamiento de la mimesis del producto a la mimesis del proceso, como la denomina Linda Hutcheon—⁶⁴ obedeció en muchos casos a un divertimento formal más que a una estrategia de divertimento para la configuración del relato. Como destacábamos al inicio del presente ensayo, puesto que no hay una fórmula única para la escritura de metaficciones, la complejidad y efectividad de las mismas estriba en la conjugación entre lo que se narra y cómo se hace. Si *El bosque, el lobo y el hombre nuevo* prescinde de la metafiction de manera efectiva, la *mise en abyme* paradójica que en *La nada cotidiana* produce el efecto de que la narración da cuenta de su origen funciona como un marco que poco aporta al sentido del texto.

⁶⁴ Fonet, *Los nuevos paradigmas* [n. 5].

En *La fiesta vigilada* la dimensión metaficcional no se logra con la integración de recursos narrativos, discursivos o estructurales, sino mediante la problematización de la simbiosis entre realidad y ficción en la construcción de la experiencia histórica, mientras que las novelas de Menéndez y de Portela emplean la metaficción de manera estratégica para formular planteamientos más complejos, la configuración del relato y la integración de la participación del lector como clave de la narración.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrenechea, Ana María, “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, *Revista Iberoamericana* (ILLI), vol. LXVIII, núm. 200 (julio-septiembre de 2002), pp. 765-768.
- Bauman, Zygmunt, *Ética posmoderna*, México, siglo XXI, 2006.
- Bobes, Velia Cecilia, *Los laberintos de la imaginación: repertorios simbólicos, identidades y actores del cambio social en Cuba*, México, El Colegio de México, 2000.
- Boyd, Michael, *The reflexive novel: fiction as critique*, East Brunswick, Associated University Press, 1983.
- Campuzano, Luisa, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004.
- Coyula, Mario, “El trinquenio amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía”, conferencia presentada en el ciclo La Política Cultural de la Revolución: Memoria y Reflexión, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, 19 de marzo de 2007, La Habana, Instituto Superior de Arte, disponible en DE: <<http://www.criterios.es/pdf/coyulatrinquenio.pdf>>.
- Currie, Mark, ed., *Metafiction*, Nueva York, Longman, 1995.
- Dällenbach, Lucien, *El relato espejular*, Madrid, Visor, 1991.
- Dotras, Ana María, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.
- Fornet, Jorge, *Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Letras Cubanas, 2006.
- Guevara, Ernesto, *El socialismo y el hombre nuevo*, México, Siglo XXI, 2007.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Nueva York, Routledge, 1991.
- Menéndez, Ronaldo, *Las bestias*, Madrid, Punto de Lectura, 2008.
- Navarro, Desiderio, “Introducción” al ciclo La Política Cultural del Periodo Revolucionario: Memoria y Reflexión, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, 30 de enero de 2007, La Habana, Casa de las Américas, en DE: <<http://www.criterios.es/pdf/navarroitrociclo.pdf>>.
- Nuez, Iván de la, *Fantasia roja: los intelectuales de izquierda y la Revolución Cubana*, México, Debate, 2006.

- Paz, Senel, *El bosque, el lobo y el hombre nuevo*, México, Era, 1991.
- Pérez-López, Jorge F., “El interminable Periodo Especial de la economía cubana”, *Foro Internacional* (El Colegio de México), vol. XLIII, núm. 3 (173) (julio-septiembre de 2003), pp. 566-590.
- Ponte, Antonio José, *La fiesta vigilada*, Barcelona, Anagrama, 2007 (col. *Narrativas hispánicas*, núm. 411).
- , “Un arte de hacer ruinas”, en *El arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, FCE, 2005, pp. 56-73.
- , *Asiento en las ruinas*, La Habana, Pinos Nuevos, 1997.
- Portela, Ena Lucía, *La sombra del caminante*, Madrid, Kailas, 2001.
- , *El pájaro: pincel y tinta china*, Barcelona, Casiopea, 1999.
- , “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, en *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*, Doral, Stockcero, 2009, pp. 1-10.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2010.
- Rojas, Fernando, “El universo de Palabras a los intelectuales”, en Humberto Rodríguez Manso y Alex Pausides, comps., *Cuba, cultura y revolución: claves de una identidad*, La Habana, UNEAC (Colección Sur, núm. 149), pp. 5-12.
- Rojas, Rafael, *El estante vacío: literatura y política en Cuba*, Barcelona, Anagrama, 2009 (col. *Argumentos*, núm. 393).
- Stonehill, Brian, *The self-conscious novel: artifice in fiction from Joyce to Pynchon*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1988.
- Valdés, Zoé, *La nada cotidiana*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
- Waugh, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Nueva York, Routledge, 1988.

RESUMEN

Aunque con disímiles propósitos y resultados, el empleo de la metaficción en la narrativa cubana ha sido constante desde la década de los noventa. Después de asentar el contexto de las narraciones y las coordenadas teórico-críticas, el presente ensayo analiza *El bosque, el lobo y el hombre nuevo* de Senel Paz, *La nada cotidiana* de Zoé Valdés, *Las bestias* de Ronaldo Menéndez, *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte y *La sombra del caminante* de Ena Lucía Portela para identificar el despliegue de diversas estrategias metaficcionales y mostrar cómo inciden en el cuestionamiento de la figura del hombre nuevo y del imaginario simbólico de la Revolución Cubana.

Palabras clave: narrativa cubana del Periodo Especial, metaficción literaria, hombre nuevo, visión de mundo.

ABSTRACT

Despite having dissimilar purposes and results, the use of metafiction in Cuban narrative has been constant since the nineties. After establishing their context and placing them on the theoretical-critical map, the author analyzes *El bosque, el lobo y el hombre nuevo* by Senel Paz, *La nada cotidiana* by Zoé Valdés, *Las bestias* by Ronaldo Menéndez, *La fiesta vigilada* by Antonio José Ponte and *La sombra del caminante* by Ena Lucía Portela, in order to identify the use of different metafictional strategies and show their influence on the criticism of “the new man” and the symbolic imaginary of the Cuban Revolution.

Key words: Cuban narrative of the Special Period, literary metafiction, the new man, worldview.