



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

TESIS DOCTORAL

LAS MARCAS DEL SILENCIO
Poética y representación irónica; totalitarismo y cultura
en la narrativa de Jesús Díaz

PRESENTADA POR DIÓMEDES CORDERO

DIRIGIDA POR LA DRA. HELENA USANDIZAGA LEONART
BELLATERRA (BARCELONA)
2015

Los estudios de doctorado y la escritura de esta tesis doctoral fueron posibles gracias a la beca de postgrado que me otorgó la Universidad de Los Andes durante el período 2006-2010.

AGRADECIMIENTOS

A *José Barroeta* , in memoriam

A Julio Miranda, in memoriam

A mis padres Atilio Giannoni y Elba Cordero, mis hermanos Moisés Cordero y Yarida Giannoni, por las razones de la sangre y el corazón.

A Mery López, mi esposa, María José y María Isabel, nuestras hijas, por amor, sólo por amor.

A la Dra. Helena Usandizaga, en principio, por la confianza que tuvo en aceptar dirigirme la tesis, y, después por la generosidad y la paciencia que tuvo en las distintas etapas de avance de la investigación y por su empeño en que alcanzara la culminación de la tesis.

A Teresa Espar e Isabel Barroeta, por el afecto y la amistad entrañables.

Al Dr. Krasimir Tasev, profesor de la Universidad de Sofía, amigo y compañero de doctorado, por su colaboración y generosidad, indispensables para la escritura de esta tesis.

Al Dr. Ramón Valdés, Coordinador del Programa de Doctorado en Filología Española, por la atención amable y generosa con la que contribuyó a realizar los trámites administrativos durante el proceso de elaboración de esta tesis.

Al Dr. Víctor Bravo, por el afecto y su infinita generosidad intelectual compartida para terminar esta tesis.

A Francisco Robles y Olga Martínez Dasi, José Robles, Ednodio Quintero, Nelson Rivera, Rafael Sánchez, Herman Sifontes, Luis Gómez y Sobeida Núñez, por el afecto, la amistad y la generosidad.

A Luis Caraballo, John Willian Páez, Alejandro Padrón, Martín Szinetar, Miguel Szinetar, Alejandro Gutiérrez, Adel Khoudeir y Alfredo Angulo, por el afecto, la amistad y el apoyo incondicional.

A Enrique Vila-Matas, Lisbeth Salas, Carlos Vitale, Jordi Carrión, Teresa Martín Taffarel y José Batlló, por el afecto y amistad.

A mi sobrinos Atilio Cordero e Inelbys Cordero, por la vida familiar.

A mis colegas del Departamento de Literatura, por su confianza y solidaridad.

A la Universidad de Los Andes por la beca que me otorgó para cursar los estudios de doctorado y por la vida profesional que he desarrollado en un clima de autonomía y libertad.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	5
Introducción	13
1. POÉTICA Y POLÍTICA DE LA IRONÍA	21
1.1. Definición del problema.....	21
1.1.1. La ironía como forma.....	22
1.1.2. Política de la ironía	24
1.1.2.1. La historia y el totalitarismo	25
1.1.2.2. La revolución cubana	25
1.2. Sobre el autor	26
1.2.1. La pasión literaria	27
1.2.2. La militancia revolucionaria.....	29
1.2.3. La filosofía y la literatura	32
1.2.4. Los años duros y El Caimán Barbudo.....	35
1.2.5. La polémica de <i>El Caimán Barbudo</i> y el caso Padilla.....	38
1.2.6. <i>Pensamiento Crítico</i> y el ICAIC y el cine.....	40
1.2.7. La vuelta a la narrativa	43
1.2.8. Berlín, “Los anillos de la serpiente” y el exilio	45
1.3. Estado de la cuestión	49
1.3.1. Los años duros	49
1.3.2. Las iniciales de la tierra y Las palabras perdidas.....	50
1.3.3. El Caimán Barbudo.....	53
1.3.4. Encuentro de la Cultura Cubana	54
1.3.5. El intelectual redimido	57

1.3.6. Expuesto a la sombra	60
1.4. Metodología y fundamentos teóricos específicos	64
1.4.1. Definición de la ironía.....	65
1.4.2. La ironía socrática y la ironía de destino.....	67
1.4.3. La ironía romántica	68
1.4.4. La ironía moderna	71
1.4.5. Las ironías estables	73
1.4.6. Shoentjes y la lectura irónica.....	74
1.4.7. Indicadores de ironía.....	76
1.4.8. Lo serio, la sátira, lo cómico, el humor, el sarcasmo y el cinismo	78
1.4.9. El pastiche y la parodia	80
1.4.10. La ironía posmoderna.....	81
1.4.11. Política de la ironía	84
1.5. Otros fundamentos teóricos.....	88
1.5.1. La redención de la historia	89
1.5.2. Revolución y totalitarismo	94
1.6. Hipótesis y subhipótesis.....	97
1.6.1. El artefacto irónico.....	97
1.6.2. Ironía y acontecimiento.....	99
1.6.3. La idea de <i>vacío</i> y el nuevo comienzo	100
2. <i>LOS AÑOS DUROS</i> Y LA ILUSIÓN REVOLUCIONARIA.....	101
2.1. La mirada realista	104
2.2. Contra Batista.....	105
2.3. En el torbellino de la violencia.....	106
2.4. Las extrañas paradojas	108

2.5. Realismo puro y duro.....	110
2.6. El excremento y el agua.....	111
2.7. De dictadores y ruinas.....	113
2.8. Paganismo y revolución.....	115
2.9. La religión y la libertad.....	119
2.10. En El Escambray	125
2.11. El crimen y la traición.....	125
2.12. Épica militar	128
2.13. El aprendizaje del coraje.....	130
2.14. De guerras, violencias y machismos.....	133
3. CANTO DE AMOR Y GUERRA Y LA IRRUPCIÓN DE LO POÉTICO: POLÍTICA E INTIMIDAD.....	135
3.1. La paradoja imaginaria del amor y el fracaso	137
3.2. De pájaros: el encierro y la libertad	144
3.3. La moral revolucionaria y la degradación de lo femenino.....	147
3.4. La moral tradicional heredada.....	153
3.5. La inutilidad de la muerte	154
3.6. La sobrevivencia de la vida.....	157
3.7. La risa, el humor y el fracaso de la ironía	160
3.8. La derrota de la imaginación y de la escritura.....	167
3.9. La justificación bélica	173
4. LAS INICIALES DE LA TIERRA O LA AUTOCRÍTICA, LA CRÍTICA Y LA DUDA	179
4.1. La lectura cubana de Las iniciales de la tierra.....	179
4.2. El paratexto como indicio irónico	183
4.3. La potencia ficcional de la pregunta	184

4.4. La infancia recuperada.....	188
4.5. La edificación de Carlos como “héroe” revolucionario.....	197
4.6. La lectura de El Quijote y la exposición de pintura.....	203
4.7. La celada y el erotismo	210
4.8. El silencio de la votación	214
5. <i>LAS PALABRAS PERDIDAS O LAS MARCAS DEL SILENCIO</i>	217
5.1. La poética del fracaso	221
5.2. La revista “El Güije Ilustrado”	223
5.3. La especularidad de la estructura.....	224
5.4. La perspectiva giratoria.....	226
5.5. La novela total.....	228
5.6. Las biografías literarias.....	229
5.7. La escritura de la ciudad	230
5.8. La culpa femenina	232
5.9. El imaginario del vacío	235
5.10. La potencia de la escritura.....	243
5.11. El conflicto de la crítica	247
5.12. La confrontación poética.....	252
5.13. El erotismo y la política	253
5.14. El erotismo y la vida	256
5.15. El erotismo y la muerte	259
5.16. La biblioteca periférica	262
5.17. La poética del epitafio.....	265
5.18. El abismo de la lectura.....	270
5.19. Las marcas del silencio	273

6. LA PIEL Y LA MÁSCARA O EL JUEGO DE ESPEJOS ENTRE LA FICCIÓN Y LA NO FICCIÓN	279
6.1. El cine como ficción.	280
6.2. El teatro de la política	282
6.3. Las paradojas de la creación.....	284
6.4. La vuelta a la realidad.....	286
7. <i>DIME ALGO SOBRE CUBA O LAS PARADOJAS ENTRE LAS NOSTALGIAS NACIONALES Y LA EXPERIENCIA DEL EXILIO.</i>	289
7.1. La experiencia del falso balseiro	290
7.2. El otro exilio.....	292
7.3. Los enredos del idioma.	293
8. SIBERIANA O LA ESPERANZA O LA SOBREVIVENCIA.	295
8.1. El otro espacio de la ficción.	296
8.2. El extranjero.	296
8.3. La mezcla de las sangres.	297
9. <i>LAS CUATRO FUGAS DE MANUEL O LA BÚSQUEDA DE LA MADUREZ Y EL SENTIDO.</i>	299
9.1. El destino individual.....	301
9.2. En búsqueda de un refugio.	302
9.3. La emigración desesperada.....	303
CONCLUSIONES.....	307
BIBLIOGRAFÍA.....	313

INTRODUCCIÓN

Dos deudas morales se encuentran en el origen de esta tesis doctoral.

En 1993 conocí a Jesús Díaz, en la ciudad de Mérida, Venezuela, con ocasión de la II Bienal de Literatura “Mariano Picón-Salas”, que reunió en la ciudad andina a un grupo de narradores venidos de España y de América Latina, entre los que recuerdo a Enrique Vila-Matas, Sergio Pitol, Alejandro Rossi, César Aira, Juan Villoro, Rafael Humberto Moreno-Durán, Edgardo Rodríguez Juliá, Hernán Lara Zavala, Manlio Argueta, entre otros, junto a narradores venezolanos como Victoria de Stefano, Salvador Garmendia, Oswaldo Trejo, Francisco Massiani, Ednodio Quintero, Antonio López Ortega, entre los más reconocidos. Díaz había sido el año anterior finalista del Premio Nadal con *Las palabras perdidas*, que yo había leído entre el deslumbramiento y la fascinación, y que comparaba, en su extraña y singular potencia y belleza literaria, con *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Vila-Matas y *Ema, la cautiva* y *La luz argentina* de César Aira.

En medio de mi asombro y entusiasmo, conversando en una medianoche en el bar del hotel Prado Río, Díaz me hizo prometerle que escribiría sobre *Las palabras perdidas*, en razón del comentario que le había hecho sobre la reinterpretación que su novela hacía de los orígenes de la nación cubana y la relectura del canon literario de la isla: su relectura de las páginas perdidas del *Diario de Martí* a través de un juego de espejos borgiano, compuesto por una serie de textos apócrifos: “un prólogo apócrifo a la traducción apócrifa de un libro apócrifo titulado *Las palabras perdidas*”¹, que inventaba los fundamentos y el pasado de la cultura cubana. El primer poema, «Nana de Nuestra Amada

¹ Jesús Díaz (1992): *Las palabras perdidas*. Madrid: Ediciones Destino. p. 152.

Kaâr»², del libro inédito *Las palabras perdidas* del poeta El Rojo, que contradecía la interpretación que el poder revolucionario había oficializado del supuesto contenido fundacional de las páginas perdidas del *Diario de Martí*. Por último, el tokonoma, la idea poética de vacío de José Lezama Lima y la serie de epitafios a José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Eliseo Diego y Virgilio Piñera. Toda una excéntrica y heterodoxa novedad en el campo de la narrativa cubana de la época.

En el 2005 viajé por primera vez a las ciudades de Barcelona, Amsterdam y París, guiado por José Barroeta, el poeta Pepe, como lo conocíamos sus amigos, quien me hizo prometerle que al año siguiente emprendería los estudios de doctorado, que él, con esa terrible inteligencia poética que poseía, me había inventado para que coincidiéramos en Barcelona, en el futuro.

Después de los años, este trabajo pretende saldar esa doble deuda moral, consciente de la imposibilidad de tal empresa, dada la condición invaluable de las empresas del afecto y de la inteligencia, pero permitidme describir la naturaleza, los objetivos, los medios y los fines del mismo.

La lectura de los dos libros de cuentos y las seis novelas de Jesús Díaz: *Los años duros* (1966), *Canto de amor y guerra* (1979) y las novelas *Las iniciales de la tierra* (1987), *Las palabras perdidas* (1992), *La piel y la máscara* (1996), *Dime algo de Cuba* (1998), *Siberiana* (2000) y *Las cuatro fugas de Manuel* (2002), ha tenido una fortuna desigual. Por un parte, *Los años duros* y *Las iniciales de la tierra*, desde su edición prístina han sido objeto de reseñas, ensayos, estudios e investigaciones dentro del campo cultural y literario cubano, reconociendo la crítica de la isla el carácter fundacional de *Los años duros* al considerarlo el libro de cuentos, junto con *Condenados de Condado*³

² Ibid., p. 137.

³ Fuentes, Norberto (1968): *Condenados de Condado*. La Habana: Casa de las Américas.

de Norberto Fuentes, iniciador del género cubano del relato revolucionario, al narrar por primera vez las experiencias de la guerra de guerrillas y contraguerrillas en los primeros años de la revolución. Igual suerte corrió *Las iniciales de la tierra* calificada y reconocida como la primera novela revolucionaria cubana al contar la historia de vida, comprometida y contradictoria, de un militante revolucionario. Por otra parte, otro fue el destino de lectores y críticos de *Las palabras perdidas*. Publicada en el exterior, a escaso tiempo anterior del exilio de Díaz, su recepción, con escasas reseñas, ocurrió sobre todo en el exterior, sin circulación dentro de la isla y, finalmente, la inexistente recepción crítica de *La piel y la máscara*, *Dime algo de Cuba*, *Siberiana* y *Las cuatros fugas de Manuel*, desconocidas y silenciadas dentro del sistema oficial literario cubano, como actualmente toda la obra narrativa, ensayística y cinematográfica de Díaz. Rafael Rojas, a propósito de la edición en inglés de *Las iniciales de la tierra*, señala:

En el caso de Jesús Díaz, la reciente edición en inglés de *Las iniciales de la tierra* por Duke University Press, en traducción de Kahtleen Ross, prólogo de Fredrich Jamenson y epílogo de Ambrosio Fonet, aunque se trate de un acontecimiento editorial fuera de Cuba, ofrece una buena idea de la obra del autor de *Las palabras perdidas* que las instituciones oficiales de la cultura cubana y sus leales críticos están dispuestos a reconocer: la obra producida del “lado de la Revolución”, “con Fidel”, aquella que se extiende desde *Los años duros* (1966) hasta el exilio de Díaz en 1991. Las cinco novelas que escribió fuera de Cuba y los 25 números de la revista *Encuentro* que dirigió hasta su muerte en Madrid, en el 2002, no forman parte de una obra no sólo irreconocible, sino atacable, por pertenecer a la categoría de cultura anticubana⁴

⁴ Rojas, Rafael (2009): *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama. P. 204

La cita de Rojas muestra las perspectivas política y sociológica con las que la mayoría de los críticos, estudiosos e investigadores cubanos, -y también, mayoritariamente, los pocos extranjeros que se han ocupado de ella-, se han aproximado a la obra narrativa de Díaz, buscando las correspondencias entre arte y política, literatura y revolución e ideología e historia, dentro de la oposición entre compromiso y militancia por un lado, y disidencia y exilio, por el otro. La condición intelectual comprometida y militante de Díaz como líder y funcionario del aparato cultural cubano, director fundador de *El Caimán Barbudo* y directivo de la revista *Pensamiento crítico*, en sus años en Cuba y su posterior disidencia y exilio, radicado primero en Alemania y después en España, podría hacer suponer que las contradicciones políticas e ideológicas de su biografía intelectual provocaron que su narrativa haya sido leída e interpretada más en su carácter testimonial que como obra de ficción.

Centrada inicialmente en la lectura de *Las palabras perdidas*, que determinó la elección de la obra narrativa de Díaz como tema de la investigación, el trabajo de análisis e interpretación de los dos libros de cuentos, de cada cuento en particular, y de las seis novelas por separado, pretende dar cuenta, quizá por el mencionado peso político e ideológico con el que lo ha tratado la ya la tradicional crítica cubana, y la mayoría de la minoría de los críticos y estudiosos extranjeros, de su singularidad y productividad literaria: examinar y comprender sus procedimientos y estrategias textuales, describir el funcionamiento de la construcción del sentido; es decir, realizar una aproximación crítica a las formas narrativas creadas por Díaz. Para ello, acudimos a la poética de la ironía.

Al operar la ironía fundamentalmente en el plano formal, la investigación explora las estrategias textuales en cada cuento y novela tratando de deconstruir los mecanismos que generan la representación y sus modalidades autoreflexivas e imaginativas. Entre esas estrategias textuales se encuentran: el uso y función

del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje; el uso y función de elementos transgresores como el sexo y el humor; y el uso y función de textos reales o apócrifos relacionados con figuras y obras de la tradición literaria cubana, con el objeto de convertir la escena de la lectura y el acto de leer en una reinterpretación de la literatura, la cultura y la historia de Cuba.

Al mismo tiempo, la investigación explora indirectamente la relación de la narrativa de Díaz con la revolución cubana usando, en clave interpretativa, ideas, nociones y conceptos derivados del pensamiento de Hannah Arend⁵ y Walter Benjamin⁶, pero con la necesaria vigilancia teórica y crítica de no privilegiar la perspectiva historicista o la perspectiva sociológica en detrimento de la autonomía del texto y su potencia de representación.

La estructura de la tesis sigue el orden progresivo de la producción narrativa de Díaz. Consta de ocho capítulos:

Un primer capítulo con dos partes: 1. Poética y política de la ironía que trata de: 1.1. La definición del problema exponiendo brevemente a) la forma irónica y las distintas estrategias textuales narrativas; b) la relación de la política de la ironía con la transformación del realismo en la narrativa de Díaz; c) referencias teóricas a la historia y el totalitarismo y d) la relación de Díaz con la revolución cubana como correlato de sus cuentos y novelas. 1.2. Sobre el autor, un esbozo de la biografía intelectual de Díaz en el trasfondo de la revolución: a) la literatura como pasión; b) los inicios revolucionarios; c) los estudios de filosofía; d) la publicación de *Los años duros* y la fundación y dirección de *El Caimán Barbudo*; e) el caso Padilla y la polémica y crisis de *El Caimán Barbudo*; f) el refugio en *Pensamiento crítico* y el ICAIC y la conversión en cineasta; g) el regreso a la narrativa; h) Berlín y la experiencia del exilio. 1.3. El

⁵ Arendt, Hannah (2004): *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

⁶ Benjamin, Walter (2008): "Sobre el concepto de historia" en: *Obras Completas* (libro I, / vol. 2). Madrid: Abada Editores.

estado de la cuestión: un intento de revisión, en la medida de las posibilidades existentes, de la recepción de la obra inicial de Díaz, principalmente aquella publicada o escrita parcialmente en Cuba y de su trayectoria como intelectual en el exilio, a saber a) *Los años duros*; b), *Las iniciales de la tierra* y *Las Palabras perdidas*; c) auge y caída de *El Caimán Barbudo*; d) fundación y dirección de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* como polo cultural y literario disidente frente al exilio de Miami; e) la redención de Díaz mediante el pasaje de militante revolucionario comprometido a disidente y exiliado; d) el espacio de sombra que padeció Díaz y su obra en los años de la experiencia del exilio. 1.4. Metodología y fundamentos teóricos específicos: Se utiliza como caja de herramientas, para la lectura y el análisis de la narrativa de Díaz, la poética de la ironía, en función de la comprensión de la transformación del modelo del realismo y su puesta en escena creciente en sus cuentos y primeras novelas, fundamentado en el texto de Pierre Shoentjes, *Poética de la ironía*⁷, por parecernos adecuado a la intención analítica propuesta para indagar las formas narrativas creadas por Díaz, en tanto que su instrumental teórico sobre las distintas modalidades irónicas puede servir como elemento descriptivo de la irrupción irónica en la construcción de las estrategias textuales y de la representación de la realidad. Así se define brevemente a) la ironía; b) la ironía socrática y la ironía de destino; c) la ironía romántica; d) la ironía moderna; e) las ironías estables; f) la lectura irónica según Shoentjes; g) los indicadores de ironía; h) Lo serio, la sátira, lo cómico, el humor, el sarcasmo y el cinismo; i) el pastiche y la parodia; j) la ironía posmoderna; k) política de la ironía. 1.5. Otros fundamentos teóricos: se reelaboran a) el concepto de la redención de la historia a partir de las tesis “Sobre el concepto de historia” de Walter Benjamin y de los estudios de Reyes Mates sobre el tema; b) la relación entre revolución y totalitarismo. 1.6. Hipótesis y subhipótesis: pretenden por medio de la poética

⁷ Shoentjes, Pierre (2003): *Poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.

de la ironía deconstruir los procedimientos y estrategias textuales que soportan la representación en la narrativa de Díaz articulada por la forma irónica y su política transideológica en a) el artefacto irónico o la hipótesis de que la ironía se desarrolla en la obra narrativa de Díaz desde un momento de debilidad inicial en el modelo realista de los libros de cuentos, hasta alcanzar el esplendor en *Las palabras perdidas*, para decaer en las siguientes novelas; b) la ironía y el acontecimiento o la hipótesis del pasaje del acontecimiento como memoria del texto al distanciamiento crítico y sustitución del acontecimiento por el orden literario; c) la idea de vacío o la hipótesis de la potencia de las escrituras del fracaso como negación del carácter teleológico e historicista de la revolución y la consecuente reescritura de los orígenes y las genealogías.

Desde el capítulo: 2. *Los años duros* y la ilusión revolucionaria en el que se examina el realismo y la débil irrupción de ironía verbal y de la situación de ironía en cada uno de los once cuentos del libro, constatando el predominio de los valores revolucionarios y de la guerra; pasando por 3. *Cantos de amor y guerra* y la irrupción de lo poético: política e intimidad en el que se explora, en cada uno de los nueve cuentos del libro, la cercanía de las estrategias narrativas con el discurso poético y la irrupción de la ironía en formas de la fantasía y la imaginación como espacios de apertura hacia visiones alternas del deseo y el amor en medio de la guerra; por 4. *Las iniciales de la tierra* o la autocrítica, la crítica o la duda en el que se analiza la potencia del discurso del imaginario infantil, del discurso mítico y las tradiciones afrocubanas, del discurso del cómic y la cultura norteamericana, del discurso de la militancia y el compromiso revolucionario, del discurso de los falsos heroísmos, del discurso de la trampa y de la traición, del discurso de la duda como móvil de la crítica y la crítica que padece Carlos Pérez Cifredo en un proceso de develamiento de las contradicciones vitales, políticas e ideológicas, a través de la poética y política de la ironía; por 5. *Las palabras perdidas* o las marcas del silencio en el que,

posiblemente se realice un aporte a la reinterpretación de los orígenes y la historia y la cultura y la literatura de Cuba, al poner en escena los procedimientos irónicos que hacen posible la autonomía artística, mediante el funcionamiento de la fundación de una revista literaria cuyos textos apócrifos, poemas inventados, una antropología y cultura antiguas y una serie de epitafios subvierten la literatura y la cultura cubana reinterpretando las páginas perdidas del *Diario de Martí*; por 6. *La piel y la máscara* o el juego de espejos entre la ficción y la no ficción en el que se indaga sobre la relación entre la novela y el cine para entre certezas e incertidumbres, mostrar la miserias y esplendores del gran teatro del mundo mediante la apariencia y el desengaño de actores y personajes; por 7. *Dime algo sobre Cuba* o la paradoja entre las nostalgias nacionales y las experiencias del exilio, en el que se indaga sobre la experiencia de un falso balsero cubano atrapado en una azotea de Miami simulando convertirse en un náufrago, como estratagema para obtener la residencia norteamericana, revelando las precariedades, violencias, estrecheces y controles de la vida cubana en la isla; por 8. *Siberiana* o la esperanza y la sobrevivencia en el que se considera la experiencia de un cubano negro en Siberia y las contradicciones e intolerancias entre culturas diferentes hasta la paradójica superación del conflicto con la muerte tragicómica de los personajes; hasta 9. *Las cuatro fugas de Manuel* o la búsqueda de la madurez y el sentido, en el que el modelo del realismo de Díaz se abre hacia una nueva caracterización del emigrante cubano y la experiencia del exilio: la condición de expatriado, apátrida, sin patria, sin identidad. Asimismo, la novela, como lo dice Díaz en el epílogo se abre también hacia la forma de la no ficción.

1. POÉTICA Y POLÍTICA DE LA IRONÍA

En el capítulo nos proponemos fijar los presupuestos teóricos y metodológicos, en nuestro caso la definición de la poética de la ironía y su uso político en contextos de fuertes formas de control, como la sociedad y la cultura de la Cuba revolucionaria, en función del origen del autor y del corpus de la investigación: Jesús Díaz y su obra narrativa. También pretendemos utilizar herramientas teóricas para abordar el análisis indirecto del correlato de la narrativa de Díaz, en su doble dimensión: su participación política e intelectual activa en las tres primeras décadas de la revolución cubana, para lo cual desarrollaremos un esbozo biográfico del autor. También, realizaremos una revisión del estado de la cuestión de la obra narrativa de Díaz, principalmente la producida en Cuba. Finalmente, fijaremos las hipótesis y subhipótesis de la investigación.

1.1. Definición del problema

La narrativa de Jesús Díaz formada por los libros de cuentos *Los años duros* (1966)⁸, *Canto de amor y guerra* (1979)⁹ y las novelas *Las iniciales de la tierra* (1987)¹⁰, *Las palabras perdidas* (1992)¹¹, *La piel y la máscara* (1996)¹², *Dime algo de Cuba* (1998)¹³, *Siberiana* (2000)¹⁴ y *Las cuatro fugas de Manuel*

⁸ Díaz, Jesús (1966): *Los años duros*. La Habana: Casa de las Américas.

⁹ ----- (1979): *Canto de amor y guerra*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

¹⁰ ----- (1987): *Las iniciales de la tierra*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

¹¹ ----- (1992): *Las palabras perdidas*. Madrid: Ediciones Destino.

¹² ----- (1996): *La piel y la máscara*. Barcelona: Anagrama.

¹³ ----- (1998): *Dime algo de Cuba*. Madrid: Espasa Calpe.

¹⁴ ----- (2000): *Siberiana*. Madrid: Espasa Calpe.

(2002)¹⁵, ha sido objeto de estudios e investigaciones, generales o particulares, que han privilegiado la perspectiva sociológica literaria, es decir, las correspondencias entre política y arte, lenguaje y revolución, literatura e ideología, disidencia y exilio¹⁶; convirtiendo la ficción narrativa en un testimonio de carácter artístico de mayor o menor espesor literario, determinado por el contexto revolucionario en el que el autor desarrolló sus funciones como escritor y actor político e ideológico, implicado en la experiencia del campo literario-cultural¹⁷ de la revolución cubana.

1.1.1. La ironía como forma

Nuestro trabajo, sin eludir la dependencia relativa de la literatura en relación al contexto histórico-cultural en el que se genera, edita, circula, alcanza sentido y funciona la productividad literaria contenida en el texto, tiene como objeto describir los procedimientos y estrategias narrativas que hacen posible la función literaria en los cuentos y novelas de Díaz.

¹⁵ ----- (2002): *Las cuatro fugas de Manuel*. Madrid: Espasa Calpe.

¹⁶ Ver por ejemplo: Collmann, Lilliam Oliva (1999): *Jesús Díaz. El Ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. New York: Peter Lang. También, el libro de Martínez Pérez, Liliana (2006): *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. México: Flacso/Miguel Ángel Porrúa, que aun cuando es una investigación sobre el suplemento *El Caimán Barbudo*, fundado y dirigido por Jesús Díaz en sus primeros diecisiete números, y el campo cultural cubano comprendido entre la década de mediados de los años sesenta a mediados de los setenta, es otro ejemplo notable de la perspectiva sociológica dominante en los trabajos sobre Díaz, en este caso particular sobre su función contradictoria como escritor y figura intelectual del liderazgo político revolucionario.

¹⁷ Para una definición de campo cultural o literario, ver: Bordieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. También: Altamirano, Carlos [director] (2002): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós. pp. 9-10.

Nos proponemos examinar los dispositivos de la poética de la ironía¹⁸, entendida como una estrategia discursiva que opera en el nivel de la forma, y que le permite a Díaz construir las estrategias textuales que sustentan la representación literaria de la realidad en sus cuentos y novelas: los procedimientos narrativos asociados a la autoreflexividad literaria por medio de la incorporación de textos reales o apócrifos, provenientes de figuras y obras representativas de la tradición literaria cubana u occidental y de la autoría e invención de los personajes de la ficción, que convierten el proceso de creación y escritura de la novela en la materia de construcción y reflexión teórica y crítica del género, es decir, de la novela misma: la puesta en abismo de la narración; el uso y función del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje o iniciación; el humor y el sexo como prácticas transgresoras, subversivas de las relaciones de poder reales o simbólicas, en el marco político de la revolución; y la lectura como acto y espacio de competencia, representación y reinterpretación de la relaciones de poder de las instituciones del campo literario cubano revolucionario.

Pretendemos, entonces, examinar los dispositivos textuales que producen la transformación del modelo del realismo literario de los cuentos de Díaz, en la poética de la ironía que subvierte los procedimientos de representación realista de sus novelas: las estrategias miméticas del discurso del narrador, asociadas al control y la gradualidad de la omnisciencia con las que realiza la configuración de los personajes y acontecimientos de las historias; y la correspondiente distancia entre la representación de la realidad (el texto) y la realidad representada (el mundo). Compartimos la idea de Gustavo Guerrero, quien señala que los cuentos de Díaz “...son el hipotexto sobre el cual se escriben las novelas dentro de una compleja relación crítica que no sólo supone una

¹⁸ Schoentjes, Pierre (2003): *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.

amplificación del modelo, en el sentido retórico del término, sino también –sobre todo– una transgresión y una suplantación del mismo”¹⁹.

1.1.2. Política de la ironía

De igual forma, procederemos con el examen del correlato histórico-cultural revolucionario; el contexto en que se generó la creación y la producción narrativa de Díaz: la manera como el imaginario de la revolución se transpone, en un primer momento, en el modelo del realismo literario, inesperado y renovador, por el uso de la figura de un narrador de enunciación “débil”, de los diálogos y el monólogo interior de los personajes, en sus cuentos de *Los años duros* y *Canto de amor y guerra*; y en un segundo momento, en el comienzo de la transigencia del modelo del realismo literario a formas de la novela abiertas a la representación del conflicto del individuo –el escritor– entre el dogmatismo revolucionario y la pluralidad de la experiencia vital e ideológica: desde la duda y la autocrítica, como demandas irónicas del ideal y la militancia revolucionarias de *Las iniciales de la tierra*; hasta la poética de la ironía del vacío fundacional de la historia y la cultura de Cuba, del fracaso del destino literario y la asunción de la literatura como utopía y virtualidad textual de *Las palabras perdidas*; el juego de espejos de ficción y no ficción, de temor y esperanza de *La piel y la máscara*; las paradojas entre las nostalgias nacionales y la experiencia del exilio del falso balseiro de *Dime algo sobre Cuba*; la sobrevivencia y la esperanza extrañadas de *Siberiana*; y la lucha y desesperación adolescente en búsqueda del sentido y la madurez de *Las cuatro fugas de Manuel*; nos permitirá visualizar el pasaje de la visión de mundo expresada en la narrativa de Díaz, desde la militancia revolucionaria a la crítica,

¹⁹ Guerrero, Gustavo (2002): “Jesús Díaz: Ilusión y desilusión”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, p. 11.

desde la ilusión ideológica a la desilusión política, desde el compromiso vital y cultural al exilio democrático; en su tránsito como escritor e intelectual comprometido con la Revolución cubana en una primera etapa de su existencia, y, en una segunda y final, como crítico, disidente y exiliado de su país, primero en Berlín y después en Madrid²⁰.

1.1.2.1. La historia y el totalitarismo

Asimismo, para la caracterización política, económica, social y cultural –teórica y extratextual– del correlato histórico-cultural revolucionario cubano, acudiremos a los ya clásicos estudios de Walter Benjamin “Sobre el concepto de Historia”²¹ de Walter Benjamin²² y Hannah Arendt: *Los orígenes del totalitarismo*²³ y *Sobre la revolución*²⁴. Pero, con la consideración de que el uso y función que haremos de los conceptos y categorías arendtianos, partirá de la pertinencia y dimensión del radio de su sentido dentro de los límites de la autonomía relativa del texto, es decir, de su validez dentro del horizonte ideológico configurado e imaginado en la narrativa de Díaz.

1.1.2.2. La revolución cubana

De igual manera, procederemos para el caso de la contextualización de la Revolución cubana, recurriendo, fundamentalmente, al estudio de Marifeli

²⁰Díaz, Jesús (2000): “El fin de otra ilusión”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 16/17, pp. 106-119.

²¹Benjamin, Walter (2008): “Sobre el concepto de historia” en: *Obras Completas* (libro I, / vol. 2). Madrid: Abada Editores. Ver también: Mates, Reyes (2006): *Medianoche en la Historia. Comentario a la tesis de Walter Benjamin. “Sobre el concepto de Historia”*. Madrid: Trotta.

²² Ver VV. AA. (2009): *Walter Benjamin. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente*. Anthropos, núm. 224.

²³ Arendt, Hannah (2004): *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

²⁴----- (2009): *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial.

Pérez-Stable: *La revolución cubana. Orígenes, desarrollo y legado*, que establece una mirada de equilibrio entre los diversos períodos de la historia cubana: primero, los modelos de desarrollo cubano entre 1902 y 1959: la economía del azúcar, las relaciones con Estados Unidos, el reformismo y el rol del estado; segundo: la política cubana anterior a la revolución: la república plattista, el proceso revolucionario de los años treinta, el convenio de los años 40, el gobierno constitucional, la dictadura de Batista y la formación opositora; y tercero: el proceso de la revolución y su radicalización, las estrategias de desarrollo y su aplicación a partir de 1959, la formación del Partido Comunista de Cuba, la institucionalización, rectificaciones y crisis del socialismo cubano después de la guerra fría y la resistencia del gobierno cubano en el marco de las condiciones y contradicciones nacionales e internacionales de los años noventa en adelante; mirada equilibrada que reconoce la genealogía del nacionalismo y su huella e importancia en la rebelión prerrevolucionaria y en la evolución e historia de la revolución cubana²⁵.

Al abordar la historia de vida y el contexto de la experiencia de Díaz como escritor y actor político, en su doble función de narrador e intelectual, podremos percibir, con mayor relieve, su perfil de *autor* y el significado de su *narrativa*, dentro de la tradición literaria y la revolución cubanas, respectivamente.

1.2. Sobre el autor

Jesús Díaz²⁶ nacido en La Habana en 1941 y muerto en Madrid en 2002. En los años treinta, su padre emigró desde Consolación del Sur, Pinar del Río, donde

²⁵Pérez-Stable, Marifeli (2008): *La revolución cubana. Orígenes, desarrollo y legado*. Madrid: Editorial Colibrí.

²⁶ No existe aún ninguna biografía de Díaz. La información biográfica que uso proviene de la entrevista personal que, en octubre de 1996, Liliana Martínez Pérez realizó a Jesús Díaz, en su

el abuelo paterno de Díaz cultivaba el tabaco, a la capital, se instaló en el barrio pobre de Luyanó, habitado mayoritariamente por emigrantes procedentes del campo, y en el que trabaja en una pequeña clínica privada, de vendedor. La madre, obrera textil en su primera juventud, al nacer los hijos se entregó a su cuidado y a las labores del hogar, y al trabajo doméstico de limpieza y costura para los demás.

1.2.1. La pasión literaria

Díaz refiere la ausencia de libros en su casa, y el gusto de su padre por la lectura de periódicos y la escritura de “décimas”: “su cultura poética y su afición por la poesía provenía de su origen campesino”²⁷. La vocación y pasión de Díaz por la literatura, no provino entonces, de su entorno familiar, sino de la escuela primaria, de la influencia de un maestro “de quien todavía recuerda su nombre y quien ‘nos leía novelas y las seleccionaba muy bien, leía, recuerdo, *El mastín de los Baskerville*, de Conan Doyle, y *La isla del tesoro*; además las leía capítulo a capítulo [...] como en la radio’; y de la novela *Corazón* de Edmundo de Amicis, libro de quinto grado, y ‘con el que aún tengo una tremenda relación de pasión’”²⁸.

condición de Director y Miembro Fundador del Suplemento Cultural, *El Caimán Barbudo*, del periódico *Juventud Rebelde*, órgano de difusión de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), para la investigación de su libro *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. Flacso/Miguel Ángel Porrúa, México, 2006. Las entrevistas a Díaz, y a los demás miembros del Consejo de Redacción de la revista: Guillermo Rodríguez Rivera, Víctor Casaus y Ricardo Jorge Machado, realizadas entre julio y agosto de 1995, rescatan, dentro de sus historias de vida, “su primera socialización, familiar y/o escolar, barrial, sus expectativas y aspiraciones personales y profesionales previas a 1959, su participación o indiferencia política en estos años, así como su involucramiento ideológico y práctico con la revolución y su resocialización, personal y social, a raíz del nuevo contexto”. p. 20.

²⁷ Entrevista personal en: Martínez Pérez, Liliana (2006): *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. México: Flacso/Miguel Ángel Porrúa. p. 76.

²⁸ *Ibid.*, p. 75.

Al terminar la primaria, por su capacidad intelectual, es exento de los años de primaria superior, lo que le permitió ingresar directamente, con 12 años de edad, en el Instituto de La Habana, que abandonó antes de los cinco años de estudio regulares: “en segundo año me empecé a aburrir como ostra en las clases [...] y decidí emplear ese tiempo en leer en la biblioteca del Instituto y en conocer la ciudad”²⁹. Liliana Martínez Pérez relaciona más la decisión de Díaz del abandono del Instituto, a “la circunstancia de que por esa fecha, 1955, comenzó a trabajar como ‘viajante de medicina’, lo que le dio cierta autonomía monetaria y amplió notablemente sus expectativas e intereses”³⁰.

En los años comprendidos entre 1955 y 1957, Díaz compartió su pasión por la literatura, en la que tuvo un enorme impacto la lectura de la novela *Las impuras* de Miguel de Carrión³¹ (La Habana, 1875-1929), con su devoción por el

²⁹ Ibid., p. 76.

³⁰ Martínez Pérez, Liliana (2006): *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. México: Flacso/Miguel Ángel Porrúa. p. 76.

³¹ “Yo no sabía nada de Miguel de Carrión, pero iba al Capri, y *Las impuras*, hasta ese momento yo sólo había conocido mujeres puras, y dije: «esta es la mía». Abrí el libro y, en la primera página de ese libro, que es una novela, cosa que yo tampoco sabía, sucede una cosa que de algún modo fue uno de los acontecimientos más importantes de mi vida, y es que una mujer, por cierto bellísima, llamada Teresa Predijo, baja del tren en la estación terminal de La Habana, procedente de Santiago de Cuba. Yo sería incapaz de reproducir, ahora, el impacto que eso produjo en mí, porque hasta ese momento, para mí, las mujeres bajaban de los trenes en Nueva York o en San Petersburgo, ¿pero en La Habana?, ¿eso se puede hacer? Recuerdo que cerré el libro y me fui al terminal de trenes, que no quedaba lejos tampoco, y estuve un largo rato esperando que llegara el tren número uno de Santiago, para asistir al lugar donde Teresa se había bajado. Creo que en ese momento yo me dije: «bueno, yo sé muchas cosas, pero si esto se puede hacer esto es lo que yo quiero hacer con mi vida, contar cosas que ocurran aquí»”. Ibid., p. 77

juego³², el baile³³ y los bares y su afición al cine europeo, que se exhibía en el cine Capri³⁴.

1.2.2. La militancia revolucionaria

En el Instituto de La Habana, Díaz inició su vida política como activista estudiantil, en la organización de la milicias, bajo la dirección de Miguel Rodríguez Varela³⁵, miembro de la Dirección Nacional de la Asociación de Jóvenes Rebeldes, posterior Unión de Jóvenes Comunistas; y, a la vez, participó en pequeñas maniobras y escaramuzas de naturaleza subversiva frente a la Dictadura (1952-1959) de Fulgencio Batista (1901-1973); acciones políticas entrecruzadas entre el juego y la aventura del peligro y el deber patriótico, que junto a su ascenso, como viajante, a dedicación exclusiva, de un laboratorio norteamericano, según Díaz, son las circunstancias que lo arrastrarían a abandonar el bachillerato en 1958³⁶, y justifican su ambivalencia

³² “Y, entonces, empecé a jugar billar, tengo este dedo jorobado de jugar billar, de afincarlo en la mesa de billar, es probablemente lo mejor que he hecho en mi vida, llegué a alcanzar una habilidad tremenda...”. Ibid., p. 76.

³³ “Y, bueno, pues nada, a bailar, bailaba como un trompo... es que La Habana era una ciudad muy divertida, la ciudad más divertida del mundo... yo no he vuelto a una ciudad como esa... Para mí la noción de bailar era como caminar, como la de respirar. Todo eso era un mundo... el centro de ese mundo, más que el cine incluso, llegó a ser el baile.” Ibid., p. 77.

³⁴ “porque, cuando aquello el cine norteamericano estaba sometido al Código Hayes y desde el punto de vista moral, si se puede decir así, era de una pacatería impresionante. Y en el Capri se veían tetas, porque era cine europeo; y yo primero fui a ver eso y luego me quedó porque las películas me gustaron; o sea, me aficioné al buen cine por esa vía”. Ibid., p. 77.

³⁵ Ver, Martínez Pérez, Liliana (2006): Ob. Cit., p 91.

³⁶ “También, en 1957, 1958, se produce un hecho importante, y es la primera vez que voy a contarlo, bueno, no esto sino el final, y es que se abrió una plaza, porque yo trabajaba en un laboratorio muy pequeño, que de hecho no era ni siquiera un laboratorio, era lo que se llamaba una representación, o sea los productos venían facturados de Estados Unidos, y, entonces, se abrió una plaza que era en un laboratorio norteamericano, una plaza de viajante, porque se había muerto alguien, y ahí sí se ganaba mucho dinero, se vivía muy bien, ganaba más que los médicos; pero, desde luego, cuando se producía una plaza así aspiraba todo el mundo y yo, pese a que en esos momento tenía 16 años, aspire también. Y entonces, bueno, se iban haciendo entrevistas sucesivas y se iban descartando. Y yo fui pasando de un nivel a otro, hubo un momento en que falsifiqué, con la ayuda de un dinero que di, una inscripción de nacimiento

entre el nuevo y atractivo empleo y el reclamo ético del momento político y social de la realidad cubana.³⁷ Rolando Díaz, en “Mi hermano Jesús: ráfagas de la memoria”,³⁸ lo caracteriza “como un tipo diferente al resto de la gente que conocía”, que “participaba en las revueltas estudiantiles; ‘¡la cabeza de Batista!’ contaba el Flaco [para mí] que gritaban en las calles, y coqueteaba con organizaciones rebeldes de la ciudad.”

El tránsito de Jesús Díaz, de la ambigüedad política al compromiso ideológico; la superación del dilema representado por su ambivalencia frente a la política, alcanza un momento definitorio en 1959, con la huida de Batista y el triunfo de la Revolución con la entrada de Fidel Castro y sus guerrilleros a La Habana: su

para aparecer como mayor de edad, me dejé los bigotes por primera vez, porque ya las entrevistas se pusieron más serias, hasta que llegué a tener una entrevista con el gerente general para América Latina y el Caribe de la compañía, no se me va a olvidar nunca, un señor que se llamaba Mister Elmer y ya yo sabía que quedábamos dos, yo no sabía quién era la otra persona, pero yo sabía que éramos dos, que esa entrevista era decisiva. Y desde luego significaba muchísimo, significaba cambiar de clase social, y yo fui a esa entrevista decidido a ganar la plaza, y yo pensaba que yo tenía a mi favor la gran ventaja, tenía la desventaja de ser muy joven, pero creía que tenía la ventaja de estudiar, de estar estudiando. Y entonces, bueno, hice la entrevista, que por cierto fue en inglés, y cuando la entrevista terminó este señor me dijo «bueno la plaza es suya, pero con una condición» y yo le dije: «dígame», dispuesto a cumplir la condición que me dijera, y me dice: «usted tiene que dejar de estudiar». Y fue como si me hubieran dado un golpe en la cabeza, porque no entendía, y le dije: «¿por qué?», y me dijo: «bueno, pregunto yo, pregunto yo». Y nada, pues dejé de estudiar también por eso, me dieron la plaza y recuperé los estudios en el 59” Ibid., p. 77.

³⁷ “me parecía inmoral... era una forma de protesta. Había algunos compañeros que habían sido presos habían muerto compañeros nuestros. Otro se había alzado en la Sierra de El Escambray, del grupo mío [...] en el año 1958, Miguel Rodríguez Varela.* Y, bueno, yo no me alzo... pero había participado en muchas pequeñas acciones de este tipo y desde luego, no fui a las clases en el año 58 porque me parecía que la tiranía que desgobernaba el país era algo horrendo... empecé a dejar de ir a bailes... demasiados muertos aparecían en la ciudad de La Habana... y había una conciencia ética muy fuerte” Ibid., p. 77.

*Martínez Pérez aclara que: “A partir del 31 de enero de 1958, se estableció en El Escambray, montañas del centro de la isla, un frente guerrillero liderado por el Directorio Revolucionario 13 de Marzo, al mando de Faure Chomón, quien había salido desde Estados Unidos para desembarcar en Nuevitas; el M-26.7 inició otro frente guerrillero en la región, comandado por Víctor Bordon. Después de meses de combates y dificultades, la lucha guerrillera en la región se desarrolló con la llegada de Ernesto Guevara a la zona en octubre. Por esto y por la información de otros entrevistados, la filiación política del líder del grupo de Jesús parece haber sido el M-26-7” Ob. Cit., p. 79.

³⁸ Díaz, Rolando (2002): “Mi hermano Jesús: ráfagas de la memoria”, *Encuentro de la cultura cubana*, núm. 25, pp. 75-82.

“conversión” en un revolucionario, sin aparentes contradicciones entre el sentido ético del compromiso político y la distancia con la vida cotidiana, entre el rigor y la pureza ideológica y la flexibilidad y la diversidad de la festiva cultura cubana.

En 1960, culmina sus estudios de bachillerato y se incorpora a las milicias territoriales, por Luyanó, su barrio de infancia, como una manera de rescatar sus orígenes populares y de convivir con “los negros míos de la infancia, que desde luego eran todos revolucionarios, absolutamente revolucionarios”,³⁹ en sintonía con la búsqueda de identificación con lo popular que demanda la revolución. Participa en la caminata de los 62 kilómetros⁴⁰, movilización militar temporal de las milicias, que su hermano Rolando rememora y reconoce como una gesta inolvidable en el ámbito familiar:

En enero de 1959 Jesús se convirtió en un héroe familiar y se incorporó a las Milicias Nacionales Revolucionarias. Mi Madre apenas le podía quitar las botas después de la caminata de los sesenta y dos quilómetros, que era la prueba de fuego que pasaban los milicianos para demostrar que estaban listos para la batalla contra el enemigo (siempre había enemigos), usaba una palanganita con agua tibia, para despegar las medias adheridas a la piel rota y llagada⁴¹.

A continuación, fue jefe de la Tercera Compañía Especial de Infantería, en el Batallón 113, de la Escuela Militar, con 154 hombres bajo su mando; pero en enero de 1961, en atención a su grado de Bachiller, fue seleccionado para formarse en la recién creada Escuela para el Servicio Exterior de Cuba, la

³⁹ Martínez Pérez, Liliana (2006): Ob. Cit., p. 91.

⁴⁰ “¿Qué quiere la Revolución ahora?, que yo sea militar, que camine 62 quilómetros, que pase la escuela... eso voy a hacer... porque yo iba a ser revolucionario” Ibid., p. 93.

⁴¹ Díaz, Rolando (2002): Ob. Cit., p. 77.

llamada “escuela para diplomáticos”.⁴² Al terminar los estudios, Díaz rechazó encargarse de la Primera Secretaría de la Embajada de Cuba en Indonesia.

1.2.3. La filosofía y la literatura

En 1962, prefiere ingresar como alumno en el Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana; es decir cambió los estudios sistemáticos de literatura por los de filosofía, pero las urgencias revolucionarias lo conducirán al seminario de formación de profesores para la enseñanza del marxismo en las universidades.⁴³ A partir de 1963 ejerce como profesor de filosofía marxista, en el Departamento de Filosofía de La Universidad de La Habana, dirigido por el profesor de origen español Luis Arana Larrea, educado en la Unión Soviética, y enseña materialismo histórico y dialéctico, en los cursos de la escuela de marxismo “Raúl Cepero Bonilla”. Díaz también se interesó por los temas de la literatura y la estética, convertido ya en un importante agente del campo

⁴² “Finalmente, bueno, cuando aquello terminó, estuvimos como dos meses en la Sierra Maestra, subiendo y bajando el Turquino en condiciones más bien duras, que para mí de todas maneras estaban bien, eran parte de esa vocación de sacrificio, o sea yo tenía adentro la patria como ara, como altar de sacrificio y tenía adentro también la patria como diversión, como putería, como juego, había triunfado definitivamente una, la otra estaba reducida la nada y, bueno, había que subir el pico. Y cuando aquello terminó resultó que era para formar lo que se llamó la Escuela para el Servicio Exterior de Cuba, para formar diplomáticos, porque los diplomáticos burgueses se habían ido y la Revolución los había echado, como tú quieras, y las embajadas cubanas estaban desarboladas de personal calificado y bueno, pues, se decidió hacer un curso a la carrera, y se hizo, yo hice el curso entre otros y me escogieron a mí por esta razón que te cuento” Entrevista personal en: Martínez Pérez, Liliana (2006): Ob. Cit., p. 96.

⁴³ “en la Universidad vi a un conocido que tenía por allí, que por cierto ahora está en Miami, porque los finales de todo esto cuenta...en aquel momento era una de las esperanzas políticas de la Revolución, Adolfo Rivero Caro, era el secretario general [sic] de la Juventud Comunista, que todavía era la Asociación de Jóvenes Rebeldes...era un ideólogo ahí, qué sé yo. Miguel era un hombre de acción, Miguel Rodríguez era un hombre de acción, (Ver nota 9) éste era un ideólogo y me lo encontré ahí y le dije: «oye Adolfo, tú estás aquí, yo quisiera matricular en una carrera, yo soy bachiller», y entonces me dijo: «no, tú vas a ser profesor de filosofía marxista», pero «¿cómo si yo he venido aquí a estudiar eso?», «no, no hace falta, porque esta cosa de la Revolución, el desarrollo y tal», «pero mira, Adolfo. yo de eso no sé nada», «no te preocupes, que hay un ruso aquí que ha venido, que es la hostia, que te va a enseñar todo y además, bueno, pues nada, hay que trabajar y la Revolución te lo pide»”.

intelectual⁴⁴ cubano revolucionario, atravesado este por las tendencias y polémicas de la autonomía del arte y la libertad de acción, derivadas del compromiso práctico con la revolución, sin subordinación a dogmas ideológicos o partidarios, por una parte; y de la ortodoxia y disciplina de las instituciones artísticas y culturales, por la otra.

De un lado, la institucionalidad de la cultura oficial, representada por la dirección del Consejo Nacional de Cultura, con Edith García Buchaca, Mirta Aguirre y otros, en lo referente al arte; la dirección de las Escuelas de Instrucción Revolucionaria (EIR), con Lionel Soto y sus partidarios, en lo relativo a la filosofía; y la Editora Política, dirigida por Ladislao González, en lo relacionado con la edición popular de textos ideológicos y políticos; y el uso de manuales soviéticos para la enseñanza del marxismo. Del otro, y enfrentado, el grupo de filósofos del Departamento de Filosofía: Jesús Díaz, Ricardo Machado, Fernando Martínez Heredia, Hugo Azcuy, Aurelio Alonso y otros, quienes promueven la enseñanza y renovación del marxismo con base en textos y ensayos políticos y sociales de los clásicos como Marx y Engels, Lenin, Trotsky, Gramsci y Mariátegui; y pensadores y líderes revolucionarios tercermundistas: Uceda, Mao, Cabral, y otros.

Deslindado el campo intelectual revolucionario, Díaz ejerció una importante función en la escena del arte y la literatura, como representante de la figura del intelectual comprometido con la práctica revolucionaria y, al mismo tiempo, con la teoría e ideales marxistas comprometidos con la Revolución, alejado del

⁴⁴ Para una definición de Campo intelectual, ver: Altamirano, Carlos [director] (2002): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós. pp. 9-10.

dogmatismo implantado por la recepción pasiva de la ortodoxia marxista de los manuales soviéticos⁴⁵.

En 1964, Díaz presentó el examen de ingreso a la Escuela de Letras, para estudiar Literatura; estudios que abandonará, como en el pasado, por “aburrimento” en el segundo semestre del primer año, 1965, para dedicarse al ejercicio de la escritura, en el tiempo correspondiente al de los estudios, autorizado por el Departamento de Filosofía.

A finales de este año, Díaz dirige la página cultural de *Juventud Rebelde*, el periódico de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), a instancias del director del diario, Miguel Rodríguez Varela, su antiguo jefe en la milicias del Instituto de La Habana⁴⁶; lo que le permite, con la colaboración de sus compañeros del departamento y de periodistas del diario, desarrollar su vocación de escritor y de liderazgo cultural, en tensión permanente con las posibilidades del poder político⁴⁷.

Dispuesto a convertirse en un escritor, Díaz se atrevió a participar en el concurso literario de cuentos de la Unión Nacional de Escritores de Cuba

⁴⁵ “En esa época, a Fidel le dio por ir mucho a la universidad y, entonces, yo daba clases de noche en Ciencias Políticas, y muchas veces me quedaba después de clases y cuando él llegaba yo estaba allí. Y, entonces, muchas veces discutimos, entablamos diálogos ahí, públicamente. Y, en cierto sentido, y esta es la primera vez que lo cuento también, *él se encarna conmigo* (subrayado nuestro)” Ibid., p. 118.

⁴⁶ “en realidad, antes del premio, Miguel me había localizado y me había dicho: «quiero nombrarte jefe de la página de cultura de *Juventud Rebelde*», y yo le dije: «bueno, Miguel, yo tengo el trabajo de la universidad y tal», y él me respondió: «pero no, eso te va a ocupar muy poco, vienes, aquí, bah!». Y acepté”. Ibid., pp. 122-123.

⁴⁷ “¿Por qué le dije que no [a Fidel Castro*]? Porque estaba a punto, me hacían falta dos meses para terminar *Los años duros*, estaba enloquecido, cuando uno está escribiendo [...] se crea una relación muy rara, una forma muy particular de locura, según la cual, y ese es el verdadero momento en que estás escribiendo, la escritura pasa a tener mucha mayor importancia que la realidad.” Ibid., p. 123.

*Martínez Pérez aclara que Castro le ofreció la dirección de Ediciones Revolucionarias. Ob. Cit., p.122.

(UNEAC), a inicios de 1965, en relación al tema de las campañas del corte de la caña, impulsadas por la revolución. A pesar de no haber obtenido ningún premio, el cuento de Díaz fue valorado públicamente por uno de los miembros del jurado: Raúl Díaz Martínez, en su columna del diario *El Mundo*, como “un cuento de particular calidad...de autor desconocido”⁴⁸. En contacto con Díaz Martínez y con Onelio Jorge Cardozo, otro de los jurados, “que para mí era Dios”, Jesús Díaz conoce la valoración y el reconocimiento que tuvo su relato por parte del jurado: “tu cuento era el mejor del concurso, pero era tan bueno que nos dio miedo, porque era un cuento muy crítico...y dijimos: «este Jesús Díaz no existe, este es el seudónimo de un escritor hecho y contrarrevolucionario, que nos quiere hacer daño y mejor es desconocer este cuento»”;⁴⁹ además, de la recomendación de seguir con la escritura.

1.2.4. Los años duros y El Caimán Barbudo

Así, en enero de 1966, su libro de cuentos: *Los años duros*, gana el premio de cuentos Casa de las Américas, ‘por el ejemplar tratamiento literario de temas de la Revolución que abre nuevas perspectivas a la joven narrativa cubana’⁵⁰, y, que, según Ambrosio Fornet, inaugura “toda una corriente narrativa”⁵¹. El impacto del premio cambió la vida de Díaz: reconocido como el “narrador” de la Revolución⁵², su condición de escritor e intelectual le permite alcanzar lugares de poder en la institución literaria y cultural revolucionarias.

⁴⁸ Ob. Cit., p. 123.

⁴⁹ Ibid., p. 123.

⁵⁰ Citado por Collman, Liliam Oliva (1999): *Jesús Díaz. El Ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. New York: Peter Lang. p. 2.

⁵¹ Fornet, Ambrosio (2002): “Jesús en la memoria”, Encuentro con la cultura cubana, n° 25, p. 43.

⁵² “la gente que tenía que ver con la literatura en Cuba estaba como esperando el Mesías; o sea la literatura de la Revolución no afloraba por ningún lado, seis años de Revolución y no afloraba...y, de pronto. ¡pas!, un libro de cuentos, todos tenían que ver con la Revolución, bien

Este mismo año de 1996, "...poco meses después de su brillante ingreso en la arena literaria con *Los años duros*, el joven de veinticinco años que entonces era Jesús Díaz sorprendió a propios y extraños al estrenarse como dramaturgo con *Unos hombres y otros*;"⁵³ pieza teatral que guarda estrechos nexos con los temas de por lo menos tres de los cuentos del libro: "Los bandidos", "Erasmus" y "la negativa", pero que alcanza la autonomía del lenguaje dramático superando el simple traslado de personajes e historias del lenguaje narrativo al teatral.

De acuerdo con Miguel Rodríguez Varela, Díaz transformó la página cultural de *Juventud Rebelde*, en el suplemento cultural: *El Caimán Barbudo*, bajo su dirección. Convoca a Guillermo Rodríguez Rivera, en condición de jefe del consejo, y a algunos alumnos y compañeros de la Escuela de Letras, para que integren el consejo de redacción: Víctor Casaus, Félix Guerra, Antonio Ponte, y otros, y que además serían los responsables de la sección literaria del suplemento. Para la sección de filosofía llamará a los viejos compañeros del Departamento de Filosofía: Ricardo Machado, Fernando Martínez Alonso, Hugo Azcuy, y otros; con la aspiración de convertir a *El Caimán Barbudo* en "una publicación literaria-filosófica, que tuviera el sentido de continuidad con la cultura cubana que viene desde el siglo XIX... y que en el XX seguían todas esas revistas como *Avance*, *Orígenes*, *Lunes de Revolución*, etcétera".⁵⁴

con la etapa de la lucha contra Batista, bien con la etapa posterior, escrito por un joven de 24 años a quien nadie conocía, que no tenía padrino... Aquello fue un rayo en cielo sereno... Cogí una popularidad que no volví a alcanzar jamás, por suerte para mí... entrevistas en todos los órganos de difusión, traducciones del libro en francés, en inglés... Guillermo*, con ese humor que tenía me decía «el novato del año»... Y yo adquiero, si esta palabra tiene algún sentido, un poder, o sea, «bueno, ahora ¿qué hacemos?»." Martínez Pérez, Liliana (2006): Ob. Cit., p. 124.

*Rodríguez Rivera, Guillermo, poeta y futuro jefe del Consejo de Redacción de *El Caimán Barbudo*. Ibid., p. 125.

⁵³ Espinoza, Carlos (2002): *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, p. 34.

⁵⁴ Martínez Pérez, Liliana (2006): Ob. Cit. pp. 124-125.

El Caimán Barbudo representó para Jesús Díaz y sus compañeros de aventura, la posibilidad de construcción de un espacio cultural, en el que pudieran coexistir la autonomía literaria y artística del grupo, y los principios e intereses del poder político y su reclamación de una cultura revolucionaria; contingencia posibilitada por la referida relación política y de amistad entre Miguel Rodríguez, el director *Juventud Rebelde*, y Jesús Díaz, en su condición de director del suplemento del diario⁵⁵.

La aventura de Díaz y sus compañeros de viaje en *El Caimán Barbudo* duró dos años: entre abril de 1966 (numero 1) a junio del 68 (número 21), en lo que se conoce como la primera época del suplemento. En medio de confrontaciones y deslindes, estéticos e ideológicos, sobre la figura y la función del intelectual en el contexto de la Revolución, Díaz polemizó con Ana María Simo, antigua corresponsable de Ediciones El Puente, (1961-1964, UNEAC): Defiende el carácter revolucionario del intelectual, en oposición al liberalismo que atribuye a los intelectuales responsables de El Puente. Asimismo, con Jesús Orta Ruíz, el “Indio Naborí”, un poeta popular de “décimas”, a quien acusó de representar el populismo y banalizar la cultura popular, y de desconocer la diferencia entre arte y propaganda; entre revolución y populismo; respectivamente

⁵⁵ “Como Miguel me conocía también, desde el año 56, y además estaba todo lo del libro de cuentos y todo este prestigio, este rollo, Miguel me dice: «no, pues, tienes vía libre». [...] En esa decisión sólo participamos Miguel y yo, no participa nadie más, porque Miguel era miembro de la Dirección Nacional de la Juventud Comunista, pero era una persona muy autónoma, muy independiente, con mucho coraje político, con una historia personal muy limpia y que les cantaba las «cuarenta» a cualquiera. Él no era ningún tonto, ni nada por el estilo. Y, además, Miguel y yo nos teníamos una confianza grandísima, y si a Miguel se le ocurríairme a decir: «oye, pero este poema...», yo tenía la seguridad de poderle responder: «Miguel, te vas para el coño de tu madre, yo mando aquí, qué cojones, yo sé de esto y tú no sabes nada, tú no estudiaste nada, tú te fuiste pa' la Sierra, déjame a mí, no jodas» Y él tenía plena confianza de que estaba hablando con un tipo que no le iba a hacer ninguna maraña. Aparte de que nos tratábamos de tú a tú, no había la subordinación al poder que hay ahora. Yo ni siquiera era miembro de la UJC.” Ibid., p. 126.

representaciones estéticas e ideológicas de la vanguardia artística revolucionaria y de la banalización de la cultura popular.⁵⁶

1.2.5. La polémica de *El Caimán Barbudo* y el caso Padilla

Este clima contradictorio de crítica y compromiso revolucionarios, de autonomía y militancia culturales, alcanzaría su límite con la polémica desatada por *El Caimán Barbudo*, en el número 15 de junio de 1967: El suplemento solicitó, a través de una encuesta, la opinión crítica de tres poetas y críticos de distintas generaciones: Heberto Padilla, Luis Rogelio Noguerras y Oscar Hurtado, sobre la noveleta *Pasión de Urbino*, de Lisandro Otero, publicada meses antes en Buenos Aires. Padilla juzgaría duramente la novela de Otero, y al mismo tiempo elogia a *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, recién publicada en España, por su innegable calidad literaria; novela que a su juicio ha debido ser el objeto de la encuesta y discusión por parte del suplemento, en vez de la de Otero; y asegura que la elección de *Pasión de Urbino* se debió a razones extraliterarias: la condición de Viceministro de Cultura de Lisandro Otero, frente al exilio de Cabrera Infante, en Londres.

A pesar de que *El Caimán Barbudo* acompañó el texto de Padilla, con una respuesta institucional, en la que defendía el ejercicio de la función cultural, sustentado en la capacidad de gestión creadora y no en los privilegios del poder; el compromiso colectivo sobre el individual como expresión del verdadero espíritu revolucionario; y la libertad artística y literaria existente en Cuba,⁵⁷ la

⁵⁶ Ver Collmann, Lilliam Oliva (1999): *Jesús Díaz. El Ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. New York: Peter Lang, pp. 5-6.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 28-31.

polémica culminaría con el cese y la sustitución de Jesús Díaz en la dirección y la de los miembros del consejo de redacción de *El Caimán Barbudo*⁵⁸.

Al mismo tiempo, Díaz participa como miembro del equipo de José Llanusa Gobel, Ministro de Educación, en la organización del Seminario Preparatorio del Congreso Cultural de La Habana, entre octubre y noviembre de 1967, y en su celebración del 4 al 11 de enero de 1968; evento en el que se establecería la nueva legalidad cultural, en el contexto de la ofensiva revolucionaria de la revolución cubana a raíz de la muerte de Ernesto “Che” Guevara, en Bolivia, el 7 de octubre de 1967, y que comprendió en el campo económico la nacionalización de todos los negocios privados. En el campo literario y cultural la radicalización política, militar y social de la revolución se personificará en el llamado caso Padilla.⁵⁹

Heberto Padilla recibió, el 22 de octubre de 1968, el premio UNEAC por su libro: *Fuera de juego*. Acusado de exaltación del individualismo y del espíritu contrarrevolucionario, el libro fue publicado por la UNEAC “con una declaración de discrepancia con el premio”⁶⁰. Enjuiciado por diversos escritores e intelectuales revolucionarios, entre los que sobresale Leopoldo Ávila,

⁵⁸«Es Llanusa el que toma la decisión de liquidarme. El asunto de la novela de Lisandro y la respuesta de Padilla es, pudiéramos decir, no el pretexto, pero sí la gota que derramó el vaso, porque se forma el rollo, la discusión, Cabrera Infante, no sé qué. Eso ya era política nacional, ya nosotros habíamos publicado el texto de Padilla, diciendo que la novela de Lisandro era una mierda y que la novela de Cabrera Infante era del carajo, estaba Cabrera Infante en Londres, exiliado, no sé qué. Esto de Heberto era una bomba política, una provocación política, que nosotros asumimos el riesgo de publicar. Y eso, a Llanusa seguro que no le gustaba. Llanusa era el capo-mafia de deportes, cultura, educación y todo. Y como yo tenía en contra a Jaime [Crombet*] desde hacía mucho tiempo, Jaime va donde Llanusa y le dice: «este tipo que sé yo» y Llanusa, yo no sé si hablo con Fidel o no, eso no me consta, eso no lo sé pero en todo caso es quien me dice: «oye, esto se acabó, hay muchos problemas, esto te está haciendo daño a ti mismo, –la retórica esa de tipo cursi y tal– no te conviene, haz una carta de renuncia». Y yo le digo: «no voy a hacer ninguna carta de renuncia, tú me quitas, tú me quitas y me voy». No me acuerdo si ya habían sacado a Miguel [Rodríguez] del periódico, o estaban sacándolo en todo eso, porque esto cuenta también, claro” Martínez Pérez, Liliana (2006): Ob. Cit., p. 338.

*Secretario de la UJC. Ibid. p. 318.

⁵⁹ Ver Martínez Pérez Liliana (2006): Ob. Cit., pp. 315-317.

⁶⁰Ibid., p. 333.

seudónimo de un posible miembro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), por el dogmatismo marxista soviético que caracterizan sus artículos “críticos”, publicados en *Verde Olivo*, la revista de la institución militar, dirigida por Luis Pavón Tamayo. Padilla terminará siendo encarcelado, bajo la acusación de delincuente contrarrevolucionario, el 20 de marzo de 1971. Después, ocurrirá el célebre proceso de su autocrítica, su autoculpación, el 27 de abril, en la sede de la UNEAC.

A la par, Jesús Díaz participó en las zafras del azúcar de los años 1969 y 1970, esta última la de la meta fracasada de los diez millones de toneladas de azúcar⁶¹.

1.2.6. *Pensamiento Crítico* y el ICAIC y el cine

Jesús Díaz regresará al Departamento de Filosofía de la Universidad de la Habana, se incorpora al consejo de dirección de *Pensamiento Crítico*, la revista del departamento, dirigida por Fernando Martínez, y en la que participaban, entre otros, Aurelio Alonso, Hugo Azcuy y José Bell Lara; y que desde su inicio en 1967, publica “un buen número de autores marxistas que, como Althusser con su lectura estructuralista de Marx, caían fuera de la ortodoxia soviética”⁶², hasta su clausura en 1971, “comienzo de un etapa donde todo debate en el interior del marxismo –que es como decir todo el marxismo occidental, desde Benjamin y la escuela de Frankfurt hasta Sartre y la New Left– fue reprimido a favor de los dogmas soviéticos”⁶³.

⁶¹ Ver Pérez-Stable, Marifeli (2008): *La revolución cubana. Orígenes, desarrollo y legado*. Madrid: Editorial Colibrí. p. 203.

⁶² Díaz, Duanel (2009): *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Colibrí. p. 121.

⁶³ *Ibid.*, p. 121.

El principio del Quinquenio Gris de la cultura cubana, como denomina Ambrosio Fornet, el lapso comprendido entre 1971-1975,

...durante el cual la mediocridad y el dogmatismo se alzaron con el poder cultural e intentaron construir un mundo a su torcida imagen y semejanza. Por lo pronto, pretendieron negar el arte y la literatura existentes en nombre de una cultura de maquiladora cuyas piezas recién importadas y barnizadas de color local, debían ensamblarse a toda prisa en la oxidada planta de montaje del realismo socialista⁶⁴.

Durante el Quinquenio Gris, sus compañeros: Guillermo Rodríguez Rivera, Víctor Casaus, Luis Rogelio Nogueras, entre otros, de *El Caimán Barbudo* son hostilizados, aislados y silenciados, en sus nuevos puestos de trabajo; acusados de diversionismo ideológico, en el contexto de la Política Cultural derivada del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, realizado entre el 23 y el 30 de abril de 1971.

Jesús Díaz, en menor grado, padece el ostracismo en el Departamento de Filosofía, hasta que logra entrar a trabajar en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC).

En el ICAIC, “el joven Díaz se resigna al silenciamiento en el campo de la narrativa y demuestra así su adhesión a la disciplina revolucionaria, también opta por no ser marginado”⁶⁵. Adaptado a las circunstancias políticas imperantes, Díaz se dedicará, en el ICAIC, en el que llega a ascender a los cargos de director de documentales, primero, y de largometrajes, después, a realizar un cine revolucionario edificante que plasma la imagen del proceso histórico de la Revolución cubana y sus relaciones con las luchas

⁶⁴ Fornet, Ambrosio (2002): Ob. Cit., p. 44.

⁶⁵ Collmann, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 44.

internacionales anticoloniales, en documentales a “medio camino entre la etnografía cultural y la propaganda anticolonial”⁶⁶, como: *Cambiar la vida*, *Canción de Puerto Rico*, *Crónica de la Victoria*, *La tierra de las muchas aguas*, *Reportaje en Lagos, Benín: una ciudad africana*, *A orillas del Angará*, *55 hermanos* y *En tierras de Sandino*, entre otros; y en los largometrajes de ficción: *Polvo rojo* (1981) y *Lejanía* (1985), en los que “no logró liberarse del canon estético del realismo socialista”⁶⁷. Su última participación cinematográfica será la colaboración que hace “en la redacción del guión de *Alicia en el pueblo de las maravillas* (1990), película de Daniel Díaz Torres, que formulaba una alegoría infernal del régimen cubano y que fue censurada por las autoridades de la isla”⁶⁸.

Viajará, ya sea como invitado oficial de diversos festivales cinematográficos internacionales y/o para la realización de su cine “internacionalista y anticolonial,” por Irak, Yemen Democrático, Egipto, el Líbano, Guyana, Mozambique, la Unión Soviética, Guinea, República Democrática Alemana, Nicaragua, entre otros países. Ambrosio Fornet sintetiza este tránsito de Díaz por el ICAIC, la tenacidad artística y la astucia política con las que se expresa a través del nuevo medio del cine, con un matiz entre el cinismo y/o la ironía:

Fue entonces cuando Jesús, refugiado en el ICAIC –territorio libre de dogmatismo- hizo sus primeros guiones, en colaboración (*¡Viva la República!*, 1972, de Pastor Vega, *Ustedes tienen la palabra*, 1973, de Manuel Octavio Gómez), dirigió sus primeros cortos (*Cambiar la vida* en 1975, *Canción de Puerto Rico* en 1976) y acabó desarrollando una intensa actividad política, como secretario general de PCC en el ICAIC, entre los años 76 y 80, período que coincide con la etapa de realización de sus dos grandes documentales (*55 hermanos*, 1978, y *En tierra de Sandino*, 1980)⁶⁹.

⁶⁶ Rojas, Rafael (2006): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio*. Barcelona: Anagrama. p. 316.

⁶⁷ Ibid., p. 316.

⁶⁸ Ibid., p. 316.

⁶⁹ Fornet, Ambrosio (2002): Ob. Cit., p. 44.

1.2.7. La vuelta a la narrativa

En 1979, Jesús Díaz vuelve a la narrativa, publica el libro de cuentos: *Canto de amor y de guerra*, dentro de la política de apertura política, ideológica y cultural que representó la desaparición del Consejo Nacional de la Cultura y sus cuadros directivos militares, y la del Instituto del Libro, controlado por el Partido; la creación del Ministerio de Cultura y la flexibilización de la política editorial revolucionaria. En 1980, aparece *Gritar el amor*, una antología de sus cuentos. Cuentos que como los de *Los años duros* configuran el compromiso revolucionario; la militancia y la vanguardia intelectual marxista; y el difícil equilibrio entre la lucha de clases y los destinos individuales, entre el discurso monolítico de la Revolución y los discursos múltiples y heterogéneos de la realidad. Díaz describe y justifica su participación intelectual, política y cultural en esta década de los setenta, dentro del continuo de la Revolución:

Hacia fines de los sesenta ocurrieron dos cosas importantes: murió el Che y parecía que el ciclo de la revolución latinoamericana estaba cerrado. Y en la zafra del 70 no llegamos a hacer los diez millones de toneladas de azúcar. A pesar de esto y el bloqueo, seguimos adelante. Pero comenzó una década completamente distinta. Se fueron los que se iban a ir. Por tanto la polémica con ellos dejaba de tener sentido, al menos en términos internos. Los nos quedamos hicimos lo posible por ponernos a la altura de las circunstancias, por perfeccionarnos, ya hablando en sentido estrictamente artístico o literario. Además de las películas que hice es esa década, me dediqué a escribir la novela extensa de la que ya te hablé⁷⁰.

Díaz se refiere en su entrevista con Bejel, a su primera novela: *La iniciales de la tierra*, publicada al mismo tiempo, en 1987, por la Editorial Letras Cubanas en La Habana y Ediciones Alfaguara en Madrid, después de estar sometida a un período de censura tácita de más de una década, por la institucionalidad cultural

⁷⁰ Bejel, Emilio (1991): *Escribir en Cuba: Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. p. 55.

revolucionaria. Arturo Arango sostiene, en la Gaceta de Cuba, en abril de 1990, que:

Las iniciales de la tierra fue terminada en su primera versión antes de 1973, y aunque los varios lustros transcurridos hasta su publicación permitieron a Jesús otras reescrituras, otra madurez, esa no fue la razón de su tardanza. Hasta once años después de lo que ya podía haber sido su terminación, *Las iniciales de la tierra*...no podía ser publicada.⁷¹

Enrique del Risco, por su parte, señala:

Las iniciales de la tierra, de Jesús Díaz, que para el crítico Ambrosio Fornet tenía todos los rasgos del arquetipo de la novela de la Revolución, y “sin la cual ya no podrá hablarse de literatura revolucionaria, ni en Cuba ni fuera de Cuba” (Fornet, 408)* había debido esperar doce años para verse publicada finalmente en 1987⁷².

Ambrosio Fornet explica las particularidades de la censura que sufre *Las iniciales de la tierra* y su publicación tardía en el contexto de las condiciones políticas y laborales de Díaz en el ICAIC:

No sé cómo se las arreglaba para seguir escribiendo prosa narrativa, pero es también en esos años cuando termina la primera versión de *Las iniciales de la tierra*, cuya ingeniosa estructura –la del cuestionario que se sometía a ingresar al PCC– la condenó al limbo de una censura tácita, que no osaba decir su nombre: aquel juego imaginario se consideró una herejía, sobre todo viniendo de un *militante* (como se denominaba en Cuba a la persona que pertenece al Partido Comunista)⁷³.

La campaña de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas de Fidel Castro, impulsada en 1986, como respuesta a la crisis interna del socialismo y a la pérdida del respaldo económico de la Unión Soviética, que para desgracia de

⁷¹ Citado en: Collmann, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 75.

⁷² Risco, Enrique del (2008): *Elogio de la levedad. Mitos nacionales y sus reescrituras literarias en el siglo XX*. Madrid: Piedras: Editorial Colibrí. p. 232.

⁷³Fornet, Ambrosio (2002): Ob. Cit., p. 44.

los planes cubanos, se encontraba ésta en medio de la crisis del fracaso del proceso de la *perestroika* y del *glasnost* de Mijail Gorbachov, “dirigido a poner en práctica reformas de economía de mercado sin renunciar a la planificación centralizada y a instituir un pluralismo sin precedentes dentro de la política del partido de vanguardia”⁷⁴; la continuación del embargo económico norteamericano; y la vigencia del nacionalismo y el liderazgo de Castro impedirán la apertura política y económica; y el cuestionamiento de la institucionalidad política y cultural de los años sesenta y setenta como traslación mimética de los socialismos de la URSS y de Europa del Este, conducirán a la revaloración de los orígenes y de los principios morales de la revolución. Pero, paradójicamente, la radicalización política y cultural revolucionarias permitieron la “apertura” en el campo literario a través de la reivindicación de figuras estelares de la tradición literaria cubana como José Lezama Lima y Virgilio Piñera, entre otros; y el reconocimiento de escritores del “exilio” como Severo Sarduy; en un intento por ensanchar el discurso revolucionario sin poner en cuestión el origen y la historia del socialismo cubano. Así, la publicación de *Las iniciales de la tierra* vino a representar como novela la interpretación crítica pero militante, renovadora pero comprometida, de la experiencia de la épica revolucionaria⁷⁵.

1.2.8. Berlín, “Los anillos de la serpiente” y el exilio

En 1991, Jesús Díaz, viajó a Berlín con una beca de la Oficina Alemana para las Relaciones Culturales con el Extranjero (DAAD)⁷⁶, lleva consigo el

⁷⁴ Pérez-Stable, Marifeli (2008): Ob. Cit., p. 257.

⁷⁵ Ver ⁷⁵ Risco, Enrique del (2008): Ob. Cit., pp. 183-189 y Rojas, Rafael (2006): Ob. Cit., pp. 316-317.

⁷⁶ Ver Rojas Rafael (2006): Ob. Cit., p. 317.

manuscrito de *Las palabras perdidas*⁷⁷, que en 1992 quedará de finalista del Premio Nadal, y será publicada ese mismo año, en Madrid, por Ediciones Destino. Con motivo del ensayo “Los anillos de la serpiente”, que a inicios de ese mismo año, Díaz lee en Zúrich, en un debate con Eduardo Galeano y Erich Hackel, organizado por el semanario suizo *Woz*, y publicado en el diario *El País*, el 12 de marzo de 1992, será expulsado del Partido Comunista y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), a raíz de una dura “carta de excomunión” que Armando Hart, Ministro de Cultura, le dirigió, y que circuló en los medios oficiales de La Habana, sin que nunca le fuese enviada a su residencia en Berlín⁷⁸.

⁷⁷ *Las palabras perdidas*, como las demás novelas publicadas por Jesús Díaz en el exilio: *La piel y la máscara*, *Dime algo de Cuba*, *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel*; no han tenido mayor recepción y resonancia crítica, y mucho menos reconocimiento por parte de la institucionalidad de la literatura cubana y sus representantes intelectuales. Así, Ambrosio Fornet, el reconocido crítico de la novela de la revolución y amigo personal de Jesús Díaz, considera que “los primeros relatos y novelas de Jesús eran momentos fundacionales de la narrativa cubana contemporánea;” que *Las palabras perdidas*, terminada en 1990 y entregada por Díaz, a la Editorial Letras Cubanas, antes de su viaje a Berlín, estuvo a punto de ser publicada, pero su edición, autorizada y revisada con el texto de la contraportada incluido, por el mismo Fornet, fue detenida al conocerse “Los anillos de la serpiente”, representa junto con *Los años duros* y *Las iniciales de la tierra*, “aquella pasión, aquel ingenio, aquel desenfado verbal, aquella búsqueda de sentido, aquel humor, aquel forcejeo imaginario con una realidad dinámica y cambiante, toda esa suma de talento y audacia.” Al mismo tiempo se pregunta si el destino literario de Díaz “¿iba a desembocar en novelas cuyos mayores méritos consistirían en ser políticamente (in)correctas y técnicamente impecables” como *La piel y la máscara*, “la primera novela que escribía en el exilio,” en la “que su visión de la realidad cubana se había hecho de pronto tan fríamente crítica, tan distante, que la novela parecía escrita por un suizo.” La opinión de Fornet sobre *Dime algo sobre Cuba*, *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel*, “novelas que “leía con interés –la última sobre todo– pero siempre con la inquietante sensación de que Jesús estaba poniendo en ellas más oficio que pasión, que todas –demasiado bien *construidas*– quedaban por debajo de su talento, de sus propias posibilidades creadoras,” confirman los modos de leer y de reconocimiento diferenciados que establece la crítica oficial cubana respecto a la obra producida (escrita y publicada) dentro de la isla y la producida en el exilio. Fornet, Ambrosio (2002): Ob. Cit., p. 48. Ver también Rojas, Rafael (2006): Ob. Cit., p. 204.

⁷⁸Ver Rojas, Rafael (2006): Ob. Cit., pp. 317-319. Para mayor comprensión de las razones del exilio de Jesús Díaz reproduzco ampliados los fragmentos del ensayo de Díaz, “Los anillos de la serpiente”, que Rojas cita en su libro: “Me resulta imposible describir en detalle la dramática situación de la vida cotidiana en la Cuba de hoy. Baste decir que como consecuencia del bloqueo norteamericano y la desaparición de la Unión Soviética, pero también de las múltiples barbaridades político-económicas cometidas por la dirección cubana, incluso los logros emblemáticos de la revolución están en peligro. Los niveles de alimentación descienden día a

día, la calidad de la salud pública se ha resquebrajado debido a la falta de medicamentos, el empleo pleno pronto será sustituido por un desempleo pleno; resulta cínico hablar de la dignidad de los ciudadanos de un país que ha establecido una suerte de *apartheid* entre sus nacionales –verdaderos ciudadanos de segunda– y los turistas. A esta situación calamitosa se la denomina con un eufemismo: periodo especial. Ahora bien, el concepto de periodo implica un fin más o menos inmediato. ¿Cuándo y cómo terminará éste? De seguir las cosas como van, la situación económica continuará deteriorándose hasta amenazar las bases mismas de la civilización en la isla e inclusive la propia vida en ella, tal y como augura la luctuosa consigna oficial: *Socialismo o muerte*. Es seguro que Cuba sola, pobre y bloqueada no podrá alcanzar el socialismo. ¿Debe entenderse entonces que la muerte del país es el único fin posible del periodo especial, y que la solidaridad, o la insolidaridad, con el Gobierno cubano consiste en facilitar de un modo u otro este desenlace? No parecería posible que nadie en su sano juicio pudiera pretender tal cosa; sin embargo, tanto la izquierda como la derecha, en Cuba y fuera de ella, están llevando agua a ese siniestro molino. La primera, al apoyar la consigna criminal de socialismo o muerte; la segunda, al apoyar un bloqueo no menos criminal que ya dura 30 años. Ambas políticas se complementan y no dejan otra alternativa que la tragedia, de la que todo un pueblo es prisionero ante los ojos atónitos o morbosos del mundo.” pp. 317-318; y el fragmento de la carta de Armando Hart: “Tus declaraciones me causan la profunda decepción que produce la traición. Has traicionado a tu cultura; has recorrido el camino de la deslealtad de los que van por la vida acumulando rencores. Tu crimen es peor que el de los bárbaros ignorantes que ametrallaron, hace semanas, a cuatro hombres amarrados. Ellos no merecieron perdón, pero tú lo mereces menos. Las leyes no establecen la pena de muerte por tu infamia; pero la moral y la ética de la cultura cubana te castigarán más duramente. Te has vendido, Jesús, por un plato de lentejas. Debieras llamarte Judas:” p. 318. También es interesante como otra versión del exilio de Jesús Díaz, la opinión de Ambrosio Fornet: “Nadie pudo haberle «advertido» a Jesús –nadie con dos dedos de frente, quiero decir– que más le convenía no volver a Cuba en 1991, después del estreno y subsiguiente prohibición del filme Alicia en el pueblo de las maravilla (una desenfadada sátira sobre el burocratismo). Tanto el director (Daniel Díaz Torres) como el guionista (Eduardo del Llano), ambos amigos de Jesús, aseguran que éste colaboró muy eficazmente con ellos como asesor, pero sin aportar al guión ni una sola línea de su cosecha. Ciertamente que los enemigos de Jesús (que como buenos guardianes de la doctrina, solían serlo también de sus amigos y de todo lo que oliera a *diversionismo ideológico*), creyeron ver su perniciosa influencia en los desenfadados planteamientos de la película, pero en ninguna de las discusiones que tuvimos sobre ella, a los más altos niveles, fue inculcado de semejante herejía. «Los anillos de la serpiente» –el artículo en el que Jesús hizo pública su ruptura con la Revolución a principios de 1992– se reprodujo aquí en La gaceta de Cuba y suscitó una airada reacción del entonces Ministro de Cultura, cuya condena *moral* fue convertida por Jesús –no sé si sincera o burlescamente– en una *fatwa*, como si los metafóricos anillos de su argumentación fueran otros tantos versículos satánicos que merecieran la sentencia fatal de un ayatolá criollo.” Fornet, Ambrosio (2002): Ob. Cit., p. 47. Y, para completar las perspectivas sobre el exilio de Jesús Díaz, cito su propias palabras sobre el tema: “Yo me refugié en la literatura, mi mayor vocación, e intenté dar cuenta de cómo la esperanza se trocó en infierno en las novelas *Las iniciales de la tierra* –que estuvo prohibida durante doce años, desde 1973 hasta 1985, y se publicó en Madrid y La Habana en 1987–; *Las palabras perdidas* (1992), que escribí en La Habana pero que no se publicó en Cuba; *La piel y la máscara* (1996), escrita en Alemania; y *Dime algo sobre Cuba* (1998); y *Siberiana*, (2000); escritas y publicadas en España. Además, abandoné mis intenciones de editar revistas y escribir ensayos y no las retomé hasta 1991, cuando asumí el exilio como destino. Entonces ya había acumulado frustraciones más que suficientes como para reconocer que todo intento de modificar el totalitarismo castrista desde dentro estaba condenado por definición al más absoluto fracaso, y empecé a acumular

Ya en el exilio, en 1995 se residencia en Madrid. Funda la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, cuyo primer número bajo su dirección y con colaboradores como Pío E. Serrano, Carlos Cabrera, José Manuel Caballero Bonald, Eliseo Alberto, Gastón Baquero†, Manuel Díaz Martínez, Julio Miranda†, Marifeli Pérez-Stable, Rolando Sánchez Mejía, Carlos Victoria†, Zoé Valdez, entre otros, sale el verano de 1996⁷⁹. Edita hasta su muerte en el 2002 los próximos veintitrés números de *Encuentro*, crea el diario digital *Encuentro en la Red* y asesora a Víctor Batista en la creación de *Colibrí*, “la mejor editorial de ciencias sociales de la diáspora cubana⁸⁰”.

En 1996 publica la novela *La piel y la máscara*; en 1998, *Dime algo sobre Cuba*; en 2002, *Siberiana*; y en el 2002, *Las cuatros fugas de Manuel*. En sus diez años de exilio europeo Jesús Díaz viaja por Estados Unidos, Latinoamérica y Europa⁸¹.

coraje para analizar críticamente tanto la revolución cubana como mi propio pasado, sin dejar por ello de ser un hombre de izquierda.” Díaz, Jesús (2000): “El fin de otra ilusión”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 16/17, pp. 118.

⁷⁹ La presentación de la revista señala: “La situación en que se encuentra la nación cubana hace imprescindible un debate sobre el presente, el pasado y el futuro del país. Una de las circunstancias más lamentables de la actualidad nacional es el recurso de dividir a la población cubana en dos bandos que suelen ser irreconciliables, el de los que viven en la isla y el de los que lo hacen en el exilio. No obstante, resulta evidente que la cultura cubana es una, y que aun en las circunstancias más difíciles ha manifestado su vitalidad. La revista *Encuentro de la Cultura Cubana* tendrá como objetivo primordial el constituirse en un espacio abierto al examen de la realidad nacional. En nuestras páginas hallarán cabida tanto las contribuciones de cubanos que viven en la isla como de aquellos que residen en otros países y también, desde luego, reflexiones de intelectuales extranjeros sobre nuestro país y su circunstancia. Pretendemos contribuir así a que nuestra cultura aparezca en su diversidad, en su vocación contemporánea e internacional, como una de las principales esperanzas de la nación. *Encuentro de la Cultura Cubana* no representa ni está vinculada en modo alguno a ningún partido u organización política de Cuba o el exilio. La Revista no publicará ataques personales ni llamados a la violencia y sólo aplicará el criterio de calidad en la selección de sus colaboraciones. A partir de estas premisas, *Encuentro de la Cultura Cubana* estará abierta puntos de vista contradictorios e incluso opuestos, dará acogida y aun estimulará las polémicas, prefigurando así la sociedad plural que deseamos para nuestro país”. Díaz, Jesús (1996): “Presentación”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 1, p. 3.

⁸⁰ Rojas, Rafael (2006): Ob. Cit., p. 323.

⁸¹ Es importante señalar que en la narrativa de Jesús Díaz, el contexto de su exilio europeo, como correlato del discurso y la historia de sus novelas, se articula y modela en función con la

1.3. Estado de la cuestión

La valoración y el reconocimiento crítico de la narrativa de Jesús Díaz comprende dos momentos claramente diferenciados en cuanto a la inscripción de su obra en la tradición literaria y cultural cubana por parte de la institucionalidad cultural de la revolución, marcados por el exilio de Díaz en Berlín a partir de 1992. Un primer momento, fundacional, alrededor de *Los años duros* (1966) y *Canto de amor y guerra* (1979), y otro, crepuscular, con la edición tardía de *Las iniciales de la tierra* (1987). La obra siguiente de Díaz, la que transcurre entre la publicación de *Las palabras perdidas* (1992), *La piel y la máscara* (1996), *Dime algo sobre Cuba* (1998), *Siberiana* (2000) y *Las cuatro fugas de Manuel* (2002), meses antes de su muerte en Madrid, no ha tenido ningún o un mínimo eco receptivo en Cuba; y un relativo y decreciente interés de parte de los escritores, intelectuales, periodistas, narradores, poetas, investigadores y críticos literarios cubanos que residen en el exilio, principalmente en España, Estados Unidos y México.

1.3.1. Los años duros

Arturo Arango en “Rumbos de la nueva cuentística”⁸², Manuel Cachan en “*Los años duros: La revolución del discurso y el discurso de la revolución cubana*”⁸³, Ambrosio Fornet en “A propósito de *Las Iniciales de la tierra*”⁸⁴, Francisco

identidad y la historia, la literatura y la cultura cubanas, que configuran los personajes y acontecimientos, el sentido y la visión del mundo, de sus textos. De ahí, el carácter “cubano” subrayado, en el esbozo bibliográfico de Díaz.

⁸² Arango, Arturo (1978): “Rumbos de la nueva cuentística”, *Universidad de La Habana*, julio-dic., pp. 119-128.

⁸³ Cachán, Manuel (1988): “*Los años duros: La revolución del discurso y el discurso de la revolución cubana*”, *La palabra y el hombre*, abril-junio, pp. 84-94.

⁸⁴ Fornet, Ambrosio (1987): “A propósito de *Las iniciales de la tierra*”, *Casa de las Américas*, núm. 164 (sept-oct), pp. 148-153.

López Sacha en “Jesús Díaz y la interrogación”⁸⁵ y Lisandro Otero en “Los años duros”⁸⁶, establecieron, en el campo de la crítica literaria cubana, el carácter fundacional de *Los años duros* dentro de la narrativa de la revolución; lectura canónica que continúan en el campo de la crítica literaria latinoamericana, el peruano Julio Ortega en “Los años duros de Jesús Díaz”⁸⁷ y el venezolano Gustavo Guerrero en “Jesús Díaz: ilusión y desilusión”⁸⁸.

1.3.2. Las iniciales de la tierra y Las palabras perdidas

En relación a la recepción crítica cubana de *Las iniciales de la tierra*, aparte del artículo de Fonet, sobresalen: “Pensar con cabeza propia”⁸⁹ de Arturo Arango y “*Las iniciales de la tierra*: a favor o en contra”⁹⁰ de Leonardo Padura, que han canonizado la lectura de la novela de Díaz como la novela de la Revolución Cubana, con su visión crítica pero militante y comprometida con el proceso revolucionario, a través de la “biografía ficticia” de Carlos Pérez Cifredo, un joven militante que atraviesa diversos acontecimientos revolucionarios: la lucha estudiantil contra la dictadura de Batista, la formación de las milicias, la caminata de los 62 kilómetros, la derrota de la contrarrevolución y la zafra de las diez mil toneladas, entre otros; en medio de la tensión y el conflicto que producen las dudas, y miedos de la experiencia personal frente al dogma y la moral revolucionarios; configurado por la mirada de un narrador omnisciente que matiza la interpretación de la historia del personaje en el teatro público de

⁸⁵ López Sacha, Francisco (1991): “Jesús Díaz y la interrogación”. *Casa de las Américas*, núm. 182, pp. 49-59.

⁸⁶ Otero, Lisandro (1996): “Los años duros”, *Casa de las Américas*, núm. 38, pp. 116-117.

⁸⁷ En Ortega, Julio (1991): *La poética del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. pp. 165-171.

⁸⁸ Guerrero, Gustavo (2002): Jesús Díaz: Ilusión y desilusión”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, pp. 10-18.

⁸⁹ Arango, Arturo (1990): “Pensar con cabeza propia”, *La Gaceta de Cuba*, (abril), pp. 16-17.

⁹⁰ Padura, Leonardo (1987): “Las iniciales de la tierra. A favor o en contra”, *Casa de las Américas*, núm. 164, sept.-oct., pp. 154-156.

la revolución, con la introducción de los lenguajes y espacios míticos e imaginativos de la infancia y de las tiras cómicas, y el humor y el sexo de la música y la fiesta y las prácticas religiosas étnicas de la cultura popular cubana. Quizás, la edición extemporánea de *Las iniciales de la tierra* en relación al tiempo y fin de su escritura, relativizan el carácter irónico y crítico que introduce el distanciamiento del narrador frente a los actos revolucionarios de Carlos Pérez Cifredo; desdibuje el pluralismo dialógico verbal y cultural y deje intacta la ortodoxia revolucionaria. Este es el sentido, que las lecturas más contemporáneas de Enrique del Risco⁹¹ y Duanel Díaz⁹², entre los críticos cubanos, y Gustavo Guerrero, en su citado artículo, articulan como valoración de la visión y militancia crítica revolucionarias de *Las iniciales de la tierra*. Dentro de la exigua recepción crítica académica y periodística particulares que la narrativa de Jesús Díaz ha tenido por parte de la crítica cubana, latinoamericana y española, podemos registrar varios trabajos de diversa índole e investigación.

Lilliam Oliva Collmann, en su libro: *Jesús Díaz. El ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba* (1999), analiza la narrativa de ficción de Díaz a partir de la relación ideológica que tiene con su producción ensayística, periodística-cultural y cinematográfica; en correlato con la función intelectual que Díaz cumple en el periodo de su militancia revolucionaria dentro de la institucionalidad política y cultural del Estado cubano. La perspectiva sociológica literaria de Collmann amplía el campo de relaciones de la obra de Díaz con el contrapunto de las distintas etapas políticas, económicas y sociales del proceso revolucionario, en la búsqueda de los vínculos y conflictos de la identidad moral y revolucionaria de la figura del escritor e intelectual con la

⁹¹ Risco, Enrique del (2008): *Elogio de la levedad. Mitos nacionales y sus reescrituras literarias en el siglo XX*. Madrid: Piedras: Editorial Colibrí. p. 232.

⁹² Díaz, Duanel (2009): *Palabras del trasfondo*. Ob.Cit. pp. 204-205.

ortodoxia burocrática de la revolución. El contrapunto del análisis de los cuentos, novelas, ensayos, polémicas y películas con sus funciones burocráticas e ideológicas, diseña el tránsito de la obra de Díaz desde el “compromiso revolucionario” de *Los años duros*; pasando por la militancia crítica y la “reintegración” de *Las iniciales de la tierra*; “el examen de conciencia” y [juicio] “a sí mismo, a su generación y al Estado” de *Las palabras perdidas*; hasta el dilema ético presente en la esperanza del encuentro y la reconciliación entre la revolución y el exilio cubanos, de *La piel y la máscara*. Metamorfosis y máscaras que revelan, unas veces como agresor, otras como víctima, el reconocimiento de “las fuerzas contradictorias y destructivas que rigen tanto en las ideologías y movimientos políticos como en el individuo” y “la relación desigual y el dilema moral del escritor, artista e intelectual ante el poder del Estado”⁹³.

Gisela Kosak, en el artículo “*Las palabras perdidas* (Jesús Díaz) o del lugar de la literatura”⁹⁴ analiza el sentido de la novela de Díaz desde la perspectiva de los estudios culturales: *Las palabras perdidas* adelanta una concepción de la literatura como discurso alternativo de la subjetividad frente a ciertos poderes políticos, sociales y culturales que en la novela se aglutinan en la presencia asfixiante del estado cubano”⁹⁵.

Enrique del Risco, en *Elogio de la levedad. Mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX*⁹⁶, además de la citada referencia a *Las iniciales de la tierra*, realiza una lectura de la novela de Díaz, *Las palabras perdidas*, “en clave del mito martiano”, pues la novela interpreta el sentido de

⁹³ Collman, Liliam Oliva (1999): *Jesús Díaz. El Ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. Ob.Cit. pp. 161-168.

⁹⁴ Kosak, Gisela (2001): “*Las palabras perdidas* (Jesús Díaz) o del lugar de la literatura”. *Revista Iberoamericana*, núm. 201 oct.-dic., pp. 1041-1065.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 1063-1064.

⁹⁶ Risco, Enrique del (2008): *Elogio de la levedad*. Ob.Cit., p.p. 232-232.

la pérdida de las páginas del Diario de Martí, sobre su encuentro en La Mejorana con los generales Máximo Gómez y Antonio Maceo, en función del origen y el sentido de la historia y la cultura de Cuba. Para Del Risco, Díaz cae en la trampa de mitificar el ideario martiano al remitirlo a una esencialidad premoderna: la expresión de la indisolubilidad de la política y la literatura, la palabra y la acción, que encarnaría en la obra y muerte de Martí, la representación sagrada de la nación cubana⁹⁷.

1.3.3. El Caimán Barbudo

Liliana Martínez Pérez ofrece en su libro: *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*, un estudio en detalle del suplemento cultural *El Caimán Barbudo*, del diario *Juventud Rebelde*, fundado y dirigido por Jesús Díaz, entre abril de 1966 y octubre-noviembre de 1967. Martínez Pérez reconstruye el campo cultural revolucionario, las luchas de los diversos grupos intelectuales por los recursos y el poder y la demanda del liderazgo político a los intelectuales comprometidos con la revolución; la experiencia vital y política de Díaz y de los otros miembros fundadores de *El Caimán Barbudo*: Ricardo Jorge Machado, Guillermo Rodríguez Rivera y Víctor Casaus, y su participación en el contexto revolucionario; la convergencia de los destinos individuales de los fundadores de *El Caimán Barbudo* y su condición grupal y la forma de organización de redacción del suplemento, con los objetivos políticos del suplemento y del periódico responsable de su edición; la legitimación de “los caimanes” como intelectuales representativos del compromiso revolucionario generacional; la interpretación histórica, filosófica e ideológica del pasado, presente y futuro de las prácticas revolucionarias, y la creación de una función social y política y una cultura nuevas; las propuesta

⁹⁷ Ibid., pp. 116-118.

estética de *El Caimán Barbudo*, la cultura militante y la consideración de la obra de arte y su relación política y social con el contexto revolucionario; el proceso de cese y sustitución de Jesús Díaz y el consejo de redacción de la dirección del suplemento⁹⁸.

El libro de Martínez Pérez contiene una particularidad esencial para el conocimiento y la comprensión de las historias de vida de Jesús Díaz, Ricardo Jorge Machado, Guillermo Rodríguez Rivera y Víctor Casaus, por medio de un subtexto, notas a pie de página, formado por las entrevistas personales que la autora realizó a cada uno de ellos, siguiendo una guía común: datos personales; familia; trayectoria escolar, académica, y/o artística; trayectoria política; y trayectoria laboral. Además, cuenta con el sumario de cada uno de los diecisiete números del suplemento y con una cronología político-cultural (1959-1967) de la revolución cubana⁹⁹.

1.3.4. Encuentro de la Cultura Cubana

En el verano de 2002, meses después de la muerte de Jesús Díaz, la revista *Encuentro de La Cultura Cubana*, dirigida a partir de este número por Manuel Díaz Martínez y Rafael Rojas, fundada y dirigida por Díaz, desde 1999 hasta su fallecimiento, le rinde un homenaje que califica de trabajo doloroso y fascinante, dado el carácter enérgico y versátil de un intelectual como Díaz.

El resultado es este número de referencia, donde por primera vez se reúnen algunos de los más serios estudios sobre la literatura, el cine, el teatro, la política, los proyectos editoriales y la biografía intelectual de este clásico

⁹⁸ Ver Martínez Pérez, Liliana (2006): *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. México: Flacso/Miguel Ángel Porrúa. pp. 9-22.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 363-393.

contemporáneo de la cultura cubana y latinoamericana que fue Jesús Díaz. Junto con dichos estudios, publicamos una serie de evocaciones, juicios y testimonios de amigos y colaboradores, que, desde diversas ópticas, ofrecen el retrato hablado de aquella personalidad entrañable¹⁰⁰.

El homenaje consiste en treinta y tres colaboraciones de “...muchas de las firmas más representativas de la comunidad cubana, dentro y fuera de la isla: plásticos, narradores, poetas, ensayistas, académicos que se han dado cita en sus páginas...¹⁰¹”, y de “...los múltiples amigos no cubanos que nos han prestado un apoyo decisivo¹⁰²”. Entre los primeros, compañeros de la aventura de El Caimán Barbudo como Guillermo Rodríguez Rivera, quien vive en la isla, y Raúl Rivero, quien vive en el exilio, en Madrid; del Departamento de Filosofía de La Universidad de La Habana como Aurelio Alonso; de escritores y críticos literarios como Roberto González Echevarría, Antonio Benítez Rojo, Iván de la Nuez, Carlos Espinoza y Ambrosio Fornet, el reconocido crítico de la narrativa de la revolución, cuyo texto “Jesús en la memoria”¹⁰³, escrito desde el afecto y el reconocimiento: “Está claro que la historia de la cultura cubana posterior al 59 –en sus primeros treinta años por lo menos– no podrá escribirse prescindiendo de sus aportes como narrador y cineasta”¹⁰⁴, recorre la trayectoria de la amistad entre ambos, marcada por “...la relación esquizofrénica que en algún momento, por pura amistad –o por pura comodidad– establecí con Jesús...¹⁰⁵”, y que ilustra desde una perspectiva de compromiso con la revolución, zonas de la actividad cultural de Díaz como creador cinematográfico y dirigente político en el ICAIC, y las circunstancias políticas de su exilio; y de familiares como sus hermanos Rolando, que también

¹⁰⁰ Díaz, Jesús (2002). “Introducción”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, p. 3.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰² *Ibid.*, p. 4.

¹⁰³ Fornet, Ambrosio (2002) “Jesús en la memoria”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, pp.42-50.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 50.

optó por el exilio, y Amelia, quien permaneció en la isla, y quien nos deja saber que Díaz le “...había anunciado [que] su próxima novela, se llamaría *Viaje Sentimental...*”¹⁰⁶; y otros. Entre los segundos, los extranjeros: políticos como Felipe González; políticos-intelectuales como Régis Debray y Jorge Castañeda; ensayistas y críticos literarios como Julio Ortega, Carlos Monsiváis, Elizabeth Burgos, quien reconstruye en “La carta que nunca te envié”¹⁰⁷ el clima de discusión política, ideológica e intelectual de las décadas de los sesenta y setenta cubanos; y de Gustavo Guerrero, que realiza una breve revisión e interpretación de la obra narrativa de Díaz; y de Andreas Simmen, exjefe de redacción del semanario suizo *WochenZeitung*, responsable junto con Erich Hackl, de invitar a Díaz a inaugurar, al lado de Eduardo Galeano, el encuentro: “Hermoso y nuevo orden del mundo”, organizado por el semanario, en La Fábrica Roja, su sede en Suiza, el 2 de febrero de 1992. Actividad memorable que cambió la vida de Díaz que “...nunca antes había hecho declaraciones tan críticas sobre el gobierno de Cuba como para arriesgar una ruptura...”¹⁰⁸; entre otros.

Es importante, también referir en particular la colaboración de Carlos Espinoza: “Un dramaturgo breve”¹⁰⁹, que trata sobre la única obra de teatro escrita por Jesús Díaz, *Unos hombres y otros*, y que según Espinoza tiene unos “estrechos vínculos” con los cuentos del libro *Los años duros*. Estrenada por el Taller Dramático, con montaje de Liliam Llerena, la obra tuvo una “muy favorable acogida” que fue ratificada por su presentación en el VI Festival de Teatro

¹⁰⁶ Díaz, Amelia (2002). “Alguien especial”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, p. 3.

¹⁰⁷ Burgos, Elizabeth (2002). *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, pp. 51-61.

¹⁰⁸ Simmen, Andreas (2002). “Tras la muerte de Jesús Díaz”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, pp. 65-68. El ensayo de Simmen, junto con el citado ensayo de Ambrosio Fonet, permite reconstruir, desde versiones contrapuestas, el contexto político-ideológico, que rodeó el exilio de Jesús Díaz, tanto en las razones y circunstancias que motivaron su viaje de Cuba a Berlín, como las que provocaron su expulsión y extrañamiento de la isla por parte del gobierno de Cuba.

¹⁰⁹ Espinoza, Carlos (2002): *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, pp. 34-37.

Latinoamericano, organizado por la Casa de las Américas en 1966. Espinoza considera que tanto *Unos hombres y otros* como *Los años duros* en la narrativa, representaron la apertura de un proceso de cambio y renovación en la dramaturgia cubana, abriendo el teatro a los temas fundamentales de la revolución. Cita al historiador y crítico Rine Leal, para quien *Unos y otros hombres* ingresa

de lleno en los duros años revolucionarios, y la familia deja su paso a problemas de clases sociales y enfrentamientos sangrientos. El tono de la obra es áspero, violento, pero su espacio escénico es abierto, y las relaciones se definen en términos de luchas colectivas, no individuales. Y curiosamente, si Estorino, Brene, Triana, Quintero y Arrufat nos ofrecen una impresionante galería de personajes femeninos, en la pieza de Díaz no aparecerá una sola mujer. El viraje es radical¹¹⁰.

Espinoza recuerda finalmente que Jesús Díaz escribió una segunda obra de teatro a partir de su colaboración como guionista del largometraje *Ustedes tienen la palabra* (1973), dirigido por Manuel Octavio González. De título semejante a la película nunca llegó a editarse ni a estrenarse. En alguna parte del archivo de Díaz, posiblemente espera por la fortuna de su hallazgo.

1.3.5. El intelectual redimido

Rafael Rojas, el historiador y ensayista cubano, exiliado en México, y de creciente proyección y reconocimiento internacional, en el campo de la historia intelectual del republicanismo y nacionalismo cubano, y de las revoluciones hispanoamericanas¹¹¹, ofrece en sus libros *Tumbas sin sosiego. Revolución,*

¹¹⁰Ibid., p. 35.

¹¹¹ Ver Rojas, Rafael (1998): *El arte de la espera*. Madrid: Editorial Colibrí; (2000): *José Martí: la invención de Cuba*. Madrid: Editorial Colibrí; (2008): *Motivos de Anteo. Patria y*

*disidencia y exilio del intelectual cubano*¹¹² y *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*,¹¹³ un boceto de biografía intelectual de Jesús Díaz: “El intelectual redimido” y una breve representación de la identidad rusa construida desde el imaginario cubano, respectivamente.

En *Tumbas sin sosiego*, Rojas incluye a Jesús Díaz, entre los escritores, poetas, narradores e intelectuales cubanos, que conforman el capítulo “Perfiles Inacabados”: Manuel Moreno Fragonals, Cintio Vitier, Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Roberto Fernández Retamar y Raúl Rivero; como figuras representativas de los dramas del exilio y la memoria de la cultura cubana, y que su libro aborda como los “...dos temas indisociables de la historia contemporánea de Cuba: la diversa manera en que los intelectuales de la isla se enfrentaron al drama de 1959, y la forma, también plural, en que la cultura cubana dirime, actualmente, los conflictos de la memoria que derivaron de aquella experiencia.”¹¹⁴ Rojas sostiene que la biografía de Díaz “...resume todas las posibilidades de un intelectual crítico frente a la Revolución cubana.”¹¹⁵ Para ello revisa brevemente los acontecimientos políticos e intelectuales que jalonan la trayectoria existencial de Díaz: por una parte, la conspiración contra Batista, el compromiso revolucionario, la crítica del desvarío ortodoxo marxista soviético, la disidencia y el exilio; y por la otra, la escritura literaria de sus cuentos y novelas: *Los años duros*, *Las iniciales de la tierra*, *Las palabras perdidas*, *La piel y la máscara*, *Dime algo de Cuba*, *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel*, a través de una interpretación que

nación en la historia intelectual de Cuba. Madrid: Editorial Colibrí; y (2009) *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la revolución hispanoamericana*. Madrid: Taurus.

¹¹² Rojas, Rafael (2006): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.

¹¹³ ----- (2009): *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona, España: Anagrama, S.A.

¹¹⁴ ----- (2006): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama. p. 11.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 310.

centraliza la tensión entre la representación narrativa y la ideología revolucionaria que informa la literatura y la cultura cubanas. Así, Rojas considera que Jesús Díaz “dudó de la justicia del régimen cubano, eligió ejercer la crítica del mismo a costa del exilio y la calumnia y se hizo responsable de las consecuencias de su fundación pública por medio de la memoria y el testimonio de su escritura”¹¹⁶.

En el *Estante vacío*, Rojas caracteriza la representación de lo ruso que Díaz elabora en sus novelas *Las palabras perdidas*, *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel*, desde su conocimiento y relación con la cultura y la ideología marxista soviética, a lo largo del proceso de la revolución cubana. Así, en estas tres novelas:

Aparecen personajes rusos o situaciones ambientadas en Rusia. Pero por lo general, la representación de aquel país se asocia a la tensión cultural entre cubanos y soviéticos. El Flaco, Bárbaro y Manuel se relacionan con rusos y, sobre todo, con rusas, desde un fuerte extrañamiento simbólico en el que son tan visibles los prejuicios, las escatologías o los estereotipos sobre la Unión Soviética que durante décadas se arraigaron en la mentalidad insular (brusquedad, hermetismo, precariedad, sentimentalismo, fetidez...) como la sensación de contacto con una cultura milenaria y clásica, que exhibe nombres como Tolstói y Dostoievski, Gógol y Turguéniev, Ajmátova y Pasternak, Nabokov y Brodsky. Los intelectuales de las primeras generaciones revolucionarias se relacionan con la Unión Soviética desde una mezcla de admiración y desprecio, proveniente de la certeza de pertenecer a una cultura americana, más moderna en su vida cotidiana que la rusa, pero, al mismo tiempo, menos articulada en términos literarios e ideológicos¹¹⁷.

Para Jesús Díaz y su generación intelectual, el marxismo ortodoxo soviético y su doble expresión en el campo ideológico, con la “filosofía marxista-leninista” y, en el artístico, con el canon estético del realismo socialista, significó un espacio problemático: el cuestionamiento y la crítica del estalinismo contenido

¹¹⁶ Ibid. p. 324.

¹¹⁷ Rojas, Rafael (2009): *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona. pp. 70-71.

en las relaciones políticas y económicas, ideológicas y culturales entre la Unión Soviética y la revolución cubana, que, en el caso de Díaz, alcanzó momentos difíciles, traumáticos y definitorios, en ese orden, como fueron su cese de la dirección de *El Caimán Barbudo*, el cierre de *Pensamiento Crítico* y su expulsión de la UNEAC y de Cuba, a raíz de su ensayo “Los anillos de la serpiente”.

1.3.6. Expuesto a la sombra

Aparte de la edición en inglés de *Las iniciales de la tierra*, con traducción, notas y epílogo de Kathlenn Ross; y prólogo de Fredric Jameson y epílogo de Ambrosio Fornet,¹¹⁸ no he encontrado otros estudios destacados sobre la obra narrativa de Jesús Díaz, corroborando así el cono de sombra crítica en el que parece haber caído su obra narrativa después de su muerte.

Una explicación posible de esta opacidad que actualmente sufre la obra narrativa de Díaz, entre los escritores y críticos literarios cubanos, más allá del juego de los factores e intereses políticos y económicos, editoriales y culturales, implicados en su circulación, recepción crítica y valoración, se puede encontrar en las razones extratextuales, de contextualización histórica, que, con motivo de la vigencia de *Las iniciales de la tierra*, ofrece Duanel Díaz, y que podría ser extensiva, con rigor y flexibilidad críticas, al corpus de cuentos y demás novelas del autor:

Sí, *Las iniciales de la tierra* se publicó demasiado tarde. Con la caída del muro de Berlín la idea misma de una literatura revolucionaria virtualmente desaparece. Los grandes momentos de la gesta revolucionaria –que a manera de resumen se incluían todos en la novela de Díaz, desde la caminata de los 110 kilómetros hasta la Zafra de los Diez Millones– cederán el espacio a otros

¹¹⁸ Díaz, Jesús (2006): *The Initials of the Earth*. Durham and London: Duke University Press.

temas de menor epicidad. Con razón Jorge Fornet dirá que los nuevos escritores no están ya ‘desencantados’ –como los de la generación de Leonardo Padura, Senel Paz, Abel Prieto y Arturo Arango, formados en los setenta- sino que escriben totalmente al margen de la Revolución. Sin razón los excluirá de su *Antología del cuento cubano del siglo XX* (Fondo de Cultura Económica, 2002), pues es hoy más cierto que nunca que literatura cubana y literatura de la Revolución no sólo no coinciden sino que están en las antípodas¹¹⁹.

A pesar de la inexistencia de matices en la relación entre literatura e ideología que anima la valoración y el juicio de Duanel Díaz, de la excesiva correspondencia entre el referente y el carácter literario, en detrimento del sentido contenido en la forma, es decir, en la desproporción entre sentido literario y realidad histórica, la consideración de Duanel, abre el debate sobre “la responsabilidad moral del escritor bajo una dictadura”¹²⁰; y, además, conduce a repensar los otras razones, quizás más cercanas a la modernidad literaria, que llevan a Ernesto Hernández Busto, en “Pasando lista”¹²¹ a elaborar un listado de las obras representativas de la literatura cubana durante las décadas 1960-1970, 1971-1980 y 1981-1981¹²².

Hernández Busto reconoce que “la Revolución marca un punto de inflexión en nuestra historia literaria. [...] La Revolución puede verse como el epítome momentáneo de nuestra modernidad”¹²³, pero que como sostiene Roger Chartier en relación la Revolución Francesa:

No son los libros los que hacen las revoluciones: estos sólo comienzan a actuar cuando ella se ha puesto en marcha. Una vez instaladas, ciertas

¹¹⁹ Díaz, Duanel (2009): *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Colibrí. pp. 204-205.

¹²⁰ Rojas Rafael (2009): “La memoria inconsolable”, www.librosdelcrepusculo.com, 23 de noviembre.

¹²¹ Hernández Busto, Ernesto (2005): *Inventario de saldos. Apuntes sobre literatura cubana*. Madrid: Editorial Colibrí. pp. 81-129.

¹²² *Ibid.*, pp. 91-93.

¹²³ *Ibid.*, p. 85.

transformaciones culturales permiten que los intelectuales (y los lectores) imaginen la posibilidad de una ruptura revolucionaria con el pasado. En el caso cubano, ese proceso no duró más de una década. Después de los años sesenta, las circunstancias políticas se volvieron hostiles para la creación literaria. Por eso esta lista, que insiste en agrupar libros concebidos en un sentido moderno, es decir, como artefactos que combinan cierta idea de perfección artística con un proceso colectivo de transformación espiritual, incluye más títulos del período 1960-70 que del siguiente¹²⁴.

Hernández Busto excluye de su lista correspondiente a la década 1960-1970, a *Los años duros* (1966,) de Jesús Díaz, en una contralectura del reconocimiento que la tradición crítica literaria cubana (Ambrosio Fornet, Manuel Cachán, Leonardo Padura y otros) han hecho del libro de Díaz. Privilegia como representantes de la narrativa revolucionaria de la época al libro de cuentos *Condenados de condado*, de Norberto Fuentes (1968), e incluye, como el otro representante de la generación de Díaz, a Reinaldo Arenas, con las novelas *Celestino antes del alba* (1967) y *El mundo alucinante* (1969).

La elección de *Condenados de condado*, además del juicio canónico de Ángel Rama, citado por Hernández Busto: “el escritor más original surgido con el triunfo de la revolución”, y la exclusión de *Los años duros*, de Jesús Díaz, obedece a un prejuicio crítico de Hernández Busto. Aún reconociendo que el libro de Díaz, junto a *Los pasos sobre la hierba*, de Eduardo Heras León e incluso *Así en la paz como en la guerra*, de Guillermo Cabrera Infante, forman con el de Fuentes, “una buena parte de la cuentística de los sesenta” que “eructa los alcoholes de la épica y la presencia paralizante de la Gorgona revolucionaria”¹²⁵, justifica la inclusión del libro de Fuentes y la exclusión de los libros de Díaz y Heras León de su lista, porque a pesar de que el “libro de Norberto Fuentes se incluye en mi lista por méritos propios,” su inclusión

¹²⁴ Ibid., p. 85.

¹²⁵ Ob. Cit., p. 107.

también se debe al ahorro de evitarse “la engorrosa tarea de comentar los tomos de Díaz y Heras León,” como dice Hernández Busto, en el comentario sobre *Condenados de Condado*, que aparece entre las glosas, de algunos libros del listado, al final del ensayo.

El caso de la inclusión de Reinaldo Arenas, sin ninguna relación con la Jesús Díaz se demarca por la consideración de que, “con *El mundo alucinante*, Arenas pasa de ser un narrador cubano, a convertirse en un novelista hispanoamericano”¹²⁶. Sin embargo, no podemos dejar de pensar que, en el proceso crítico de la exclusión de Díaz y la inclusión de Arenas, en el listado de Hernández Busto, late la idea de algunos de los críticos literarios cubanos recientes, como es el caso de Duanel Díaz, de considerar a Reinaldo Arenas, como el narrador representativo de su generación, en comparación con Jesús Díaz:

El mejor narrador de esa generación –la de los que empezaron a publicar a mediados de los sesenta, completamente formados como escritores dentro de la Revolución– no es desde luego Jesús Díaz, sino Reinaldo Arenas. Él, que parecía llamado a romper todos los moldes –homosexual procedente del campo, allí donde se suponía que no se daban esos “vicios” ciudadanos, magistral escritor nacido en medio iletrado e inculto– viene a ser entre nosotros algo así como lo que Phillippe Sollers llama el escándalo del genio, eso que subvierte la ley, el fenómeno imposible de reducir a factores ponderables. Y ello –esa libertad– procedía, paradójicamente, de una fatalidad: en la encuesta por el décimo aniversario de la Revolución, Arenas se atrevía a afirmar: “en cualquier tiempo que me hubiese tocado sobrevivir hubiese sido escritor (aun cuando no hubiera publicado una cuartilla). Esa fatalidad (esa dicha) está por encima de cualquier sistema social”¹²⁷.

¹²⁶ Ob. Cit., p. 114.

¹²⁷ Díaz, Duanel (2009): *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Colibrí. p. 204.

La revisión, sin pretensión exhaustiva, que hemos hecho del estado de la cuestión, del momento de la investigación sobre la narrativa de Jesús Díaz revela la necesidad de afrontar desde la poética de la ironía y sus relaciones con el contexto de la revolución cubana, la naturaleza y vigencia literarias de la narrativa de Díaz.

1.4. Metodología y fundamentos teóricos específicos

Nos interesa la poética de la ironía como caja de herramientas para acercarnos a las transformaciones que ha atravesado la narrativa de Jesús Díaz, desde el modelo de literatura realista inscrito en los cuentos de *Los años duros* y *Canto de amor y guerra* hasta la complejidad literaria de sus novelas: en *Las iniciales de la tierra*, la intervención del narrador en su función de biógrafo de Carlos Pérez Cifredo, que mina de ironía, con su interpretación distanciada, del pensamiento y los actos del protagonista, el juicio y evaluación de los acontecimientos de la historia, e incorpora discursivamente la multiplicidad de lenguajes y formas de la cultura popular cubana, con la subversión de las prácticas del humor y el sexo; en *Las palabras perdidas* la ironía doble contenida en la historia del grupo de jóvenes narradores y poetas y la creación de la revista literaria “El güije ilustrado”, el libro apócrifo *Las palabras perdidas*, con un prólogo “Las palabras perdidas”, también apócrifo, que refiere la civilización antigua de la isla oriental “Nuestra Amada Kaär”, a la que pertenece el poema del Rojo, unos de los cuatro fundadores de la revista, “Nana a Nuestra Amada Kaär”, y que alude y reinterpreta en clave irónica y alegórica el vacío fundacional existente en la historia y la cultura de Cuba, representado por las páginas perdidas del *Diario* de José Martí, *De cabo Haitiano a Dos Ríos*¹²⁸ y la noción de vacío del “tokonoma” presente en el poema “El pabellón

¹²⁸ Martí, José (1997): *Diarios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

del vacío” de José Lezama Lima: materiales para la novela imposible *Las palabras perdidas*, que escribirá el Flaco, el narrador líder del grupo, en una puesta en abismo de la novela que es materia de la novela; en *La piel y la máscara* la ironía del juego de espejos existente entre las identidades e historias de los personajes-actores del rodaje de una película y la mixtura de realidad y ficción; en *Dime algo de Cuba* la ironía de la falsa experiencia del balsero Stalin Martínez; en *Siberiana y Las cuatro fugas de Manuel* la ironía de la extrañeza comprendidas en las historias de amor y de iniciación, en países extranjeros, de Bárbaro y Manuel, respectivamente.

Así, para aproximarnos al análisis de las transformaciones del modelo narrativo de Díaz, que parece ir desde la representación realista de sus cuentos hasta la representación que podríamos llamar simplemente literaria de sus novelas, pues a partir de *Las palabras perdidas* la representación se construye por medio de artificios: la novela, el cine, el simulacro del balsero, el aprendizaje del viaje: representación de la representación; la poética de la ironía se aviene a nuestros intereses de lectura, análisis e interpretación.

1.4.1. Definición de la ironía

Pierre Schoentjes sostiene, en su magnífico y completo estudio sobre la poética de la ironía, que seguiremos como texto fundamental e imprescindible en nuestro trabajo, que: “La palabra ‘ironía’, como todos los conceptos abstractos que no remiten a una realidad material, es antes que nada lo que la tradición ha convenido en llamar ironía”¹²⁹, por lo que recurre antes que al estudio de los

¹²⁹ Schoentjes, Pierre (2003): *Poética de la ironía*. Madrid: Cátedra. p. 22.

Para una mayor comprensión de la complejidad de la definición de la ironía véase: Ballart, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema; Booth, Wayne (1986): *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus; Eagleton, Terry (2006):

autores que la han usado, a la definición que de ella dan los diccionarios, aportando tres definiciones: una francesa, la del *Littré*, una inglesa, del *Shorter Oxford English Dictionary*, y una alemana, del *Deustches Wörterbuch*, de Brockhaus y Warhig:

Littré

1. En sentido propio, ignorancia simulada para demostrar la ignorancia real de aquel contra quien se discute, de ahí la ironía socrática, método de discusión que empleaba Sócrates para confundir a los sofistas.
 2. Por extensión, burla particular por la cual se dice lo contrario de lo que se quiere transmitir.
- Fig. Ironía del destino, suceso desgraciado que parece una burla.

Shorter Oxford English Dictionary

1. Figura del lenguaje en la que el sentido buscado es el opuesto al expresado con las palabras empleadas; normalmente toma la forma del sarcasmo y del ridículo cuando expresiones laudatorias se usan para la condena y el rechazo.
 2. Fig. Secuencia de acontecimientos inesperada que más parece una burla de lo adecuado de las cosas (en francés *ironie du sort*), 1649.
- En sentido etimológico: Disimulo, fingimiento; en especial se refiere a la ignorancia fingida por Sócrates como medio para confundir el adversario (*ironía socrática*), 1502.

Deustches Wörterbuch

1. Burla oculta detrás de lo serio, con la cual se expresa lo contrario de lo que aparentemente se dice, dejando, no obstante, entrever su verdadero significado; dejar sentir, percibir ~ ; ~ mordaz, aguda, deliberada; sus palabras estaban llenas de ~ ; ~ despachar, tratar a alguien o algo con ~.

La estética como ideología. Madrid: Trotta; Gadamer, Hans-Georg (1998): *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos; Hernández Sánchez, Domingo (2002): *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. España: Universidad de Salamanca; Innerarity, Daniel (1993): *Hegel y el romanticismo*. España: Tecnos; Kierkegaard, Søren (2000): *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*. Madrid: Trotta; Kristeva, Julia (1991): *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores; Lukács, Georg (1975): *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo; Novalis; Schiller, F.; Schlegel, F. y A.W., et.al. (1987): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos; Schlegel, Friedrich (1994): *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial; Žižek, Slavoj (2003): *El sublime objeto de la ideología*. Argentina: Siglo veintiuno editores.

- 1.1. *Ironía romántica* (Liter.): Actitud juguetona para con la propia obra sobre la que el artista mismo se declara irónico.
2. *Ironía del destino* (fig.): Acontecimiento casual que contradice sorprendentemente el suceso esperado (en griego *eironeía*: burla, y ésta de *eíron*: pícaro)¹³⁰.

Nosotros agregaremos una española:

Diccionario de la Lengua Española.

Ironía.

(Del lat. *ironīa*, y este del gr. εἰρωνεία)

1. f. Burla fina y disimulada.
2. f. Tono burlón con que se dice.
3. f. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice¹³¹.

Schoentjes señala el solapamiento de las entradas y los dos tipos fundamentales de ironía distinguidos por los diccionarios: la ironía en palabras y la ironía en las cosas o ironía de destino.

1.4.2. La ironía socrática y la ironía de destino

La primera, la ironía socrática como origen, con sentido “propio” y “etimológico”, que habita en las palabras y se pone en escena en la conversación, y que aparece definida con marcadas diferencias en los diccionarios: el *Littré* remarca la materia burlesca de la ironía, el *Oxford* su condición de figura del lenguaje y el *Deustches Wörterbuch* la relación de la burla con lo serio. En cuanto a la ironía de destino los diccionarios la convierten en deudora de la forma de pensar la ironía como figura del discurso: la debatible presencia de la desgracia y la burla en forma destacada tanto en la ironía verbal como en la ironía de destino de la definición francesa; frente a la

¹³⁰Ibid., pp. 23-24.

¹³¹www.rae.es

prudencia de los diccionarios ingleses y alemanes, que aún nombrando la burla en sus definiciones acentúan en la ironía de destino la contradicción del desenlace ante la expectativa creada.

1.4.3. La ironía romántica

Finalmente, Schoentjes refiere el hecho de mayor interés teórico y metodológico para nuestro trabajo: la ironía romántica mencionada por Brockhaus y Warhig, “...como una actitud lúdica que el artista desarrolla en relación con su propia creación. Es una especie de disociación que permite al creador mirar su obra con ironía”¹³². Si la ironía socrática nos acerca al origen de la ironía e interviene en la historia de la noción, la ironía romántica encuentra su legitimación en el territorio del arte. Los especialistas de la ironía ‘los ironólogos’ distinguen posteriormente otro tipo de ironía, como Douglas C. Muecke, quien en *The Compass of Irony* (1969) distingue la ironía verbal, que depende de la técnica y el doble sentido de un individuo irónico para su sentido, de la ironía de situación, que deriva éste del azar en el hilo de los acontecimientos.

En el caso del *Diccionario de la lengua Española* observamos tres tipos de ironía: la ironía de situación, la verbal y la socrática, en ese orden. La ironía romántica no aparece contemplada.

Para ilustrar mejor el mapa de los tipos de ironía, Schoentjes los caracteriza en relación al discurso, la finalidad, el sentido y la figura que comprenden su creación, usos y funciones:

¹³²Schoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., p. 26.

	DISCURSO	FINALIDAD	SENTIDO	FIGURA
Ironía socrática	dialéctica	buscar la verdad	otra cosa	alegoría
Ironía de situación	dramática	mostrar la vida	desgracia	peripecia
Ironía verbal	retórica	intentar convencer	contrario	antífrasis
Ironía romántica	estética	mostrar el art(ificio)	paradoja	parábasis ¹³³

La ironía romántica aparece con Friedrich Schlegel, quien como lector y crítico literario, coloca de nuevo la ironía en los espacios de la literatura y la filosofía, como en los tiempos de Platón. Cervantes, Sterne, Diderot y Goethe sustentan con sus personajes irónicos, en los que la figura del autor contribuye en sus configuraciones y relaciones, la idea de Schlegel de que: “Las novelas son los diálogos socráticos de nuestro tiempo”¹³⁴. Así, *El Quijote* (1605 y 1616), sostiene Schoentjes, debe ser la primera novela que usa la ironía romántica, poniendo en duda, continuamente, la representación mimética y la credibilidad de su propia narración. Cervantes, como Diderot y Sterne, mantiene una distancia crítica con respecto a su creación y a la escritura de la misma.

Distanciamiento que produce mediante el artificio de la escritura el carácter de ficción de la obra. La intervención libre y consciente del autor en la ficción creada por él mismo, genera un proceso de autoreflexión que mina la mimesis del realismo y quiebra la mentira de su ilusión, realzando lo específicamente artístico del arte. La ironía, entonces, como invención y procedimiento del carácter artificial de la ficción más allá de su pulsión de realismo. Como dice Ingrid Strohschneider-Kohrs, la ironía romántica como “el medio por el cual el arte se autopresenta”¹³⁵.

¹³³ Ibid., p. 28.

¹³⁴ Citado por Shoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., p. 87.

¹³⁵ Citada por Shoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., p. 94.

De igual manera, Shakespeare, “el gran descubrimiento de los románticos” pone en escena la ironía, no a través de lo lúdico y la burla como ocurre en la novela, sino mediante la existencia simultánea en sus tragedias de un poder creador y de una fría indiferencia: la distancia crítica con las que se mira la poderosa fuerza con se materializan los personajes y el juicio de sus conductas por el rasero de sus actos; es decir, como en Cervantes, la conciencia de la naturaleza artificial de lo representado: el teatro dentro del teatro.

La ironía romántica haría posible que el arte produjera una visión renovada de la realidad. Por una parte, la búsqueda de la verdad (lo original) más allá de su representación convencional mediante su negación; y por la otra, simultáneamente, la creación nuevamente de esa misma verdad. Proceso creador de rostro doble: negación y re-creación, al mismo tiempo, de la representación. El uso de la ironía romántica posibilitaría la realización de la negación; primer momento indispensable para el segundo: la creación original (recreación) de lo negado. La puesta en escena de la ironía y sus procedimientos para posibilitar la autorepresentación del sujeto y de la realidad: el arte que subvierte sus fundamentos y produce mundos posibles y sus contrarios.

La ruptura de la ilusión y el distanciamiento crítico son los procedimientos artísticos principales asociados con la ironía romántica. Los usos y efectos de ambos tienen que ver con la forma de concebir y expresar lo relativo al sujeto y el arte. El autor al intervenir directamente en la ficción que está creando, transgrede el verosímil del relato, poniendo de relieve el artificio del arte, rasgando el efecto de ilusión de la representación; el distanciamiento crítico que permite la escisión del autor en una instancia objetiva que mira a distancia el yo subjetivo, produce un concepto nuevo del sujeto: el ser plural, no homogéneo, constituido por varias voces y personas, imagen fragmentada de la

personalidad, que, como visión escindida del mundo, expresa la literatura y el arte nos ha legado el siglo XX.

1.4.4. La ironía moderna

Será con José Ortega y Gasset, según Shoentjes, que la ironía romántica sale de Alemania. Ortega y Gasset en *Deshumanización del arte* (1925) atribuye siete características al arte nuevo. En una de ellas lo define como juego tendiente a una ironía esencial; perspectiva desde la que se puede deshumanizar el arte, de forma sencilla, sin mayores artificios, cambiando el orden jerárquico con el que percibimos las cosas habitualmente. La deshumanización nace no de la transformación primaria de las cosas sino de la inversión de su jerarquía mediante un arte que privilegie, monumentalice, los sucesos menores de la existencia. Frente al carácter hierático, serio, del arte anterior, Ortega y Gasset reconoce el arte como farsa, como burla de sí mismo, en el que el gesto de su autodestrucción continua siendo arte, su negación dialéctica conservación y triunfo.

A diferencia de Schlegel, quien proclamó la ironía como máxima categoría estética en coincidencia con las intenciones nuevas del arte y la concebía como una actividad seria, trascendente y relacionada con el genio y lo Absoluto; Ortega y Gasset duda del carácter hierático del arte y la ironía: “Ser artista, escribe, es no tomar en serio al hombre serio que somos cuando no somos artistas”¹³⁶. Si en Schlegel la ironía no ponía en entredicho la seriedad de la función del artista, en Ortega y Gasset, por el contrario, la ironía permite al artista, antes que la creación de un arte que instaure un orden armonioso intuido

¹³⁶ Citado por Shoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., p. 113.

en el caos del origen, la destrucción del deseo y el sueño de todo horizonte de transcendencia y búsqueda de lo Absoluto.

Ortega y Gasset responde, entonces, a la paradoja de Schlegel y los románticos al considerar la ironía como una de las características del arte “nuevo” si ya formaba parte de la esencia del arte “viejo”. Al diferenciar la ironía romántica de su forma de concebir la ironía, Ortega y Gasset intentó definir la ironía moderna. Como dice Shoentjes: “El irónico moderno ha reconocido la ironía de su propia condición; su ironía ya no buscará escapar de esta finalidad, como intentaba la ironía romántica, sino que va a establecer una moral en armonía con su condición. Una moral de la ironía”¹³⁷.

Antes de entrar a considerar las ironías posmodernas, consideraremos brevemente algunos elementos que tienen que ver con la práctica, los indicadores, la escena y puesta en escena y las fronteras de la ironía como parte constitutiva del lenguaje y el arte modernos.

En relación a la práctica de la ironía el sentido de ésta, está ligado a su creación y función por parte de los sujetos que la poseen y la ejercen, es decir, el sentido de la ironía es una cualidad asociada a la acción de practicarla como a su recepción pasiva; sentido que exige una inteligencia y un trabajo para la comprensión y prácticas de la ironía.

¹³⁷Ibid., p. 113.

1.4.5. Las ironías estables

Wayne C. Booth en su modelo de lectura de la ironía privilegia las denominadas por él ironías estables, aquellos enunciados en los que la ironía a pesar de su intencionalidad no produce efectos abiertos sino que exige un trabajo interpretativo. El lector debe rehacer el sentido de un fragmento acordado, en sintonía con la intencionalidad imaginada por el autor, para poder producir la firmeza y validez de la lectura, en el marco común de los sujetos implicados en la comunidad irónica. Señala cuatro pasos para la reconstrucción del sentido de un enunciado irónico: el rechazo del sentido literal, las interpretaciones alternativas, la toma de decisión en consonancia con las creencias y conocimientos del autor y el encuentro de un significado nuevo acorde con las creencias implícitas del autor.

Shoentjes distingue entre la fuerza del modelo de Booth expresada en la noción de autor implícito, la imagen de autor que el lector deriva del texto en oposición a la del autor real, presente en su segunda parte; y la debilidad del mismo en la primera parte al rechazar el sentido literal. La inexistencia de tensión entre el sentido literal (rechazado) y el sentido figurado impediría el nacimiento y funcionamiento del procedimiento de la ironía. El reemplazo de los sentidos no garantiza la dilucidación de la ironía, por lo que es más apropiado oponer, para la descripción del procedimiento, el ideal y la realidad contenidos en la ironía; en el entendido de que el texto contempla juicios de valor de los que se deriva la ironía contenida en la contradicción entre los hechos presentados y estos juicios de valor. La evocación fugaz por las palabras de este mundo ideal, inexistente, produce un placer desengañado, amargo, irónico: la constatación de las carencias del mundo real y la plenitud de los mundos posibles.

Al depender la ironía de su naturaleza valorativa, surgen los problemas para su interpretación, al relativizarse su sentido: ningún juicio de valor implica reglas absolutas y universales. La ironía como la estética y la moral borra las fronteras entre el bien y el mal, la belleza y la fealdad, y subordina su interpretación a la gradación entre los diferentes valores existentes y siempre en conflictos.

1.4.6. Shoentjes y la lectura irónica

Al retomar el modelo de Booth, Shoentjes plantea cuatro fases para la realización plena de la lectura irónica: la primera, desistir del rechazo del sentido literal, sino desechar el doble significado contenido en el enunciado irónico entre lo negativo de la realidad (valorado por la ironía) y la posible perfección de la realidad aludida (cuestionada por la ironía), de lo que se deriva la comprensión, el juicio sobre la misma y la aceptación de la realidad referida y el rechazo de la contradicción implicada en el enunciado, por parte del lector; segunda, el lector interpreta que la contradicción no se debe ni a una lectura errada, ni a la torpeza, ni al absurdo ni a la locura, sino que entiende que puede ser producto de las relaciones de sus dos sentidos en un contexto racional; tercera, el lector constata y valora su conocimiento del autor y el contexto, para colocar el enunciado en un marco de referencia posible de significado. En el caso de un texto, el lector realizaría esta fase mediante la imagen del autor elaborada a partir de la información disponible sobre éste en el mismo texto, es decir, el autor implícito, diferenciado del narrador y el autor real; y cuarta, la restitución del significado exacto del enunciado irónico a través de su contextualización en el sistema de valores común a autor y lector, lo que comporta el reconocimiento de la intención del autor, por parte del lector, como justificación de su interpretación.

Así, la interpretación de la ironía contempla el carácter cooperativo de la lectura entre el enunciador y el receptor. El autor y el lector se necesitan recíprocamente, independientemente de la cercanía o la lejanía existentes durante el tiempo de su interacción ya sea por medio del habla o la escritura. Sólo así se puede producir la coincidencia de la intencionalidad del autor trazada en el enunciado con la interpretación del lector. En el caso específico de la obra literaria y su polifonía de voces simultánea, la representación que el lector construya del autor implícito configurará su interpretación del enunciado: irónico o serio, dependiendo de la aceptación o rechazo de su carga de ironía, respectivamente.

El ser irónico, por lo tanto, no pretende engañar con su ilusión de verdad que niega el orden del mundo, su “mentira” puede ser comprendida si se sigue la pista de su significado. Para reconocer o rechazar su ironía debemos conocer su intención. Los datos de los que dispongamos sobre él y el contexto de producción de la ironía son fundamentales para la relación entre enunciado y situación, y así poder comprender la contradicción de los sentidos implicados indispensable para la reconstrucción del pasaje irónico. La lejanía espacial y temporal, la diferencia sociales, educativas y de valores y las variaciones de las normas y contextos entre el autor y el lector son obstáculos que se deben superar para lograr la interpretación de la ironía de un enunciado oral o textual.

Dificultades menores en el caso de las prácticas orales, donde la proximidad de los elementos contradictorios permite un contexto inmediato para la puesta en escena e interpretación de la ironía; y mayores en las experiencias de la escritura, sobre todo, en los textos de ficción, donde la complejidad estructural permite la diseminación de la contradicciones envueltas en el sentido irónico.

1.4.7. Indicadores de ironía

Los indicadores de ironía funcionan como elementos o procedimientos que señalan la presencia de la ironía en el discurso, y su eficacia depende de la economía de medios usados en su expresión; mientras menores sean la señales empleadas para el reconocimiento de la ironía, mayor será el potencial irónico del enunciado. El origen oral de la ironía marca la importancia del tono y el gesto y demás formas de lenguajes del cuerpo (mímica) en la indicación explícita de la ironía en el discurso (habla); señales que al ser empleadas en el texto ya sea directamente por el autor o para marcar la intención de sus personajes, cobran mayor potencial y eficacia en la medida de su menor exposición, es decir, de su uso implícito y menos reconocible en la superficie del discurso. En el caso del tono, la expresión irónica se remite a un fragmento breve del discurso oral, a diferencia de su registro en el texto, en el que su extensión a toda la tonalidad discursiva requiere y depende de otros procedimientos menos explícitos y de mayor complejidad para garantizar el tono irónico de lo escrito.

Sin un signo gráfico propio que la identifique en el discurso escrito, el DRAE define *emotición*, traducción del término “*ironics*”, como “el símbolo gráfico que se utiliza en las comunicaciones a través del correo electrónico y sirve para expresar el estado de ánimo del remitente”¹³⁸, representado en la escritura digitalizada por la combinación de un punto y coma, un guión y un paréntesis “;-)”, los famosos “*smiley*” usados en las conversaciones a través de la red “:.)”, la ironía recurre a los signos de puntuación existentes: El signo de exclamación, para transformar la intención mediante la exageración; los puntos suspensivos,

¹³⁸ www.rae.es

para la provocación de la duda por medio del vacío en el continuo del discurso; el signo de admiración, para exagerar la potencia de un enunciado; y, fundamentalmente, las comillas o de las cursivas; son los más usados textualmente para trasladar y transmitir gráficamente el tono irónico. Pero la utilización de los mismos no es suficiente para el reconocimiento inmediato de la ironía, pues como hemos dicho, el sentido irónico depende del reconocimiento de todo el conjunto de sus contradicciones en el contexto de su uso y funcionamiento. Esta tensión presente en el enunciado irónico entre la intención y el juicio resultante sobre la misma, es lo que convierte a la ironía en una práctica significativa para la literatura, pues enriquece el sentido al revelar la carga equívoca, plural y democrática, implícitas en el registro de las contradicciones del sujeto y la realidad.

También las palabras de alerta, las repeticiones, las yuxtaposiciones las simplificaciones, los desvíos, las lítotes, la hipérbole, el oxímoron y el paratexto (títulos, introducciones, citas, prólogos, epílogos y otros elementos paratextuales menores) conforman el conjunto de señales del que se vale el ser irónico para materializar su intención ya sea por medio oral o escrito. La intensidad de sus funciones dependerá de la sintonía del conocimiento que tengan tanto el enunciador como el intérprete de las contradicciones implícitas en el enunciado y el contexto de su producción.

El ser irónico, la intención y el intérprete constituyen la tríada de elementos sobre la que sustenta la puesta en escena de la ironía, ya sea ésta de carácter autotélico, privado, destructivo, correctivo, o ideológico, como una práctica discursiva destinada a construir una visión y relato moral y estético del mundo, donde los modelos y juicios de valor no fundamenten sino que, contradicción por medio, minen su lógica de funcionamiento y los principios que lo sostienen, en el contexto común y compartido de la escena irónica.

1.4.8. Lo serio, la sátira, lo cómico, el humor, el sarcasmo y el cinismo

En el campo de los lenguajes artísticos la ironía comparte sus fronteras con lo serio, la poética, la sátira, lo cómico y el humor, el sarcasmo, el cinismo, el pastiche y la parodia.

Nos es imposible, dado que no es el objeto principal de investigación del trabajo, entrar aunque sea de forma superficial en el tratamiento teórico de cada una de las prácticas y procedimientos señalados. Nos remitiremos a describir brevemente algunas características de las mismas y su articulación (diferencia, solapamiento, superposición, fusión) con la ironía.

Así, lo serio vendría a ser la apariencia de la verdad. El espacio abarcador de la información y los valores ponderados y compartidos dentro de un contexto reconocido, a diferencia del aislamiento, fragmentariedad asociados a la presencia equívoca de ironía, caracterizan la presencia de lo serio. Sin embargo, el carácter lúdico, de juego, de la ironía se relaciona con la intención y finalidad de lo serio: el juego como algo serio. Lo serio y lo irónico comparten (borran) las fronteras de la paradoja: la seriedad del irónico o la ironía del serio. La ironía se asocia con la metáfora y la alegoría como figuras de lo serio, pero si estas recurren a la semejanza, la ironía para poder decir lo contrario de lo que se quiere decir, acude al contraste y la contradicción.

La equiparación de la ironía con la literatura implica reconocerla como la posibilidad de modificación de los elementos del texto por la influencia del contexto, en el entendido del carácter primero textual y después relativamente histórico del contexto. Esta consideración de la ironía como una poética del texto, semejante a la literariedad, de tradición crítica anglosajona, tiene más allá de su discutible extensión al campo literario, la importancia de su consideración

como una herramienta interpretativa fundamental para el análisis y valoración de la obra literaria.

Ya en el espacio de lo no serio la ironía participa, se asocia con la sátira, con la que en sus orígenes fue un instrumento suyo y compartió su carácter edificante y moralizador, pero de la que se separó a partir del siglo XIX, al diferenciarse por su intención simultánea de rechazo y crítica: la sátira caricaturiza, ridiculiza, burla; la ironía niega, contradice, crítica, recrea los valores y el sentido del mundo. La sátira extrae sus respuestas de la asunción de un marco moral rígido; la ironía de las preguntas que cuestionan la moral de las verdades establecidas.

En relación con lo cómico y el humor, expresiones colindantes y de difícil diferenciación, la ironía se separa de sus elementos y prácticas más frecuentes. El humor y lo cómico se asocian con la degradación de la risa y su ejecución de separación de lo bello y lo feo, lo grotesco y lo sublime, en una apelación sentimental del sentido, para producir una visión directa, festiva y divertida; en tanto que la ironía se asocia con la sonrisa provocada por la reflexión y la interrogación derivadas de un proceso intelectual y racional, que produce una visión indirecta, lateral y crítica de la realidad.

El sentido del sarcasmo se sostiene en los efectos de la herida que causa en el objeto en su presencia, su agresividad es abierta; la ironía se distingue y diferencia del carácter presencial y abierto del sarcasmo por los efectos no agresivos ejercidos en ausencia del blanco de sus intenciones.

El cinismo es la forma de la exhibición sin complejos del egoísmo extremo, pero de una maldad dirigida más a los convencionalismos morales que a la destrucción de lo humano. Destruye y no presenta alternativas a la destrucción

en una glorificación del ego. La ironía, contrariamente, es una reflexión destinada a someter el ego y a re-producir alternativas a los valores cuestionados y destruidos.

1.4.9. El pastiche y la parodia

El pastiche es un procedimiento textual que se sostiene en el intertexto: homenaje y/o crítica de imitación y apropiación de un texto modelo, ya sea para copiar la perfección de su escritura, ya sea para resaltar sus defectos. En el primer caso, el pastiche comprende la escritura del enaltecimiento y el plagio; en el segundo caso, la escritura lúdica y satírica, cercana a la parodia. Para cumplir una función irónica el pastiche debe introducir un matiz crítico y distanciado en el proceso de imitación o plagio, aproximándose al verosímil del texto fuente mediante la exageración de su estilo de escritura. La ironía del pastiche depende determinante de la distancia del proceso de magnificación del autor homenajeado (imitado) y la consecuente revelación de sus defectos. Reside en el intérprete la valoración del espesor irónico del pastiche, y aun cuando se puede apreciar su práctica sin conocer el intertexto, es imprescindible el conocimiento del contexto de su producción y su inserción en el contexto de la lectura, para poder interpretar la ironía de las relaciones intertextuales presentes en el procedimiento del pastiche.

La parodia de origen clásico (*parodía* en griego: de *odé*, «canto», *pará* «junto a») alcanza en la modernidad su sentido de práctica de creación original superando la definición inicial en torno a la imitación burlesca y el prejuicio de la broma, y convirtiéndose en una modalidad intertextual de la ironía. A partir

de los estudios de Gerard Genette, en *Palimpsestos*¹³⁹ y de Linda Hutcheon¹⁴⁰, la parodia moderna se convierte en un espacio teórico y crítico establecido, esencial para la comprensión de los procedimientos de apropiación, transformación y renovación de la tradición e historia del arte. Su aplicación va de la identificación paródica localizada en una obra particular hasta su difusión en los géneros y en las fronteras cada vez más imprecisas de éstos. Es este campo, que la centralidad de la ironía es consustancial a la reescritura paródica. En una imitación determinada por la inversión irónica, como define la parodia moderna Hutcheon¹⁴¹.

La ironía forma parte de la parodia como un procedimiento capaz de transformar el sentido original del texto, objeto de la parodia (intertexto), y de potenciar, en un nuevo marco de contexto y lectura, la posibilidad de la interpretación del texto resultante (el hipertexto). Es indispensable para el funcionamiento y reconocimiento de la ironía dentro de la parodia conocer previamente el modelo parodiado. No se produce el placer y el reconocimiento de la ironía, en la experiencia de la lectura del texto producto de la parodia, si no se establece el diálogo intertextual implícito entre ambos: original y derivado, hipotexto e hipertexto. Si la literatura ya no expresa verdades sino que re-crea un sentido nuevo de la realidad, entonces, la ironía será uno de los elementos centrales de la modernidad literaria y sus derivaciones posteriores.

1.4.10. La ironía posmoderna

Instalada la ironía en el territorio de la poética y de la literariedad, entramos en la consideración de las ironías llamadas posmodernas, que derivan su

¹³⁹ Genette, Gerard (1982): *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

¹⁴⁰ Citada por Shoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., p. 198.

¹⁴¹ Ibid., p. 200.

calificación del carácter tardío de la modernidad transcurrida después de la segunda guerra mundial, y que teóricos como Jean François Lyotard¹⁴² definen en relación a la quiebra de los grandes relatos legitimadores del saber moderno: el relato hegeliano, el relato emancipatorio y el relato del funcionalismo: la historia deja de concebirse como narración; pierde su carácter genealógico, teleológico y transcendental; a la caída del sujeto y su pérdida de autonomía y libertad; al disenso en contraste con el consenso; y a la transformación del saber en respuesta a las demandas de información tecnológica de las sociedades posindustriales. Sólo por razones operativas usamos la denominación posmoderna, sin entrar a considerar su pertinencia teórica y práctica, que desborda los límites de nuestro trabajo.

Roland Barthes, en *Crítica y verdad*,¹⁴³ recoloca de nuevo a la función de la ironía, en el campo de la autoreflexión artística, retomando el interés de Schlegel por la autoreflexividad irónica característica del romanticismo alemán. Dice Barthes:

La ironía no es otra cosa que la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje. La costumbre que hemos adquirido de dar al símbolo un horizonte religioso nos impide percibir que hay una ironía de los símbolos, una forma de poner el lenguaje en entredicho por los excesos aparentes, declarados, del lenguaje. Frente a la pobre ironía volteriana, producto de una lengua narcisista demasiado confiada en sí misma, se puede imaginar una ironía, que, a falta de mejor término, llamaremos barroca, porque ella juega con las formas y no con los seres, porque ella abre el lenguaje en lugar de estrecharlo¹⁴⁴.

Barthes devuelve a la ironía su posibilidad autoreflexiva, decisiva para construir la autorepresentación del arte y para la lectura interpretativa. El lector recobra su función hermenéutica frente a la dominación volteriana del autor. El texto

¹⁴² Lyotard, Jean François (1979): *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

¹⁴³ Shoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., p. 237.

¹⁴⁴ Citado por Shoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., p. 237.

abre sus sentidos en vez de reducirlos. Como el barroco, la ironía barthesiana reside en los excesos del lenguaje, en su acumulación, en su desborde, en su proliferación, en sus irregularidades, en su movimiento. La ironía halla su ser en las ambigüedades de la lengua. Por lo que el lector se convierte en el intérprete de sus potencialidades autorepresentativas.

Paul de Man parte de Baudelaire, quien observó la existencia de “... fenómenos artísticos que denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, el poder de ser a vez yo y otro”¹⁴⁵. Duplicación del sujeto que es fundamental para entender la ironía, y que es característica del filósofo y el artista por su trabajo con el lenguaje. Ironía que De Man subordina a la alegoría de la misma manera que ésta prevalece sobre el símbolo. Si la ironía se pone del lado de la experiencia humana expresada por un yo dividido, en un tiempo sincrónico compuesto de momentos aislados; la alegoría es una modalidad diacrónica capaz de generar una duración que no pertenece al presente sino a un tiempo ideal que es siempre un pasado y un futuro sin final.

Pero que no debemos, a pesar de sus diferencias de tono y estructuras, oponerlas y darles juicios de valor a cada una, como si la una fuese superior a la otra, pues, tanto la ironía como la alegoría son “...determinadas por una experiencia auténtica, que desde el punto de vista del sujeto implicado en el mundo, es una experiencia negativa”¹⁴⁶. En un texto póstumo «The concept of irony», De Man definió la ironía como «la parábasis permanente de la alegoría de los tropos»¹⁴⁷, con lo que insinuaba la posible superioridad de la ironía frente a la alegoría, al mismo tiempo que refería la autorreflexión del arte, idea clave en la reflexión teórica del crítico de Flandes.

¹⁴⁵ Citado por De Man, Paul (1991): *Visión y Ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. p. 235.

¹⁴⁶ De Man, Paul (1991): Ob. Cit. p. 251.

¹⁴⁷ Citado por Shoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., p. 238.

Con De Man se generalizó el uso del término “ironía” en la crítica posmoderna. Alan Wilde, como Ortega y Gasset había hecho con el romanticismo y el modernismo, diferenció, a partir de la ironía, este último del posmodernismo. Si la visión escindida del sujeto irónico moderno contempla las contradicciones tanto del texto como del mundo para intentar pacificarlas, el sujeto irónico posmoderno con su visión diferida y radical se queda en la paradoja, “negación como condición de posibilidad”¹⁴⁸, de abandono de toda búsqueda utópica de paraísos artificiales, y asunción irónica radical del azar, la heterogeneidad y multiplicidad del desorden de la realidad¹⁴⁹.

1.4.11. Política de la ironía

Linda Hutcheon, conocida estudiosa del posmodernismo, y en espera de traducción al español, ha dedicado su libro: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (1994), centralizado en la forma en cómo surge el sentido irónico y en la función del intérprete más que en la intención irónica de éste. *Irony's Edge* continua su preocupación por el desvío del sentido generador del sentido expuesto en *A Theory of Parody. Teaching of Twentieth-Century Art Forms* (1985), en el que estudia la repetición como distancia en el proceso autoreflexivo del arte y la parodia. En su ensayo “Política de la ironía”¹⁵⁰, Hutcheon se ocupa de intención política de la ironía en las sociedades democráticas y sus aspectos evaluadores e interpretativos. La política de la ironía descansa en la respuesta que ocasiona en sus blancos, en sus víctimas o, incluso, en quienes la ignoran, como producto de los juicios de valor implícitos

¹⁴⁸ Tabarovsky, Damián (2010): “Morosidad y capitalismo”. *Quimera*, núm. 316, p. 11.

¹⁴⁹ Ver Shoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., p. 239.

¹⁵⁰ Reproducido en Shoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., pp.241-250.

en su sentido añadido, intencionalidad política de la que carecen la metáfora y la alegoría.

El espacio irónico entonces está atravesado por relaciones de poder en el interior del proceso de la comunicación, y su uso, sea percibida o no su intencionalidad política, provoca posiciones de consideración como la exclusión y la inclusión, la intervención y la inhibición. Es lo que Hayden White llama el carácter “transideológico” de la ironía, es decir, la ironía no necesariamente está asociada a una intencionalidad política radical, a ninguna ideología en particular, sino que por el contrario puede justificar o subvertir formas de poder diversas. Funciona como una estrategia discursiva tanto en el horizonte de la lengua (estrategia verbal) como en el horizonte de la forma (estrategia musical, visual o textual). La ironía contempla relaciones múltiples entre el enunciado o el texto y su contexto, como entre los principales autores del juego irónico: el irónico y el intérprete. El carácter irónico depende de que el intérprete lo atribuya al enunciado, pero nada garantiza que éste lo comprenda y entienda su sentido: la ironía nace de la acción deductiva de la consciencia, conlleva riesgos en los significados y juicios de sus deducciones. La escena irónica aleja e incorpora simultáneamente las instancias de “lo dicho” y lo “no dicho”. El sentido irónico entraña por lo tanto una inclusión y una relación. La interacción literal de “lo dicho” y “lo no dicho” deriva en un intercambio de significado entre ambos que, en su convivencia con el intérprete, origina la verdad de la ironía. El peligro de la ironía nace de este mecanismo productivo de inclusiones, relaciones y diferencias. La ironía no sólo no anula la ambigüedad sino que acrecienta la complejidad del sentido. No puede aislarse de su sintaxis o de su pragmática, de sus referencias a los eventos (textuales y contextuales) y de su escenario de uso y recepción. No es verdadera ni falsa. Socava el significado de las palabras. Cerca de las

discusiones de la ética y la política sobre su uso y provocaciones, la ironía, por la distancia que crea molesta, denigra, desdeña.

La política de la ironía despliega una carga afectiva en su uso, que puede generar o una reacción emotiva (de la ira al placer) hasta niveles variados de motivos y cercanías (de la indiferencia distanciada a la vehemencia del compromiso). Así entendidas, las posibilidades afectivas, complejas y amplias, de política de la ironía, que eluda su doble naturaleza de la emoción: de negación o de asunción voluntaria, fracasa en sus intencionalidades. Esto se debe al espesor afectivo que casi siempre atraviesa las relaciones sociales. El carácter transideológico de la ironía marca el grado de provocación de la política irónica: mayor cuando ésta es conservadora o autoritaria, o menor cuando es opositora o subversiva. En sociedades autoritarias o totalitarias la ironía cumple una función peligrosa: subvertir el sistema a partir del conocimiento de sus normas para eludir su interpretación por parte del poder. En la democracia la ironía es menos peligrosa y más frágil: la pluralidad de “verdades” en las sociedades democráticas afecta el filo de su sentido. En un contexto de libertades pretendidas y reales, el riesgo interpretativo de la política de la ironía es mayor, en comparación con un contexto represivo, donde la ironía es razonablemente puesta en sospecha o simplemente rechazada.

En la estrategia discursiva de la ironía se despliega una relación esencialmente política entre el ser irónico y los receptores: (el que la entiende: el intérprete) o excluye (el que no la entiende), en el marco de un sistema de poder, con su jerarquía de inclusiones y exclusiones. El contexto social, cultural e histórico se relaciona con la sintaxis y el significado de la ironía, y la convierte en un lenguaje minado de riesgo y peligro para sus agentes: el ser irónico, el intérprete y el blanco, en un problema del poder. La ironía, como antes lo hacía la retórica, codifica en su estrategia discursiva lo relativo a las nociones de

libertad y poder, y su función dentro de la comunicación va más allá del simple intercambio recíproco e ideal, en tanto que sus agentes ocupan lugares de poder desiguales durante la comunicación, lo que determina la huella social de sus discursos y su transmisión de relaciones de poder real y simbólico.

La ironía establece por lo tanto jerarquías de inclusión o exclusión al participar de lo social como una forma de transacción entre los irónicos, los intérpretes y los blancos que la ignoran. Su función sobreviene a partir de la existencia de la comunidad discursiva donde opera, pues es la comunidad quien posibilita la ironía, a través de la codificación y atribución irónica de su contexto. Las ideologías existentes en el contexto y sus diversas nociones y relaciones de raza, religión, sexo, etnia, nacionalidad, profesión, identidad política, afectan la capacidad irónica potencial del intérprete. En el caso de la literatura es esencial comprender el contexto del discurso para interpretar un texto irónico, independientemente de la capacidad previa de comprensión y uso de la ironía. Los indicadores de ironía son determinados por las convenciones que con ese efecto hayan establecido las comunidades discursivas. Ya sean de naturaleza fónica, gestual, gráfica o retórica, los indicadores dependen de la comunidad discursiva. La política y la estética de la ironía como forma, dependen entonces de la complejidad discursiva (relaciones de significado y juicios de valor) constitutiva de las comunidades.

La consideración del significado político de las funciones de la ironía, ya sea de modo constructivo (positivo) o de modo destructivo (negación), encierra la interdependencia de los mismos: la ironía constructiva puede ser una herramienta para la destrucción del poder dominante (teorías feministas, poscolonialistas y de homosexuales) o la ironía negativa de los sujetos que la han padecido o no entendido, o los que por razones de poder, prefieren el orden de un mundo serio, grave, seguro, aun dentro de la pluralidad. No sólo las

sociedades dogmáticas y totalitarias huyen de la ironía sino que incluso las sociedades democráticas deniegan de su sentido plural, de la presunción y prepotencia que le atribuyen a los irónicos como responsables del desplazamiento de la lealtad y resistencia opositora verdadera.

Sea cual sea el modo de entender de la ironía, su política transideológica la dota de un carácter subversivo ligado a la capacidad de autocritica, de autoconocimiento, autoreflexiva con la que subvierte las relaciones de poder contenidas en los discursos, derivadas del contexto de relaciones políticas, económicas, sociales y culturales dominantes. Sin embargo, al operar con los discursos del poder y servirse de sus estrategias para socavar y destruir sus funciones, la ironía corre el riesgo, por esta cercanía, de ser asimilada por la dinámica del poder dominante al que intenta destruir para lograr su transformación. Como dice Hutcheon: “Potencialmente conservadora tanto como radical, represiva y a la vez democratizadora, la política transideológica de la ironía es compleja: por eso es tan fascinante y –para decirlo con franqueza- tan eficaz en el discurso”¹⁵¹. Fascinación que pretendemos al tomarla como herramienta de análisis, para proyectarla, con libertad y flexibilidad teórica y crítica, sobre la poética de la ironía de los artefactos textuales de nuestro trabajo: los cuentos y novelas del modelo narrativo literario de Jesús Díaz.

1.5. Otros fundamentos teóricos

Si la poética de la ironía orienta la indagación sobre las estrategias narrativas del modelo literario de Jesús Díaz, desde su fase inicial de realismo, presente en

¹⁵¹ Hutcheon, Linda: “Política de la ironía”. Ensayo reproducido en el Capítulo 11 de Shoentjes, Pierre (2003): Ob. Cit., p. 250.

sus cuentos, hasta la fase final de la autorreflexión literaria presente en sus novelas, mediante la exploración de la ironización creciente y ampliada en la diégesis de sus novelas, se nos hace necesario usar las tesis «Sobre el concepto de Historia»¹⁵² de Walter Benjamin¹⁵³ y las ideas de Hannah Arendt¹⁵⁴ sobre la revolución¹⁵⁵ y los orígenes del totalitarismo¹⁵⁶, para caracterizar y delimitar el contexto de la revolución Cubana que aparece configurado en la narrativa de Díaz, más que como un corrolato de carácter histórico, como un espacio literario, es decir, en función y correspondencia de los límites y sentidos textuales (ideologemas) del mundo posible creado a partir de la visión irónica de las estrategias discursivas sobre los referentes de la realidad aludidos desde los procedimientos de la autorreflexión y el distanciamiento crítico.

1.5.1. La redención de la historia

Walter Benjamin en sus tesis “Sobre el concepto de Historia” despliega una concepción mesiánica secularizada del tiempo: la historia como redención del mundo. Escritas por Benjamin en 1940 y publicadas por primera vez en 1942 por Adorno y Horkheimer¹⁵⁷, Reyes Mate, refiriéndose a la naturaleza de las tesis y a las diversas interpretaciones de las que han sido objeto, afirma que:

¹⁵² Benjamin, Walter (2008): “Sobre el concepto de historia” en: *Obras Completas* (libro I, / vol. 2). Madrid: Abada Editores. Ver también: Mates, Reyes (2006): *Medianoche en la Historia. Comentario a la tesis de Walter Benjamin, “Sobre el concepto de Historia”*. Madrid: Trotta.

¹⁵³ Ver VV. AA. (2009): “Walter Benjamin. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente”. *Anthropos*, núm. 224.

¹⁵⁴ Ver VV. AA. (2009): “Hannah Arendt. Pluralidad y Juicio. La lectura secreta de un pensar diferente”. *Anthropos*, núm. 224.

¹⁵⁵ Arendt, Hannah (2004): *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza.

¹⁵⁶ ----- (2009): *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus. Editorial. 224.

¹⁵⁶ Ver VV. AA. (2009): “Hannah Arendt. Pluralidad y Juicio. La lectura secreta de un pensar diferente”. *Anthropos*, núm. 224.

¹⁵⁷ Mates, Reyes (2006): *Medianoche en la Historia. Comentario a la tesis de Walter Benjamin, “Sobre el concepto de Historia”*. Madrid: Trotta. p. 18.

No es fácil detectar los ejes fundamentales en torno a los cuales giran estos fragmentos. Se les ha dado muchas lecturas. Hay quien ha visto en ellas un manual para la guerrilla urbana, y no han faltado quienes la leen como una reflexión materialista adornada de metáforas teológicas o una meditación judía con resonancias proféticas. Sin olvidar a quienes los consideran un casamiento fallido entre marxismo y mesianismo. Todas esas interpretaciones no deberían perder de vista lo esencial, a saber, que son el armazón teórico con el que el poder interpretará de una manera nueva la historia y, por lo tanto, su tiempo y el nuestro¹⁵⁸.

El armazón teórico de las tesis para Reyes Mate descansa en una propuesta filosófica que articula los dos ejes que vertebran su estructura fragmentarias: un orden epistémico (una nueva teoría del conocimiento) y un orden político (la asociación del marxismo –el materialismo histórico– con el mesianismo).

Según Reyes Mate para Benjamin la realidad no es un hecho incambiable, se mueve, en el que el pasado se encuentra vivo. Si el pasado, la posteridad, lo construyen y celebran y recuerdan los vencedores, entonces tenemos un problema con los perdedores, quienes quedan fuera del desarrollo histórico. Benjamin en su teoría del conocimiento descubre vida en esos proyectos y vidas muertas: la historia entonces está llena de proyectos frustrados vivos en sus posibilidades o como reclamos de justicia. La realidad entendida como facticidad y como posibilidad. El presente como posibilidad latente derivado de un pasado frustrado, que permite la imaginación de un futuro no como dependiente del presente dado sino como posibilidad de transformación del mismo. Así, el sujeto del conocimiento es el oprimido, el rebelde, y el objeto del conocimiento es el vacío enterrado en la materialidad de la facticidad, lo que exigirá la mediación del testigo, en su función de testigo de la realidad integral (pasada-presente y futura) como posibilidad de construir un nuevo conocimiento y verdad. Una teoría filosófica de la verdad sostenida en el

¹⁵⁸ Ibid., pp.18-19.

testimonio como documento de lo que se ha perdido: la subjetividad objetivada del testigo y de la víctima, de los perdedores.

En el orden político, Benjamin traduce y asocia el mesianismo judío al materialismo histórico marxista. Si Marx había secularizado el tiempo mesiánico en la idea de la sociedad sin clases, Benjamin le devuelve el plus del mesianismo a la conciencia secularizada en función del interés de la política revolucionaria del proletariado. Es decir, la política entendida como un mesianismo liberado por la secularización y, al mismo tiempo, un mesianismo secularizado: un palimpsesto sobre el que se inscribe y escribe la política, pero que simultáneamente existe como huella del origen inspiradora de la política. Si la Ilustración había liberado al hombre de los mitos lo habría logrado desencantando el mundo, sin redimirlo. Benjamin se propone, entre la diferencia entre desencantamiento y redención, liberar al hombre no sólo de los mitos sino también de las injusticias a través de la perspectiva de la redención.

Al sentido teológico de la redención Benjamin añade la esperanza y la exigencia de la justicia como invocación de la redención frente a la desesperación de las víctimas, de los perdedores, ante la negación del crimen y el totalitarismo nazi, la falacia comunista, las dictaduras capitalistas y el conformismo socialista como fatalidades, en vez de fracasos o momentos privativos del derecho o de la esperanza. La redención benjaminiana abre la política a campos impensados: la participación póstuma. La política como práctica no sólo de los vivos. Leer la Modernidad como un mesianismo secularizado en la que los proyectos fracasados contenidos en la historia no representan costos del progreso sino injusticias pendientes. En la recordación póstuma de las injusticias reside la emancipación del presente y la posibilidad del futuro. Pero la memoria no repara del todo las miserias e injusticias del pasado ni el sufrimiento del presente. La redención fuera del marco teológico es

insuficiente. Benjamin sortea esta dificultad redentora al transformar la recordación de origen judío en una experiencia mundana, profana: encontrar en la relación de un sujeto necesitado y un pasado in-significante no solo el sentido del pasado sino también el de la proyección de la posibilidad de una resemantización del pasado que proyecte una nueva interpretación de la realidad.

Más allá de la aporía encerrada en el mesianismo de Benjamin, entre un orden mesiánico que tiene en cuenta a los fracasados y los muertos y un orden político profano que tiene en cuenta la felicidad de los vivos, la redención benjaminiana con su lógica permite pensar la realidad como la posibilidad de protegerse de la lógica darwinista del progreso, de los monstruos de la razón, de la barbarie latente e incrustada en la cultura. El progreso fundado en la idea de catástrofe, no como un acontecimiento del futuro, final o meta del progreso, ni del pasado, sino como el carácter constitutivo del mismo: aquello que queda fuera del avance, en los márgenes, abandonado, convertido en ruinas: la famosa alegoría del progreso vuelto ruinas que ve como un viento huracanado, al voltear en pleno vuelo, sin poder detener su avance, la figura del ángel del cuadro de Paul Klee: *Angelus Novus*, comentado por Benjamin en la tesis IX de “Sobre el concepto de historia”. El horror que produce la marcha del progreso sin poder evitarlo: cadáveres, escombros, ruinas¹⁵⁹. Al crimen físico impide sumar el crimen hermenéutico. La memoria como salvación y protección frente a la injusticia y como posibilidad de la esperanza. De ahí, la importancia que la figura del filósofo como trapero y coleccionista de desechos tiene en la filosofía fragmentaria de Benjamin y su descubrimiento de la verdad, que por la definición y limitación de los objetivos de nuestro trabajo no ahondaremos.

¹⁵⁹ Ver Amengual, Gabriel; Cabot, Manuel; y Vermal, Juan L. Editores (2008): *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martín Heidegger*. Madrid: Trotta. Especialmente el ensayo de José A. Zamora: “Dialéctica mesiánica: tiempo e interrupción en Walter Benjamin”. pp. 83-138.

Benjamin de acuerdo a Reyes Mate era consciente de la novedad de su concepción de la historia:

Hasta ahora se tomaba el pasado como punto fijo y se pensaba que el presente tenía que esforzarse para que el conocimiento se asiera a ese sólido punto de referencia. Ahora, sin embargo, esa relación debe cambiar en el sentido de que el pasado se convierte en envite dialéctico, en acontecimiento de la conciencia despierta. La política ostenta el primado sobre la historia. Los hechos son algo que nos golpea; asirlos es tarea de la memoria¹⁶⁰.

Reyes Mate sintetiza en dos “momentos cruciales” la idea de la historia benjaminiana: uno, el carácter autónomo del pasado, con vida propia, sin fijeza posible, no reducible a un saber hegemónico y total que incluya la realidad presente y pasada, consciente de su iniciativa como fuerza y posibilidad de sorpresa de la conciencia presente; y dos, la captación del pasado por la recordación y no por la reconstrucción científica, el pasado asalta, adviene el presente pero no de manera mecánica. Necesita de un sujeto necesitado y predispuesto. Incluye la posibilidad de la lectura del pasado como un texto apócrifo, nunca escrito. La memoria como una hermenéutica del pasado, que justifica la atención sobre él. El olvido convertido en desprecio hermenéutico de los sin-significante, sin nombre. Hablar de los proyectos fracasados, de las víctimas, de los olvidados, de los muertos no desde el horizonte victorioso del poder sino desde el cuestionamiento de la facticidad que niega la posibilidad de su recuerdo de su memoria: la redención profana de la historia. Porque sino, como dice Jean Bollack, la historia que detiene el tiempo mesiánico habrá triunfado. El mesianismo ha padecido su negación, ha visto asesinar sus portadores. Sólo la memoria permite y garantiza la sobrevivencia de la utopía así como el relato de su represión, por medio de la representación del

¹⁶⁰ Ibid., p. 46.

exterminio de la idea utópica: La matanza de una salvación, la salvación de una matanza. Ese es el sentido de la hermenéutica de la memoria: imponer la diferencia de los discursos y textos mediante la oposición que ellos mismos asumen, siempre en contra de su género y su sentido. Frente al carácter abusivo y cómplice de las escrituras vinculadas al dogma y la ideología la interpelación exigente de sus carencias contextuales e imposibilidades para la asunción de la historia y de la integración en su lenguaje de la mirada crítica implícita en su propia historicidad, más allá del devenir de sus estructuras de sentimientos o de sus postulados estéticos.¹⁶¹

1.5.2. Revolución y totalitarismo

Por su parte, en relación a la revolución Hannah Arendt considera que:

El concepto moderno de revolución, unido inextricablemente a la idea de que el curso de la historia comienza súbitamente de nuevo, que una historia totalmente nueva, ignota y no contada hasta entonces, está a punto de desplegarse, fue desconocida con anterioridad a las dos grandes revoluciones que se produjeron a finales del siglo XVIII¹⁶².

Será el rasgo de la novedad lo que marcará la historia, por no decir la naturaleza, de las revoluciones, asociado a lo que Arendt denomina “el sentido íntimo de su trama” y que determinará el proyecto y el destino de sus actores y espectadores: la libertad. Así, “la idea de libertad debe coincidir con la experiencia de un nuevo origen”¹⁶³. La libertad entendida como la instauración e institucionalización del Estado de derecho, y no como la entienden los revolucionarios sólo en el sentido de la liberación: la liberación puede ser la

¹⁶¹ Bollack, Jean (2005): *Poesía contra poesía*. Madrid: Trotta. pp.15-16.

¹⁶² Arendt, Hannah (2004): *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial. p. 36.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 37.

condición de la libertad, pero no necesariamente desemboca en la libertad. La libertad de carácter negativo que conlleva en su interior la liberación no coincide siempre con el deseo de libertad.

En términos modernos la libertad política se instaaura a partir de los «tres grandes derechos»: vida, libertad y propiedad, y éstos no dependen de la revolución sino de su concepción y consideración como derechos inalienables del hombre. La libertad negativa derivada de la liberación y la demanda de no ser sujetos del miedo y la pobreza no representan la libertad concebida modernamente: la participación en los asuntos públicos y en la constitución del gobierno de la democracia. Es decir, el tratamiento de la igualdad como un derecho intrínseco a la condición humana y no como un derecho producto de la condición política de ciudadanía. Así, para Arendt la revolución no puede ser descrita sólo a partir de la violencia y el cambio: es necesario que el cambio conduzca a un nuevo origen y que la violencia derive en un gobierno diferente y en una institucionalidad política nueva, que garanticen que la liberación de la opresión constituya la libertad representada en la edificación del Estado de derecho. Sólo así se puede hablar de revolución.

En *Los orígenes del totalitarismo*¹⁶⁴ Arendt sostiene que:

El totalitarismo difiere esencialmente de otras formas de opresión política que nos son conocidas, como el despotismo, la tiranía y la dictadura. Allí donde se alzó con el poder desarrolló instituciones políticas enteramente nuevas y destruyó todas las tradiciones sociales, legales y políticas del país. Sea cual fuera la tradición específicamente nacional o la fuente espiritual específica de su ideología, el Gobierno totalitario siempre transformó a las clases en masas, suplantó el sistema de partidos no por la dictadura de un partido, sino por un movimiento de masas, desplazó el centro del poder del Ejército a la Policía y estableció una política exterior abiertamente encaminada a la dominación mundial. Los Gobiernos totalitarios conocidos se han desarrollado a partir de

¹⁶⁴Arendt, Hannah (2009): Ob.Cit. p.559.

un sistema unipartidista; allí donde estos sistemas se tornaron verdaderamente totalitarios comenzaron a operar según un sistema de valores tan radicalmente diferente de todos los demás que ninguna de nuestras categorías tradicionales legales, morales o utilitarias conforme al sentido común pueden ya a ayudarnos a entendernos con ellos, o a juzgar o predecir el curso de sus acciones.

Descrita así la anatomía del totalitarismo sólo nos queda comentar brevemente la fisiología del gobierno totalitario. Los regímenes totalitarios y los dirigentes totalitarios mientras ejercen el poder y se encuentran con vida respectivamente, gobiernan y se sostienen con el apoyo de las masas, entendida esta como la fuerza pura del número, de la cantidad y no como la fuerza de la proporcionalidad: la supremacía del derecho de las mayorías frente a la negación del reconocimiento del derecho de las minorías, principio cardinal del gobierno democrático. Las masas en atención a su organización de individuos atomizados y aislados, sin otro interés común que no se sea la identificación y la lealtad total e incondicional al Jefe totalitario, son ideologizadas y constantemente intimidadas por un sistema de propaganda y terror que sustituye la política y las leyes por la ideología y las leyes del movimiento totalitario. Es decir, las masas se ven encarnadas en el Jefe totalitario que representa y actúa como el exponente máximo de la defensa mítica del mismo movimiento frente a los enemigos internos y externos, y, simultáneamente, como el único intermediario con el movimiento mismo y con el mundo exterior.

Esta ideologización total de la sociedad permite la instauración de un poder piramidal, vertical, unipersonal, totalitario, sostenido en el gobierno de los fanáticos cuya lealtad e identificación independientemente de sus faltas de inteligencia y creatividad les garantiza la pertenencia al círculo del poder totalitario en sustitución de los talentos de primera fila. La ideología totalitaria funciona como verdad y explicación total y excluyente de la realidad; se autonomiza, independiza, de toda experiencia; y rompe los vínculos del

pensamiento con la realidad social: la edificación del reino del dogma, de la verdad única y absoluta. Paradójicamente, el totalitarismo contiene los gérmenes de su propia destrucción.

1.6. Hipótesis y subhipótesis

Nos proponemos, como ha quedado apuntado en las partes anteriores de este trabajo, indagar en los procedimientos narrativos asociados a la poética y política de la ironía que configuran la forma y la visión de mundo de la narrativa de Jesús Díaz. Es decir, describir y estudiar las estrategias y los procedimientos que articulan la ironía como forma y política transideológica en sus cuentos y novelas.

1.6.1. El artefacto irónico

Partimos de la hipótesis general de que es posible percibir en el modelo narrativo de Díaz una ironización creciente, en complejidad y profundidad semántica e ideológica, en el tratamiento de los elementos formales y temáticos que modulan e informan la estructura literaria de sus textos. Y que es este proceso irónico el que define el alcance artístico –la especificidad literaria o literariedad– presente en su narrativa, relativamente independiente de los condicionantes del contexto de la revolución cubana que funciona como el correlato histórico-cultural de la textualidad, tanto en los cuentos (*Los años duros* y *Canto de amor y guerra*) y las novelas (*Las iniciales de la tierra* y *Las palabras perdidas*) escritas en Cuba, como en las novelas escritas en el exilio (*La piel y la máscara*, *Dime algo de Cuba*, *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel*).

Así, nuestra hipótesis general plantea que es mediante la poética y política de la ironía que la narrativa de Díaz se desplaza del momento inicial del realismo de sus cuentos débilmente irónicos, y que deben el reconocimiento crítico de su valor literario fundamentalmente a la figura de un narrador de enunciación e intervenciones mínimas en el plano de la historia; del realismo irónico de *Las iniciales de la tierra* con su contrapunto de biografía ficticia y autobiografía real que coloca en tensión la ortodoxia revolucionaria marxista y el deseo y la diversidad de la experiencia del protagonista de la novela: Carlos Pérez Cifredo, mediante la presencia de un narrador irónico que modula el distanciamiento crítico e ideológico con el que evalúa y mina la visión monológica del texto, pero sin llegar a quebrar definitivamente la visión de mundo militante y comprometida configurada en la novela, aún con sus conflictos, dudas y confusiones; hasta la explosión formal con la que la ironía y su política transideológica hacen estallar el modelo del realismo literario en *Las palabras perdidas*: La crítica radical y total tanto del género como del contenido, de la literatura como de la cultura, del origen como de la historia de la revolución, que la reinterpretación de la idea del *vacío* fundacional representado en las páginas perdidas del *Diario* de Martí introduciría en la reimaginación y reescritura de la nación, la historia y la cultura cubanas. La ironía como el fundamento de la forma autoreflexiva, autorepresentación del género, la novela dentro de la novela, y de la política transideológica de las virtualidades y sentidos literarios del texto, con la puesta en escena del fracaso del destino literario y la imposibilidad de la asunción de la literatura y el anacronismo de la redención utópica, con sus procedimientos irónicos: de política, humor y sexo, y el cuestionamiento de la revolución y su cultura totalitaria y sus inevitables derivas democráticas potenciales de disidencia y exilio.

Poética y política de la ironía que se irá debilitando gradualmente, como artificio narrativo, pero al mismo tiempo y medida se irá abriendo a contextos

socio-culturales transnacionales, en *La piel y la máscara*, *Dime algo de Cuba*, *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel*.

1.6.2. Ironía y acontecimiento

Si la hipótesis general del trabajo tiene que ver con el modelo literario (la ironía como forma) del sistema narrativo de Díaz, nuestra primera hipótesis particular o primera subhipótesis se refiere a los referentes que informan el contenido del modelo (la política de la ironía): En la medida que la poética y política de la ironía soporta la forma y visión de mundo de la narrativa de Jesús Díaz, en esa misma medida se modula el correlato histórico-cultural de la revolución cubana presente en sus textos, esto es que pasamos del deseo y presencia del acontecimiento, la situación histórica de la revolución, que hace de referencia (memoria) del texto como en los cuentos y en *Las iniciales de la tierra*, a la no correspondencia del acontecimiento, ya no sólo de memoria sino de distanciamiento, crítica y cuestionamiento, de lo que no se puede hablar sin el alejamiento natural a través de su sustitución por referentes de otro orden, de un contraorden: el de la literatura misma, como en el caso de *Las palabras perdidas* y la historia del grupo de narradores y poetas de la revista: “El Güije Ilustrado” y sus textos reales y apócrifos; el del cine y el proceso de filmación de la película homónima en *La piel y la máscara*; el del performance del falso balseiro en *Dime algo de Cuba*; el del discurso transnacional que narra lo extraño, representa otros sujetos y otras imágenes desde los límites de lo propio, otras realidades socio-culturales ajenas al territorio nacional vistas desde el espacio cultural de la isla, de *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel*.

De la historia del acontecimiento a una nueva distancia crítica, no menos histórica, con la que el texto resiste, confronta, produce nuevos sentidos: nos

interpela, nos confronta. He ahí la productividad derivada del trabajo de la poética y política de la ironía en los textos narrativos de Díaz en relación a la configuración del referente (correlato) de la revolución cubana.

1.6.3. La idea de *vacío* y el nuevo comienzo

Y como una segunda subhipótesis planteamos que la idea de *vacío* que aparece en *Las palabras perdidas* asociado a la fundación de la república cubana representado por las páginas perdidas del *Diario* de Martí, no sólo es fundamento y clave para la poética irónica: su puesta en abismo y reinterpretación del sentido, sino que la naturaleza inaugural implícita, quizá su mayor virtud, en la idea del *vacío* y sus posibilidades de inscripciones de nuevas genealogías, subyace en la potencia de las escrituras del fracaso que atraviesan la narrativa de Díaz, como una forma de negación del carácter teleológico, fatalista, del historicismo, justificación y vigencia de la revolución cubana: el fracaso entonces como posibilidad de redención política, social y cultural, de nuevos comienzos.

Para confirmar o negar la validez, de las hipótesis y subhipótesis de nuestro trabajo analizaremos los dos libros de cuentos y las seis novelas de Jesús Díaz en relación a como la poética de la ironía, formal y transideológicamente, articula las estrategias y procedimientos textuales que configuran y representan la poética narrativa y la visión de mundo del narrador cubano, en su tránsito desde la militancia y compromiso revolucionario hasta la redención democrática de la disidencia y el exilio.

2. LOS AÑOS DUROS Y LA ILUSIÓN REVOLUCIONARIA

Con la publicación de *Los años duros*, Premio Casa de las Américas, 1966, Jesús Díaz inicia el registro y la representación narrativa de su militancia y compromiso con la revolución cubana. Con la distancia que le otorga el exilio, Díaz recuerda con leve ironía y fiel memoria, ya en la etapa final en Madrid, esa época inicial de su escritura con el correspondiente correlato de su función como intelectual y funcionario cultural revolucionario:

Aquel libro, que a la distancia juzgo como juvenil y prescindible, me otorgó una cierta notoriedad que intenté utilizar contribuyendo junto a varios amigos a *concretar una ilusión* [cursivas nuestras]: crear un suplemento literario y una revista de ciencias sociales que le facilitaran a la revolución cubana seguir un estilo propio, distinto y distante del soviético¹⁶⁵.

Ilusión que se concretaría en las publicaciones del suplemento cultural: *El Caimán Barbudo*, del diario *Juventud Rebelde*, y en la posterior revista *Pensamiento Crítico*.

Es en este contexto nacional e internacional de cambio y esperanza de los años iniciales de la revolución cubana, en el que se produce la irrupción de la narrativa de Díaz:

Me parece útil recordar que estábamos en plena guerra de agresión norteamericana a Vietnam; en la cúspide de la lucha de los negros por los derechos civiles en Estados Unidos; en el período de disgregación de los imperios coloniales europeos en África; en el momento de mayor distancia entre Cuba y la Unión Soviética; en la cumbre de las emociones que provocaban las figuras de Martín Luther King y sobre todo del Che Guevara; y en las vísperas del 68 en París, México y Praga. Parecía a mis ojos, que la revolución estaba a la vuelta de la esquina, y que las injusticias seculares que afligían y aún hoy afligen a la tierra estaban a punto de ser vencidas¹⁶⁶.

¹⁶⁵Díaz, Jesús (2000): “El fin de otra ilusión”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 16/17, pp. 106.

¹⁶⁶Ibid., pp. 107-108.

Tiempo de ilusión, entonces, que tendría su expresión también en el campo de la literatura y cultura de la revolución cubana y su proyección y relaciones con el espacio literario y cultural hispanoamericano:

Recordaré como prueba del esplendor que anuncia toda irremediable decadencia, que en 1962 había aparecido *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, y en 1966 lo haría *Paradiso*, de José Lezama Lima, dos de las novelas más extraordinarias que se han escrito jamás en lengua española. Ambos autores eran vicepresidentes de la Uneac, a la sazón presidida por Nicolás Guillén, otro grande de nuestras letras. Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Juan Gelman, Nicanor Parra, Juan José Arreola y en general todo lo que valía y brillaba en el orbe de las letras hispanoamericanas visitaba La Habana, invitados al jurado del Premio Literario Casa de las Américas –entonces sin duda el más importante de la lengua española–, y compartían públicamente sus experiencias profesionales con los escritores cubanos. No había libertad de prensa en Cuba, pero La Habana era el meridiano cultural de Hispanoamérica¹⁶⁷.

Y que en el caso particular de Díaz, quien con plena conciencia de sus intenciones y posibilidades literarias, alcanzaría a testimoniar y representar tal contexto y tiempo de ilusiones revolucionarias con la publicación de *Los años duros*:

...estábamos decididos sobre todo a hacer literatura. Pretendíamos, como es rigor en los casos de jóvenes que salen a la palestra, matar a nuestros padres literarios y además ser líderes del espacio entre nuestros coetáneos, de modo que podíamos ser, y más de una vez lo fuimos, feroces e injustos en la descalificación y el ataque¹⁶⁸.

Colección de cuentos, que junto a otros libros de relatos, entre los que sobresale *Condenados de condado* (1968), de Norberto Fuentes, estaba dirigida fundamentalmente a captar el curso del proceso revolucionario:

¹⁶⁷ Ibid., p. 107.

¹⁶⁸ Ibid., p. 108.

Los años duros es, dentro del cuento, la primera dedicación en volumen a los problemas de la revolución, y dentro de la narrativa en general, [...] es también el primero que va a expresar los conflictos interiores a la revolución, los choques de mentalidades, opciones, etc., de los hombres comprometidos en ella¹⁶⁹.

Queda así registrada la vocación y la intención literarias de Díaz por testimoniar y representar a la vez el proceso de la revolución cubana, de sus protagonistas y luchas tanto en la etapa prerrevolucionaria –la dictadura de Batista– como en la etapa propiamente revolucionaria. Exploración de los riesgos, conflictos, mentalidades, oposiciones, conductas, doctrinas, posibilidades, del pasado y el presente como instancias justificadoras y legitimadoras del futuro de la revolución: las carencias miserias espirituales y materiales del pasado como razón y justificación de las luchas y dificultades del presente, en función del bienestar y la felicidad, del esplendor y la gloria del futuro: el paraíso revolucionario.

Julio Miranda, en un juicio de valor sostenido en el plano de la historia de los cuentos, afirma:

Como se ve del mero resumen, argumental, *Los años duros* es una obra militante, moralista incluso, al menos en el sentido de proponer algunas conductas ejemplares, pero lo hace salvándose de todo cliché o simplificación, y sin descartar los conflictos, mientras literariamente endurece el tono, flexibiliza la narración y diversifica los modos del realismo. Paradojas aparte, creo que puede sugerirse que Jesús Díaz –y sobre todo pensando en su figura total: crítico, polemista, ensayista, director de *El Caimán Barbudo*, etc.– es el Cabrera Infante de la revolución¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Miranda, Julio (1971): *Nueva literatura cubana*. Madrid: Taurus. p. 96.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 97.

2.1. *La mirada realista*

Bajo los epígrafes de los versos: “Yo estoy aquí para contar la historia” de Pablo Neruda y “...Los hombres cuando son hombres tienen que llevar cuchillo” de Nicolás Guillén, los cuentos de *Los años duros*, pretenden corresponder al sentido de crónica histórica presente en el primer poema de canto I, *La lámpara en la tierra*, del *Canto General* nerudiano, “destinado a documentar en verso la historia latinoamericana en su totalidad desde el punto de vista de los explotados”¹⁷¹; y al sentido de valor y heroicidad que caracterizó la luchas prerrevolucionarias y los años iniciales de la revolución aludidos en el verso de Guillén. Desde los comienzos, el texto se decanta por el carácter testimonial, ilusión didáctica y moralista de la mirada realista, en la que los procedimientos irónicos sostienen y refuerzan su carácter edificante, con la que Díaz elabora sus primeros textos narrativos.

El libro consta de diez cuentos divididos en dos partes: “Muy al principio”, la primera, formada por siete textos: los cuatro iniciales: “El Encuentro”, “El Cojo”, “El Capitán”, los tres primeros que abordan la lucha revolucionaria contra Batista, y “Con la punta de una piedra”, el cuarto que despliega el punto de vista de un combatiente batistiano. El quinto, “El polvo a la mitad” que funciona como lo alude su título como un texto divisorio, de temática irreal, fantástica, entre los cuatro anteriores y los dos siguientes de carácter realista y referentes históricos: “¡No hay Dios que resista esto!” y “Diosito” que aluden sendos acontecimientos fundamentales de los inicios revolucionarios: el trabajo colectivo de la zafra del azúcar y la formación de las milicias revolucionarias. “No matarás”, la segunda parte contiene tres cuentos: “Los Bandidos”, “Erasmus” y “La Negativa” que relatan, como lo indica el título del primer

¹⁷¹ Collmann, Liliam Oliva (1999): *Jesús Díaz. El Ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. New York: Peter Lang. p. 11.

relato, las luchas en las montañas del Escambray contra los grupos contrarrevolucionarios en los primeros años de la revolución. Todo un programa narrativo, con (in)discutible intencionalidad testimonial, política, ideológica, con la excepcionalidad, quizás, del cuento “El polvo a la mitad”, que representa la ilusión, la militancia y el compromiso con los que Jesús Díaz comenzó su proceso de identificación y participación ciudadana e intelectual, política y revolucionaria con la Revolución cubana.

2.2. Contra Batista

“El encuentro”, “El cojo” y “El Capitán” son cuentos autónomos e interdependientes¹⁷² que conforman un tríptico narrativo en el que comparten un mismo tipo de narrador homodiegético¹⁷³ de enunciación débil atravesada por pequeños monólogos interiores como ráfagas de pensamiento, en medio de los diálogos; una estructura narrativa temporal marcada por el uso de la analepsis¹⁷⁴; y en los que se desplazan, de un texto a otro, los personajes y las acciones involucrados en las relaciones e historias personales, políticas y sociales en el contexto de las huelgas estudiantiles del Instituto de La Habana, contra Batista, en los años cincuenta.

Boby, el Chino y el Rolo narran, desde la perspectiva derivada de sus peripecias en la huelga estudiantil, “El Encuentro”, “El Cojo” y “El Capitán”, respectivamente.

¹⁷² Miranda, Julio (1971): Ob.Cit. p. 9.

¹⁷³ Genette, Gérard (1989): *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen. pp.298-306.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp.104-120.

2.3. En el torbellino de la violencia

Es de señalar que sólo el cuento inicial de la trilogía no aparece titulado con el perfil personal del narrador-personaje sino que apunta al “encuentro” que sostienen éste y el Chino tiempo después del triunfo de la revolución cubana y de que una explosión le destrozará la pierna al chino, en una operación clandestina destinada a la colocación de una bomba debajo del coche de Prieto, el director del Instituto, representante de gobierno dictatorial de Batista. Este evento ocupa la mayor cantidad de “tiempo” de la historia mediante la categoría de la analepsis y constituye el centro generador del sentido del texto. Bobby regresa a La Habana tras un exilio forzado por sus padres en los Estados Unidos como consecuencia de la fallida acción subversiva mencionada. Espera, frente al Ministerio del Trabajo, en compañía de dos chicas (“jebas”: prostitutas como lo señala el cuento mismo en cita a pie de página¹⁷⁵) al Chino, quien al verlo acompañado por las mujeres le grita: ¡Pendejo! (expresión que en Cuba es una forma despectiva de decir cobarde, como también lo señala el cuento a pie de página¹⁷⁶), alejándose con un diestro manejo de la muleta cual una pierna sustituta.

Es en el uso y sentido de la expresión de “pendejo” donde reside el procedimiento irónico que articula la diégesis¹⁷⁷ de la narración de “El Encuentro”. En el principio del relato, Bobby atribuye a la condición de lisiado de El Chino, de ahí el título del segundo cuento del tríptico: “El Cojo”, la conducta agresiva de su amigo, en lo que pareciera una puesta en escena de una ironía verbal muy cercana al sarcasmo por su abierta agresividad, lo que anula la figura de la antífrasis de la ironía, marcada por la exclamación insultante del

¹⁷⁵ Díaz, Jesús (1967): *Los años duros*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez. p. 12.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁷ Genette, Gérard (1989): *Ob.Cit.*, pp.283-289.

Chino, que evocaría doblemente, tanto para la lectura que Bobby hace inicialmente como la que realmente representa para el Chino, del momento en que éste perdió la pierna al tratar de salvar de la explosión de la bomba a un limpiabotas presente accidentalmente en el suceso subversivo.

Así “pendejo” referiría la condición de la cobardía de Bobby al momento de los hechos referidos como al de su posterior exilio político y su vuelta envuelto en los principios y valores contrarrevolucionarios, representados en la presencia de las “jebas”, pálido y negado recuerdo en la Cuba revolucionaria de aventuras semejantes en la dictadura batistiana por parte de los tres amigos: Bobby, el Chino y el Rolo. Ironía verbal que se desplaza a una ironía de situación o ironía de destino al final del relato: Bobby comprende que en el insulto y la agresividad del Chino al gritarle “pendejo”, se encierra realmente el drama de su vida de lisiado, de cojo: la desgracia de haber quedado impotente tras el estallido de la bomba. Bobby finalmente comprende, o cree comprender, la desgracia de vida del Chino cuando oye, o cree oír, a una de las “jebas”, la rubia, que le comenta su incompreensión frente al hecho de que un cojo insulte a un hombre y éste no le devuelva un golpe: la ironía de destino ha realizado su función: desplazar el sentido de la falta de una pierna a la falta del miembro viril, de la dificultad en la locomoción a la ausencia de la condición masculina.

Quizás sin desearlo, el autor real¹⁷⁸ ha quedado sujeto en las leves mallas de la ironía de destino tejida por el autor implícito¹⁷⁹ inmerso en el contexto cultural cubano, ajeno a las supuestas diferencias que en el tratamiento de los valores del machismo secular habría de aportar la revolución. Si como sostiene Colmann Bobby no presta su nombre al cuento que narra y personifica debido a su carencia de principios y valores revolucionarios, como si lo hacen el Cojo (el

¹⁷⁸ Ver Iser, Wolfgang. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.

¹⁷⁹ Ibid.

Chino) y el Capitán (Rolo) como consecuencia de sus sendas transformaciones en perfiles dignos de los mismos, uno “deforme e incompleto”, el otro con “cierto grado en el ejército [...] y [...] una posición de liderazgo y vanguardia”¹⁸⁰, pareciera ser, que más allá de los marcos de una lectura ideológica, que la desgracia de la ironía de destino que marca el encuentro de Bobby con el Chino encierra el drama de la vida de los sujetos expuestos al torbellino de la violencia histórica física y psíquica implicada en las revoluciones.

2.4. Las extrañas paradojas

En “El Cojo” el Chino devela, desde el principio del relato, en su condición de narrador-personaje su condición de doblemente lisiado: la pérdida de la pierna y el órgano sexual en la operación de la colocación de la bomba narrada analépticamente en “El Encuentro”: “Después me quedé yo sólo a mí mismo y ya sé bien qué hacer conmigo que ahora que no soy ni un hombre”¹⁸¹. En una situación similar a la de Bobby en “El Encuentro”, el Chino espera a Salas, un profesor homosexual del Instituto, con el objeto de vengarse, mientras recuerda (analepsis) sendos episodios que lo relacionaron con él en los tiempos de la huelga estudiantil: uno de carácter político, el otro de carácter sexual.

En medio de una protesta estudiantil en el Instituto, consistente en la petición de los alumnos de “la-cabeza-de-Batista”, en un coro creciente y repetitivo, no exento de humor al pedir también la Parada, la profesora de Cívica: “y las pepillas”, forma de denominar a las niñas bien de 13 a 14 años como lo aclara

¹⁸⁰ Collmann, Liliam Oliva (1999): *Jesús Díaz. El Ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. New York: Peter Lang. p. 13.

¹⁸¹ Díaz, Jesús (1967): *Los años duros*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez. p. 17.

el texto a pie de página¹⁸², en una estrategia similar pero de sentido inverso a la de “jebas” en “El Encuentro” al oponer la diferencia de valoración social de la mujer en ambos relatos: putas, las unas, niñas bien, las otras. Este indicio significativo justificará la posterior conducta de la profesora Parada cuando protege al Chino frente al reclamo y acoso de la policía de Batista.

Aquí se escenifica una leve ironía verbal centralizada en el engaño al que la profesora Parada somete a la policía al negar la condición de revolucionario y huelguista del Chino, identificándole como un ayudante de cátedra, logrando la finalidad del convencimiento atribuida a este tipo de ironía, hasta que ocurre la delación del profesor Salas, que conduce al Chino a la cárcel y a la tortura. A continuación el Chino recuerda la causa del odio personal que impulsa a Salas: frente al rumor de la supuesta relación homoerótica entre el profesor Salas y él, el Chino en medio de una clase aclara a grito entero que Carlos Fuentes Chang, es decir él mismo, no tiene nada que ver con el profesor supuestamente afeminado (“maricón” como lo grita otro alumno del curso).

Política y sexo como motores de la conflictividad personal y colectiva relativamente independiente de las estrategias y prácticas ideológicas revolucionarias. Así, tres años después, y después de haber salvado a Salas de un proceso de depuración académica en una asamblea revolucionaria al uso, el Chino lo espera para realizar su venganza.

El cuento termina con un final predecible pero abierto, al dejar suspendida la acción de venganza sólo insinuada en la escena de la ironía de destino contenida entre el agradecimiento explícito con el que el profesor Salas saluda al Chino: “-¡Fuentes Chang! -me dice- gracias!” y el pensamiento del Chino

¹⁸²Ibid., p. 19.

en relación a “mi muleta en el aire, ni a mi navaja”¹⁸³ que no ve Salas. Entre su nombre, que usa el profesor Salas para saludarle y la condición de cojo que padece como el Chino (el apodo) del relato se desliza la desgracia irónica contemplada en la transformación sufrida por el Chino: la revolución no implicó para él un cambio ideológico de principios y valores sino la emasculación de su ser físico. A veces las revoluciones portan extrañas paradojas.

2.5. Realismo puro y duro

“El Capitán”, el cuento final de la trilogía no usa la ironía como procedimiento alguno en su estructura narrativa: el fuerte carácter realista de su estrategia determina la representación testimonial, el verosímil atribuido a los personajes y acontecimientos referidos: narrado por el Rolo, funciona como la explicitación referencial de las acciones incluso de los cuentos antecedentes: el traslado del Chino, después del accidente con la bomba, a la clínica del padre de Bobby y el viaje de éste a Estados Unidos y su regreso a La Habana.

Así, el Rolo convertido ya en Capitán del ejército revolucionario, relata mediante una analepsis su regreso al Instituto tras la huelga estudiantil, mientras espera, tal como ocurre con Bobby y el Chino en sus respectivos cuentos, al ingeniero Pérez, quien se había sacrificado en su defensa (la de Rolo) frente al Director Prieto y la policía que logran identificarlo en la clase de Pérez, en la que antes ha sucedido un hilarante episodio de humor en torno al interrogatorio escolar al que somete el ingeniero Pérez al supuesto alumno el Rolo oculto en su clase, en relación a la identidad y oficio de Descartes. Descubierta por sus desopilantes respuestas, Rolo presencia como Pérez, una

¹⁸³Ibid., p.26.

vez descubierto su ardid de ocultamiento se sacrifica en su defensa, sufriendo ambos el apresamiento y la cárcel. Con referencias directas a Fidel y Martí el texto culmina con el encuentro del “capitán rebelde” y el “Maestro”¹⁸⁴.

“El Capitán” opta por el realismo duro representativo de la ideología revolucionaria y su figura fundamental: el héroe militar dedicado “a la cotidiana y oscura tarea de continuar la construcción del socialismo”¹⁸⁵. El drama humano del Chino y sus pérdidas físicas y psíquicas simbolizadas en la amputación violenta de su pierna y en su emasculación y el perfil personal de Bobby alejado del credo revolucionario ceden frente a la valoración narrativa de la Revolución cubana y su proyecto de cambio total de la sociedad. Realismo puro y duro frente a los débiles intentos de socavamiento de sus postulados de testimonio y veracidad por parte del juego de la ironía verbal y de destino.

2.6. El excremento y el agua

Con una estrategia discursiva diferente, sólo sostenida en un monólogo del personaje narrador del relato: “un tigre”¹⁸⁶, que interpela a Mauro, su compañero de luchas e instructor de torturas y asesinatos, en medio de una huída por la montaña, perseguidos por combatientes revolucionarios, “Con la punta de una piedra” comparte con los tres cuentos anteriores el uso de la analepsis: el narrador situado en el presente después de haber golpeado y asesinado a Mauro de varios golpes con una piedra en la cabeza (de ahí el título del cuento), por haberse negado a darle agua de su cantimplora, reflexiona

¹⁸⁴ Ibid., p. 37.

¹⁸⁵ Miranda, Julio (1971): *Nueva literatura cubana*. Madrid: Taurus. p. 97.

¹⁸⁶ “Alusión a los ‘Tigres de Masferrer’, ejército particular a las órdenes del asesino Rolando Masferrer, célebre por sus crímenes durante la tiranía de Batista”. Díaz, Jesús (1967): *Los años duros*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez. p. 41.

sobre la imposibilidad de Mauro de pensar en la eventualidad de que “un chorrillo de agua pudiera costarle la vida a un hombre”¹⁸⁷ y recuerda episodios de lucha de su relación con Mauro: la violación de las mujeres de los enemigos revolucionarios presos; el desplazamiento de los “tigres” desde el llano, lugar en el que en tiempos anteriores saqueaban agua, leche, animales y toda clase de alimentos, a las montañas como consecuencia del apoyo de los campesinos a “los barbudos”; la tortura por sed a la que Mauro sometía a los prisioneros hasta la crueldad de mezclar con orina el agua que les daba de beber a gotas; la huida de cuatro días de duración por la montaña acosados por los guerrilleros, el cansancio y la sed; y el planeamiento del asesinato: agotada el agua de su cantimplora y frente a la negativa de Mauro de mostrarle la suya para ver si contenía agua, el narrador, después de pensarlo “una noche entera”, decide asesinarlo a las seis, hora en que Mauro, como todos los días iba “a escribir una carta”.

Aquí, en esta frase, descansa la interpretación irónica del sentido del relato, cuando nos enteramos al final del mismo que la actividad referida por la frase, por lo menos, en el contexto de la cultura cubana de la época, se refiere no a la literalidad de la escritura sino al acto de la defecación: el narrador contempla con resignación, debido al tiempo empleado en golpear varias veces la dura cabeza de Mauro, el derrame del agua de su cantimplora, de la que solo pudo aprovechar “un chorrillo, tres dedos”, mientras veía caer el agua sobre la mierda.

La ironía en las cosas o ironía de destino baña la atmósfera de crimen y desgracia derivada del uso de la punta de una piedra. La imagen escatológica de los excrementos inundados revela la inesperada finalidad de la acción criminal del narrador: la pérdida de la posibilidad de la saciedad de la sed. Quizás, en la

¹⁸⁷ Ibid., p. 41.

profundidad del sentido del texto lo que en verdad se revele sea la teleología última de toda educación sentimental regida por la barbarie: la enseñanza criminal aprehendida y asimilada por el narrador de la técnicas de tortura de Mauro empleadas para someter por sed al enemigo, no podían conducir sino al crimen y la negación del buscado bien: la metáfora excremental del agua derramada.

2.7. De dictadores y ruinas

“El polvo a la mitad” parece un texto extraño en el conjunto de cuentos de *Los años duros*. Las figuras y los paisajes apocalípticos de configuración irreal, fantástica, ambigua, parecieran alejarlo del modelo de realismo con leves procedimientos irónicos de los otros cuentos del libro. Sin embargo, el sentido de “El polvo a la mitad” no queda libre de alguna determinación relativa de los referentes históricos cubanos pre-revolucionarios. Tanto por la alusión contenida en su título como por la significación de su colocación a mitad de los cuentos realistas de la primera parte del libro, “El polvo a la mitad” cumple su función divisoria: en el orden de la cantidad y en el reino de la literatura.

Un narrador homodiegético protagoniza la historia de un viaje en automóvil a través de un camino polvoriento, en compañía de su mujer, en medio de un paisaje fantasmal en el que se confunden los límites del camino y el campo, atravesado por un sol abrasador, un calor sofocante, un polvo asfixiante y un tiempo en suspensión en el que no se ven los relojes y un espacio infernal de nula orientación. Desde la primera línea del cuento la presencia del polvo inscribe el relato en la porosidad, en el deslizamiento de lo natural a lo sobrenatural, en un juego de espejos, en la puesta en cuestión de los límites de

la realidad y de la ficción, en una deriva de lo fantástico que sólo tiene como dique de contención la necesidad de lo verosímil frente al infinito del sentido.

Encarnado, paradójicamente, el verosímil del texto en la presencia de una figura fantasmal que cobra forma humana, de hombre, del polvo mismo, en medio de la fijeza del aire, que con una voz terrosa anuncia la soledad de siglos y que, montado ya en el auto, le dice que llevaba siglos esperando. Su árida voz, al narrador del relato, le asemeja el ruido que brota de las bisagras de una puerta que había permanecido cien años sin abrirse. Las horas parecen siglos en el silencio.

Detenido el auto, el narrador y su mujer dentro de él y el hombre “polvudo” al lado del mismo, con su voz terrosa, ante las formas esbozadas de lo que ha debido ser un pueblo: casas herrumbrosas, perros trashumantes, bodegas polvorientas, escuelas arruinadas, dice: “–Mire –señaló una iglesia estremecida– ahí bautizaron a Batista, no queda nada, ni yo”¹⁸⁸. La figura fantasmal se esfuma en el aire polvoriento. El narrador al arrancar el auto de nuevo le comenta a su mujer lo extraño de la situación, la rareza del hombre. La mujer por respuesta pregunta: “–¿Cuál tipo?”. El narrador insiste: “–El que se quedó en aquel...”¹⁸⁹. No hay pueblo. La mujer cree que el polvo volvió loco al marido.

El cuento termina con el narrador intentando inútilmente responder mientras la lengua se le deshace y siente “un sabor árido en la boca, y una corriente terrosa en las venas”¹⁹⁰.

¹⁸⁸Ibid., p.48.

¹⁸⁹Ibid. p.49.

¹⁹⁰Ibid., p.49.

La configuración apocalíptica del tiempo y el espacio, con la presencia fantasmal del polvo y de la figura del hombre de voz terrosa abre el sentido del relato hacia el pasado, hacia las posibles causas del origen del derrumbe del paisaje y el pueblo: el verosímil del relato representado por la marca funesta y terrible del lugar: el bautizo del dictador Batista.

Pareciera entonces que la mención del bautizo del dictador por parte de la figura fantasmal funciona como el elemento de verosimilitud, tanto de la configuración como de los límites, de la constitución de lo fantástico dentro de la estrategia narrativa de “El polvo a la mitad”.

Podríamos decir que entre el sentido de las palabras de la figura fantasmal, en esa referencia a Batista, y las palabras del narrador y su mujer, se alegoriza, mediante una fantasmal filiación con el pasado y la locura, la verdad acerca de la genealogía y del presente del régimen batistiano y de su historia y destino: su conversión en ruina, polvo, escombros. La ficción narrativa asociada a lo fantástico como otra posibilidad de irrupción de lo real: otra manera de narrar la historia distinta a las formas radicales del realismo, sin corsés ideológicos.

2.8. Paganismo y revolución

Los dos cuentos que cierran la primera parte del libro: “Muy al principio”, “¡No hay Dios que resista esto!” y “Diosito” cambian de registro referencial y complejizan la estrategia discursiva al dividir la trama en secciones, usar la prosa de carácter poético y mezclar los recursos del monólogo interior y el discurso en tercera persona.

“¡No hay Dios que resista esto!” refiere la experiencia de la zafra del azúcar, sin precisar históricamente una campaña agrícola en particular, sino enfocándose en las diversas visiones individuales sobre el trabajo voluntario, militante, comprometido y revolucionario destinado a la producción azucarera, principal producto de exportación de la economía cubana, y la educación política e ideológica marxista implicada en la experiencia.

Dividido en nueve secciones, numeradas del I al VIII, a partir de la segunda sección, con lo que queda sin numeración la primera, que cumple funciones de marco general de la experiencia de la zafra azucarera, casi como un cuadro descriptivo del campo y de las actividades humanas del corte de la caña y en el campamento (batey), el texto alterna las secciones identificadas con los números impares: I, III, V y VII, que se corresponden con el monólogo interior del personaje Fresneda, y las numeradas con los pares: II, IV, VI y VIII, que se relacionan con la narración en tercera persona de las actividades dirigidas por Jorge en la zafra, tanto en el cañaveral como en el batey. Esta división cumple una doble función estructural: la de la disposición espacial del material narrativo y la fundamental para la generación del sentido del cuento: la del contraste de la actividad individual (el mundo interior) con las actividades grupales (el mundo colectivo).

Así, la primera sección sin numeración consta de un fragmento poético y descriptivo del cañaveral, metáfora circulatoria que convierte las cañas en venas, diferenciado en el texto por sus márgenes menores y que funciona como una especie de epígrafe del fragmento siguiente, de márgenes al uso, y que refiere el regreso de los hombres del cañaveral, los instrumentos y herramientas de trabajo, las faenas del aseo, la alimentación, la conversación y el descanso nocturno, en el interior del batey. El comienzo del relato privilegia el espacio natural y agrícola y el orden colectivo en los que se escenificará el

acontecimiento de la vida individual y su encaje en los ritmos, costumbres, principios, valores, transformaciones del colectivo bajo los ideales marxistas, revolucionarios. Este modelo de epígrafe y texto se repite en las secciones de los números pares, con metáforas alusivas al sol, el agua, la noche y el sueño como elementos de la naturaleza potenciadores del esfuerzo humano colectivo.

La dualidad formal y semántica descrita de la estructura de “¡No hay Dios que resista esto!” contiene los cuatros fragmentos del monólogo interior de Fresneda en contrapunto con el liderazgo colectivo de Jorge y sus lecciones de técnicas agrícolas y moral revolucionaria. Frente al desapego, la inconformidad, el desasosiego y el deseo de Fresneda de abandonar la zafra se erige, se contrapone, el compromiso y la militancia, el ejemplo y el esfuerzo físico y moral de Jorge por alcanzar las metas revolucionarias de la producción azucarera. Fresneda, por medio de una carta, le propone a su mujer Elena el ardid de un telegrama que mediante una falsa emergencia de ella le permita a él regresar a los placeres maritales y de la ciudad, para así evadir el duro trabajo del corte de la caña, al que considera sólo en su valor político y simbólico como una forma de manifestación de su apoyo personal a la revolución. Queda a la espera del telegrama con la estratagema de Elena. De ahí, su conducta acomodaticia, contemporizadora: no pudo evitar que el Ministerio le enviara al cañaveral a cumplir con la cuota del trabajo agrícola voluntario, se burla de la interpretación marxista del trabajo como ética y crítica y niega constantemente el liderazgo de Jorge. Este contrariamente reconoce que la importancia de las lecciones de afilamiento de las herramientas usadas para el corte de la caña, las técnicas adecuadas para la productividad del mismo, el esfuerzo y el sacrificio físico desplegados en el trabajo, el compañerismo y la solidaridad como instrumentos necesarios para alcanzar las metas programadas, son todas instancias de la conciencia revolucionaria y de los ideales marxistas.

El relato se decanta por la moral revolucionaria: Jorge abandona inesperadamente la zafra, a su pesar dado el creciente proceso de emulación que había logrado entre escaso número de hombres que quedaba en la actividad, al recibir un telegrama con la información de la enfermedad de su madre. Fresneda considera que Jorge ha mentido sobre el estado de la salud de su madre. Reenvía una segunda carta a Elena con la solicitud del telegrama esperado. Pero el destino le reserva una impensada peripecia: junto al telegrama de Elena se recibe también en el batey un telegrama de Jorge, en el que él informa la muerte de su madre. Fresneda opta por no usar la estratagema convenida con Elena que le permitiría regresar a la ciudad. Se queda en la zafra desoyendo a sus compañeros que lo incitan a volver a La Habana.

En “¡No hay Dios que resista esto!” los débiles rasgos irónicos contenidos en el monólogo interior y en la conducta revolucionaria contemporizadora de Fresneda, con la queja interior y la crítica exterior de su situación en la zafra, ceden, al final del relato, ante el ejemplarizante comportamiento de Jorge.

Fresneda se transforma en un ser a tono con la moral del grupo y con los intereses colectivos de la revolución. Lo que parecían débiles rasgos irónicos en el discurso interior y en las acciones individuales se transforman en elementos de sentido que terminan potenciando la inclusión de Fresneda en las prácticas del poder revolucionario representado en el mundo colectivo de la experiencia de la zafra azucarera. La peripecia final de los dos telegramas: las noticias de la muerte de la madre de Jorge y de la emergencia de Elena son interpretadas literalmente por el grupo de la zafra. Sólo Fresneda está en capacidad de conocer la verdad encerrada en las letras de su telegrama: lo pecaminoso que puede resultar la literalidad cuando conocemos su contexto. Fresneda no puede sino negar la débil ironía de su discurso interior: el contexto político e

ideológico de la zafra presiona y justifica su conversión revolucionaria: el triunfo de la solidaridad sobre el egoísmo.

En la imagen de “Un sombrero de yaray con una foto de Fidel”¹⁹¹, que simboliza la condición protectora del líder revolucionario cubano ante la inclemencia solar, y en la invocación de Jorge en medio de la ardentía del cañaveral: “-¡No hay Dios que resista esto! ¡Ayúdame, Fidel!”¹⁹², que da título al cuento, se condensa, en una mezcla pagana de religión e ideología, la representación teológica y política del trabajo revolucionario: la épica laboral derivada del esfuerzo humano y su consubstancialidad de carácter divino con la figura del líder de la revolución.

2.9. La religión y la libertad

“Diosito” el último cuento de la primera parte del libro, considerado por Julio Miranda “sin duda [como] el mejor cuento del libro”¹⁹³, repite la estructura narrativa “¡No hay Dios que resista esto!, con la diferencia de que ahora se suprime el texto que cumplía funciones de marco de la experiencia relatada y se invierte la correspondencia de las ocho secciones: los números impares, del I al VII, identifican el discurso en tercera persona, con la excepción de la última sección, la VIII; y los pares, del II al VI, el monólogo interior del personaje principal de la historia: el proceso de la instrucción militar del joven recluta conocido como Diosito, por su fe religiosa cristiana, en el contexto de las actividades de un campamento de formación de las milicias del ejército revolucionario.

¹⁹¹ Díaz, Jesús (1967): Ob. Cit., p. 54.

¹⁹² Ibid., p. 58.

¹⁹³ Miranda, Julio (1971): Ob. Cit. p. 97.

Diferencia no solo en la disposición formal sino fundamentalmente en la estrategia discursiva: “Diosito” apuesta decididamente tanto en la intencionalidad del discurso como en los procedimientos narrativos empleados por el despliegue de una doble ironía: una, de carácter verbal en las secciones de enunciados en tercera persona; y, otra, asociada, por los efectos paradójicos de sentido derivados, con la ironía romántica, en los artificios discursivos de las secciones de los monólogos interiores.

El texto comienza, como los textos siguientes de la serie de los impares, con un fragmento poético, con la función de la especie de epígrafe, que contextualiza el espacio y la temporalidad de la(s) acción(es) referida(s). En este caso, con la descripción temporal del toque de corneta, la diana militar, la hora del fin de la madrugada del día, y continúa con un diálogo de rasgos indeterminados impregnado de ironía verbal, entre el teniente, jefe del campamento, y un instructor militar sobre la dificultades en la formación de un recluta joven de 16 años, tarea que el instructor califica cercana a la magia para poder alcanzar el éxito.

Los monólogos interiores del instructor, Diosito y el sargento Efrén, respectivamente, ponen en escena de forma directa o indirecta, según el punto de vista enunciativo, una ironía de tipo romántico, estético, en relación con el pensamiento (creencias) cristiano de Diosito y su conducta correspondiente. El instructor en su monólogo se queja y lamenta de los problemas de la formación de Diosito, apodo que alude la fe cristiana del joven recluta; de su mala suerte en su selección, entre los miembros de las unidades universitarias, como instructor debido a su formación marxista; de su pierna herida con “ese alambre de mierda”¹⁹⁴ y el dolor que le provocaría la caminata de los sesenta y dos

¹⁹⁴Díaz, Jesús (1967): *Los años duros*. Ob. Cit., p. 69.

kilómetros; de la animadversión que le tiene el sargento Efrén, cuya conducta brutal y cruel no entiende porque es permitida por el teniente, ; y, sobre todo, de la incomprensible conducta y desconfianza de Diosito: fe cristiana, incredulidad en la revolución, a la que considera como comunismo, incomprensión del engranaje y los mecanismos del capitalismo: la propiedad privada, la plusvalía y la explotación del hombre e inusitada alegría en la contemplación de un pajarraco blanco y del coito bestial de un caballo con una yegua.

Diosito, por su parte, justifica sus creencias y conductas en el regalo de una cruz y los consejos recibidos de su padre “Papo”: los gritos y golpes que, según su progenitor, recibiría del teniente por la presencia del símbolo religioso y su fe y su incredulidad revolucionaria, lo que provocaría su expulsión de las milicias y regreso a La Habana, se convierten en un elemento de comprensión y espera por parte del teniente; alude burlescamente el espanto y el horror del instructor ante el pichón de aura¹⁹⁵, “el pajarraco blanco”, la visión del coito de los equinos y la herida de su pierna por un alambre, que de acuerdo al recluta 26 “si llega a ser de mierda se hubiera embarrado, pero la pierna estaría sana”¹⁹⁶; lamenta los castigos por la burla de su condición religiosa, ordenados por el teniente en su defensa, a los que son sometidos sus compañeros reclutas, y teme por una posible prohibición de los pases de salida eventuales del campamento; y duda ante la proximidad de los ejercicios de tiro, acción que su padre consideraba opuesta a la voluntad de Dios, y no le da importancia a que se burlen de su apodo Diosito, abroquelado en su fe y en la solidaridad del teniente.

¹⁹⁵ Ave rapaz diurna americana, que se alimenta de carroña, de 70 cm de longitud y hasta 180 cm de envergadura, con cabeza, desprovista de plumas, de color rojizo, y plumaje negro con la parte ventral de las alas de color gris plateado. www.rae.es.

¹⁹⁶Ob. Cit., p. 73.

Finalmente, en cuanto a los monólogos interiores, el del sargento Efrén desmonta, desde el resentimiento, el comportamiento de Diosito, al que estima como “contrarrevolucionario”: no lo convencen ni la edad, ni el trabajo, ni la mirada, ni la bondad, ni el silencio, ni, sobre todo, la fe, que el teniente le atribuye a Diosito como elementos y rasgos atenuantes de su conducta; crítica el origen universitario, “la palabrería”, y la condición militar del instructor, no entiende las razones del teniente Dorta para asignarle la instrucción de Diosito, si es incapaz de reconocer un pichón de aura, brincar una cerca de alambre y menos inspirar el respeto de Diosito; reconoce el valor de Dorta, quien lo salvó de la muerte en una operación pasada, pero le ofusca llamarlo teniente; y espera vengarse del instructor, al que no soporta, y de Diosito, porque no saben que el teniente lo colocó al frente de los ejercicios de tiro, lo que provocará la suspensión del pase de salida de Diosito y su posterior envío a una granja de trabajo.

Alternados entre los monólogos interiores descritos las secciones restantes, III, V, VII y VIII, enunciadas por un narrador extradiegético¹⁹⁷ cuentan operaciones de orden militar, no exentas de elementos irónicos verbales: la construcción de trincheras mediante la apertura de zanjas y la actividad de tiro comandada por el sargento Efrén. Así, sabemos de las diversas burlas que el sargento hace de la figura de Dios y de la condición religiosa de Diosito, de las dificultades de orden religioso (creencias) y materiales (manejo del arma) de Diosito durante ejercicio de tiro, y de la suspensión de su pase de salida por parte del sargento Efrén. El cuento termina con la orden del teniente Dorta de la suspensión de los pases del sargento Efrén, quien termina en llanto, del instructor y de todos los reclutas del campamento, al enterarse Dorta del castigo disciplinario al que había sometido el sargento Efrén a Diosito, quitándole el pase de salida.

¹⁹⁷ Genette, Gérard (1989): Ob. Cit., pp.298-306.

En una vuelta de tuerca, en relación con los seis cuentos precedentes, “Diosito” apuesta por una doble isotopía irónica que atraviesa toda la visión del mundo expuesta y expresada en el texto: la militarización revolucionaria de las subjetividades y las prácticas ciudadanas. Con la paradoja de que la ironía de carácter romántico, sostenida en los fundamentos religiosos contenidos en la subjetividad cristiana de Diosito, sirve de dique de contención crítica ante el desbordamiento de la lógica militar y sus mecanismos disciplinarios, lo que deriva en una defensa indirecta de los principios de la civilidad plural y democrática: la religión al servicio de lo laico, de la defensa de lo civil. La mirada aparentemente ingenua, con la que Diosito contempla y elabora el sentido de la existencia de los animales: el pichón de aura y el coito del caballo y la yegua; las relaciones sociales con el instructor, el sargento Efrén, el teniente Dorta y sus compañeros reclutas, sustentada en la herencia familiar de filiación cristiana; se contrapone a los resentimientos, incomprensiones, comportamientos, que minan el proceso de militarización revolucionaria creciente de la vida ciudadana; y desmonta, ironía mediante, los problemas y dificultades implícitos en la formación militar impuesta, desconociendo las subjetividades y prácticas personales y familiares implicadas en los procesos de enseñanza y aprendizaje, bajo los dogmas y consignas revolucionarios.

Quizás sea el tono y el espesor irónico de “Diosito” y su paradójica carga religiosa detonante de la instrucción militar lo que pudiera explicar los motivos de Lilliam Oliva Collmann para no incluir su tratamiento y análisis, como hace con los demás cuentos de *Los años duros*, en su, no por esto menos, brillante y útil citado texto: *Jesús Díaz. El ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*.

En cambio, si a Miranda lo asistía una razón estética implícita en su juicio (o gusto), al considerar a “Diosito” como el mejor cuento de la colección, sea

necesario entonces interpretar su sentido, así como el de los demás cuentos y novelas de Jesús Díaz, no sólo en el contexto ideológico y cultural de sus fechas de escritura o publicación, sino también, sobre todo, en el de la fecha de su recepción actual¹⁹⁸, sobre todo, a partir de los acontecimientos de la caída del muro de Berlín, la desaparición de la URSS, el fenómeno de la globalización, la crisis y los movimientos ecológicos, la revolución digital y de las comunicaciones, el multiculturalismo, la creciente democratización de la política y la cultura y, la crisis económica global del capitalismo¹⁹⁹. No leemos e interpretamos ajenos a la historia de los textos en su devenir como representaciones de la realidad a través del tiempo y el espacio históricos.

Así, nuestra perspectiva de la interpretación del sentido de “Diosito”, y de la narrativa de Díaz, desde el prisma de la ironía, sólo tiene de ejemplar la elección de situarse en un lugar de lectura distinto²⁰⁰. Cercano, tal vez, a la actitud que late en la frase final del teniente Dorta que cierra el texto: “Vamos a ver si juntos podemos algo”²⁰¹. Y al mismo tiempo lo abre a la paradoja irónica: la comunidad democrática como espacio y posibilidad de crítica y negación de la instrucción militar y de reconocimiento implícito del derecho a la libertad de religión.

¹⁹⁸ Aira, César (): *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

¹⁹⁹ Guerrero, Gustavo (2010): *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Valencia. pp. 21-22.

²⁰⁰ Bollack, Jean (2005): *Poesía contra poesía*. Madrid: Trotta. pp.13-15.

²⁰¹ Ob. Cit., p. 85.

2.10. En El Escambray

“Los Bandidos”, “Erasmus” y “La Negativa” integran “No matarás”, la segunda y última parte del libro. El libro se cierra entonces con un tríptico de cuentos, relacionados entre sí, en el que circulan personajes e historias comunes, de forma similar a como sucede en la primera parte: “Muy al principio”; pero la similitud sólo es de carácter estructural, porque si los cuentos: “El Encuentro”, “El Cojo” y “El Capitán” optan por el monólogo interior y la configuración de destinos individuales, los de “No matarás” usan la narración en tercera persona, para construir una mirada externa sobre episodios de la lucha contra los grupos contrarrevolucionarios en las montañas de El Escambray, es decir, las decisiones y las acciones de los personajes involucrados en las historias parecen depender más de las relaciones e intereses grupales que de las motivaciones particulares: la conducta individual subordinada al acto colectivo. Si el esbozo biográfico perfila los sentimientos y pasiones revolucionarios iniciales, ahora, en plena época revolucionaria, el trazado de una gesta colectiva parece dibujar y configurar la edificación del sentido representado en “Los Bandidos”, “Erasmus” y “La Negativa”.

2.11. El crimen y la traición

En “Los Bandidos” se escenifica el conflicto interno que viven entre sí el Niño, Lolo y el Jabao, tres bandidos contrarrevolucionarios en plena huida perseguidos por “los comunistas”, tratando de alcanzar la costa al norte. El Niño y Lolo culpan al Jabao de la muerte del Gato, el otro compañero del grupo, a manos de sus perseguidores, los comunistas, como efecto de una operación de embarque, de riesgo del Jabao. La culpabilización se centra en la valoración de la sexualidad masculina: por una parte, la cobardía del Jabao

aparece señalada por la acusación de la debilidad sexual: “Maricón”; y, por la otra, la pérdida de vida del Gato por la arrancadura de su órgano sexual por sus enemigos: los comunistas.

Así, el vínculo que se establece entre El Niño, Lolo y el Jabao depende más del sistema del machismo secular que ha caracterizado las relaciones masculinas cubanas que de la identidad ideológica del bando bélico al que pertenecen, en el teatro de la lucha guerrillera: la contrarrevolución. Es decir, las acciones están supeditadas a las tácticas y estrategias de supervivencia del grupo: obligados por el conocimiento y experticia que el Jabao tiene del terreno, Lolo y el Niño suspenden su ajusticiamiento a cambio de que los conduzca desde Gumá hasta la costa. Acosados por sus perseguidores, en una encrucijada del camino, el Niño decide alcanzar Gumá a través de un cañaveral, por Cañitas, desechando la opción de hacerlo a través del monte, por Sagarra; contrariando la opinión de Lolo, quien herido en su pierna izquierda, veía su imposibilidad de atravesar a la carrera el llano que los separaba de Gumá; a pesar del menor tiempo empleado en hacerlo por esta vía.

Un fragmento poético que narra los efectos de las pajas de las cañas sobre los cuerpos que corren, diferenciado en el texto por sus márgenes menores, recuerda el procedimiento similar usado en el cuento: “¡No hay Dios que resista esto!”.

Alcanzado “el monte que nacía tras el cañaveral”²⁰², y yacientes, el Niño se burla del supuesto miedo de Lolo, para cruzar el cañaveral, representado por una mancha de orín en su entrepierna, diferenciada de la sangre que ahora mana de la pantorrilla de su pierna izquierda, producto del esfuerzo realizado. Como

²⁰² Díaz, Jesús (1967): Ob. Cit., p.95.

en el caso de la cobardía del Jabao, el supuesto miedo de Lolo se centra también en la valoración de la sexualidad masculina: su negación representada por la micción involuntaria y la justificación de Lolo al relacionarla con la sangre derramada por la herida; lo que provoca el comentario sarcástico del Niño, al atribuir el origen de la sangre de la pierna a la potencia viril de Lolo.

Un incidente con un perro aparecido que intenta lamer la herida de la pierna de Lolo, lo obliga a dispararle dos veces, matándole; incidente que los delata ante sus perseguidores comunistas, quienes los instan a rendirse, después de realizar varias descargas de fusilería, en el término de cinco minutos. Sin salida aparente, Lolo propone rendirse, no alcanzando a pronunciar del todo la propuesta frente a la mirada reprendedora del Niño, quien le ordena entregué su arma, un M-3, al Jabao. Incorporados de nuevo, el Jabao monta y afinca el arma, y se abren paso, a través de su grito: ¡Niño! El final del relato queda en suspenso.

Como se desprende de la historia referida, en “Los Bandidos” parece operar una cercanía con la ironía de situación mezclada con el sarcasmo, teniendo como móvil y blanco de sus efectos de sentido la valoración de la virilidad: tanto en el caso de la cobardía del Jabao como en el del miedo de Lolo, el señalamiento sexual despectivo y el sarcasmo respectivos, marcan la relación del Niño con ellos; entre los tres.

Se podría afirmar que incluso ambos procedimientos cercanos a la ironía, aparecen formalizados y diferenciados en el texto por medio del fragmento poético aludido, que funcionaría no sólo como límite espacial de ambas peripecias, sino también como elemento relacional y contrastante de la violencia individual imperante en el grupo y sus consecuencias asociadas al

crimen y la traición, como lo señala Julio Ortega²⁰³, lejos de cualquier compromiso ideológico o militante.

Una leve mancha de ironía junto a una situación sarcástica dotan al relato de Díaz de las posibilidades de atenuar su realismo político y abrirlo a las expectativas literarias de una mirada crítica de la violencia individual implícita en el machismo histórico cubano y de un final en suspensión, quizás explícito en la estructura comunicante de personajes e historias del tríptico narrativo del que forma parte.

2.12. Épica militar

“Erasmus”, a diferencia de “Los Bandidos” desde el comienzo del relato señala la condición de grupo: jerárquico, solidario, obediente, comprometido, militante: milicianos, revolucionarios, comunistas. Comandados por Méndez, en un momento de descanso, éste discute con el teniente Erasmo la estrategia a seguir en la persecución de los bandidos contrarrevolucionarios, siendo partidario de regresar para continuar la búsqueda el día siguiente, debido al cansancio de la gente, la tropa, y la escasa posibilidad de escape de los perseguidos del cerco militar desplegado, y sin ningún apoyo de las comunidades de la zona; Erasmo, responsable militar del fallo que permitió el escape de los bandidos, y como una posible estrategia de reivindicación de su honor militar degradado (ha perdido los grados), le convence de la pertinencia de la continuación del operativo de búsqueda.

²⁰³ Ortega, Julio (1991): *Una poética del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. p. 170.

Tras la ubicación de unas huellas, y con Erasmo a la vanguardia del grupo, arriban a la encrucijada del camino que conduce a la costa, objetivo de fuga de los perseguidos: Sagarra, por el monte; o Cañitas, por el llano; marca espacial y temporal que relaciona explícitamente los acontecimientos referidos en “Erasmo” con a los narrados en el primer cuento del tríptico: “Los Bandidos”.

Con un razonamiento similar al usado por el bandido el Niño, el camino más corto a la costa, Erasmo, luego de una discusión sobre la jefatura del grupo, en la que interviene inesperadamente otro miembro: Carmenati, quien se burla de la supuesta experiencia militar de Erasmo con los bandidos; plantea a Méndez la división de grupo, con la mitad de los hombres bajo su mando, entre ellos Carmenati, para seguir la persecución por Cañitas. Méndez accede a la petición de Erasmo en reconocimiento de su valentía y como una posibilidad reivindicatoria del honor perdido.

Como en “Los Bandidos” un fragmento poético, diferenciando en el texto por sus márgenes, narra los efectos de las pajas de las cañas sobre los cuerpos de los revolucionarios al atravesar el cañaveral de Cañitas, con la diferencia de que termina con la alusión a los ecos de unos disparos provenientes de los perseguidos. A pesar de la cautela y los celos de Carmenati, Erasmo opta por disparar la fusilería sobre las cabezas de los bandidos rodeados en un montecito, instándolos a rendirse, al término de cinco minutos. Al final, Carmenati desesperado se pone de pie, derribado por Erasmo, mientras suenan al unísono dos disparos.

A diferencia de “Los Bandidos”, en “Erasmo” la negación presente en la situación de ironía es representada tanto por el error militar que comete Erasmo en la persecución inicial de los bandidos, como por la burla de Carmenati. La restauración, recreación de la situación de ironía se alcanza en el

reconocimiento de Méndez de la valentía de Erasmo, representada ésta en sus atributos viriles y en su ulterior triunfo militar: la detención de los bandidos sobrevivientes. En correspondencia con el honor militar restaurado y el compromiso revolucionario de Erasmo, el procedimiento de la ironía (negación) cede a su restauración (recreación) por medio del reconocimiento de los valores de solidaridad, comprensión, ejemplaridad, característicos de la épica militar revolucionaria. El realismo político e ideológico termina imponiéndose sobre las posibilidades críticas, cuestionadoras, de la ironía

Tanto en el plano de la historia como en el del discurso el final de “Los Bandidos” y “Erasmo” comparten la misma estrategia narrativa: dejar abierto, en suspenso el desenlace del relato; pero con el despliegue suficiente de elementos y procedimientos narrativos que permitan al lector relacionar e inferir el acontecimiento en que desembocan ambos: el apresamiento de los bandidos: Lolo y el Jabao y el asesinato del Niño por parte del Jabao.

2.13. El aprendizaje del coraje

“La Negativa”, el cuento que cierra el tríptico: “No matarás”, parece funcionar como síntesis de la visión de mundo expuesta en los dos cuentos anteriores: “los Bandidos” y “Erasmo”, mediante la oposición entre una ética amoral, corrupta derivada de los conflictos personales y de los intereses y decisiones individualistas, representada por las conductas de Lolo y el Jabao, y el surgimiento de una ética colectiva, solidaria y revolucionaria, producto de la conciencia y ejemplaridad militares representada a su vez por Méndez, pero, principalmente, por Erasmo y Carmenati: la preeminencia de lo militar (lo noble) sobre lo civil (lo vil).

“La Negativa” tendría entonces una estructura que parece responder formalmente a la relación establecida entre los elementos de un tríptico narrativo: una conversación inicial entre Méndez y Erasmo sobre sendos operativos militares en los que está involucrado Erasmo de manera indirecta e indirecta respectivamente: uno, el fusilamiento de los bandidos, al amanecer del día siguiente, a cargo de un pelotón comandado por Méndez; y el otro, después, en la tarde, su propio juicio por el error inicial cometido al dejar escapar a los otros bandidos.

Así, en la primera parte, en “La Negativa” el diálogo de Méndez y Erasmo, mientras esperan el fusilamiento de Lolo y el Jabao y el propio juicio de Erasmo, coloca en escena el conflicto moral de Erasmo, quien a pesar de haber logrado exitosamente el operativo militar de la captura de Lolo y el Jabao, no puede evitar olvidar y reprocharse el fallo en la captura inicial: falta grave a los códigos y órdenes militares, lo que le provoca un desasosiego profundo e irreparable, que ni la captura posterior de los bandidos puede desagraviar: dilema ético que no comprende Méndez:

–Es que se me fueron una vez –gritó Erasmo golpeando el buró con el puño cerrado–, se me fueron –repitió en voz baja.

–¡Ah! Pero eso ya pasó compadre. ¡Ya pasó! No vas a estar toda la vida. Ya pasó.

–Por eso mismo, porque pasó –se apretó la frente–. Porque las cosa pasan, pasan, y ya. Puedes hacer muchas cosa después, pero esas quedan ahí siempre²⁰⁴.

Dilema agravado por el hecho, precisamente, de la diferencia fundada entre los grupos de los bandidos evadidos y los finalmente capturados.

²⁰⁴ Díaz, Jesús (1967): Ob. Cit., p. 113.

La escena concluye con la llegada y presentación de Carmenati, tras la orden de Méndez, y su “negativa” a participar en el pelotón de fusilamiento, bajo el vacilante argumento entre la duda del mando de Erasmo al frente del pelotón de fusilamiento y su pertenencia a otro distinto al suyo; al enterarse de que Erasmo, por la pérdida de su grado militar de teniente, no dirigirá el fusilamiento de los bandidos ya enjuiciados. Erasmo comprende la aparente falta de firmeza y valor de Carmenati expresada en su “negativa”, pues no pretendía sino reconocer el valor de éste en la detención de los bandidos y, además, posibilitarle la experiencia implícita en un acto tan decisivo y difícil para la carrera militar.

La escena intermedia del relato ocurre en “el cuartucho” que les sirve de calabozo a Lolo y el Jabao, y se centra en el diálogo que tienen sobre los robos, crímenes y fechorías cometidos en sus vidas antes de los comunistas y la revolución; y en la violencia física: Jabao intenta matar a Lolo en medio de la lucha por los restos de un cigarrillo que ha dejado caer en la celda uno de los guardias de posta y los reproches y agravios mutuos sobre la responsabilidad de ambos en la muerte del Niño; lo que provoca la intervención temblorosa e inesperada de un posta en la casucha, materializada en el grito conminante al silencio, acompañado de una ráfaga de disparos en las tablas de la pared, mientras los califica de “monstruos”, “Bestias” y amenaza de fusilarlos antes de lo previsto en el juicio. El otro posta impide que cometa el acto y lo conduce fuera de la celda.

En la escena final, al otro día, una vez transcurrido el fusilamiento, Erasmo reconoce a Carmenati el comportamiento ejemplar que tuvo tanto en la patrulla de captura como en el pelotón de fusilamiento de los bandidos: Lolo y el Jabao. Finalmente, Martínez, un militar recién llegado pregunta a Erasmo sobre el entrenamiento que brindó a Carmenati al proponerlo como integrante del

pelotón, y observa la posible enfermedad de Carmenati visible en sus ojos rojos, quien como toda respuesta dice: “–Ah, es que anoche no dormí, estuve de posta”²⁰⁵.

Así, “La negativa” vendría a ser la representación de las posibilidades redentoras, emancipadoras que la gesta militar, la lucha revolucionaria contra los bandidos, tendría sobre las conductas de Erasmo y Carmenati; resarcido el primero de su falta al haber capturado finalmente a Lolo y el Jabao, y venciendo moral y realmente el segundo su miedo inicial de participar en el pelotón de fusilamiento, como consecuencia del descubrimiento de la ferocidad y miserabilidad de los bandidos al escuchar la conversación de éstos la noche anterior al fusilamiento, cumpliendo tareas de posta.

De esta manera, “No matarás” cierra la colección de cuentos de “Los años duros” resaltando el proceso de aprendizaje del coraje, el valor, el compromiso y la militancia, como señales y símbolos representativos de la entrega, dureza y heroicidad de la experiencia revolucionaria en el contexto de la violencia de las luchas contra los grupos contrarrevolucionarios en las montañas del Escambray.

2.14. De guerras, violencias y machismos

Experiencias de guerra, que el caso de Méndez, Erasmo y Carmenati, por una parte; y el del Niño, Lolo y el Jabao, por el otro; comparten, a pesar de sus diferencias en el campo de guerra y de sus funciones como actores enfrentados en la lucha política, ideológica y militar, el trasfondo del machismo secular que ha caracterizado el mundo masculino cubano. Cualquier huella irónica posible

²⁰⁵ Ibid., p. 124.

presente en las burlas sobre la condición viril que se sucede en las relaciones entre los militares y los bandidos, respectivamente, es anulada, borrada, por el predominio de los valores, ya sea por su acentuación o su ausencia, de valentía o cobardía, miedo o coraje representativos de las conductas expuestas a la violencia de la guerra: como afirma Julio Ortega: “años que tienen su contexto todavía en la violencia, que deben precisar incluso la necesidad de esa violencia”²⁰⁶.

Contextos de la violencia revolucionaria y la violencia contrarrevolucionaria que marcan la débil irrupción de la ironía en los cuentos iniciales de Jesús Díaz, apenas como un leve espesor crítico de lo real; la sustitución lenta pero creciente de los valores individuales por los colectivos; quizás el avizoramiento de una nueva realidad, la revolucionaria, donde sea posible la existencia utópica pero realizable de un sistema de condiciones y relaciones sociales, políticas, económicas y culturales que permita y promueva experiencias ajenas o simultáneas a la guerra necesaria: las que Díaz tratará de contar en su segundo volumen de cuentos: “Canto de amor y guerra”²⁰⁷.

²⁰⁶ Ortega, Julio. Ob. Cit., p.170.

²⁰⁷ Díaz, Jesús (1979): *Canto de amor y guerra*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

3. CANTO DE AMOR Y GUERRA Y LA IRRUPCIÓN DE LO POÉTICO: POLÍTICA E INTIMIDAD

“Canto de amor y guerra”, el segundo libro de cuentos de Jesús Díaz, publicado en 1979, trece años después de “Los años duros”, representa la vuelta de Díaz a la narrativa, tras la dura y polémica experiencia pública de compromiso y militancia política como funcionario cultural: Director-fundador de El Caimán Barbudo, directivo de Pensamiento Crítico y cineasta en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC), y se inscribe en el contexto de la política de apertura política, ideológica y cultural, luego del lapso conocido como el Quinquenio Gris de la cultura cubana comprendido entre 1971-1975, que impulsó el gobierno revolucionario a través de la desaparición del Consejo Nacional de la Cultura y sus cuadros directivos militares, y la del Instituto del Libro, intervenido por el Partido; la creación del Ministerio de Cultura y la flexibilización de la política editorial revolucionaria²⁰⁸.

Desde el título mismo, Díaz señala la intencionalidad de su estrategia narrativa: asociar sus cuentos, “cantos”, a un sentido cercano al del género poético en la doble dimensión de su identidad política y literaria. La estructura del texto en tres partes: la primera, compuesta por los cuentos: “Parque de diversiones”, “Gritar el amor”, “Juego de naipes, castillo de las nubes” y “Amor La Plata Alta” narra experiencias amorosas; la segunda por “Muerte de Asma”, “las condecoraciones de la sangre”, “El limpio cielo del Caribe” y “De Juan y los pájaros”, experiencias bélicas ; y la tercera únicamente por el cuento: “Canto de amor y de guerra”, funde ambas experiencias y discursos. Si “Los años duros” configuraban el compromiso revolucionario, la militancia y la vanguardia

²⁰⁸ Ver punto 2.6. *Pensamiento Crítico* y el ICAIC y el cine, de este trabajo

intelectual marxista; “Canto de amor y guerra” configuraría el difícil equilibrio entre la lucha de clases y los destinos individuales, entre el discurso monolítico de la Revolución y los discursos múltiples y heterogéneos de la realidad: la irrupción de lo íntimo, lo privado en el teatro de lo político, lo público como representación compleja, crítica, diversa del proceso revolucionario cubano.

Como afirma Francisco López Sacha, en “Canto de amor y guerra”, Jesús Díaz amplía el registro temático del conflicto revolucionario en “el marco de la sensibilidad y las motivaciones personales de una generación. La posición del conflicto ya no estará en la épica, sino más bien entre la épica y la vida cotidiana”²⁰⁹. Como lo indica Lillian Oliva Collmann, los “Cantos de amor” tendrían como correlato histórico la dictadura de Batista y los años iniciales y triunfales de la Revolución, y demostrarían:

la vulnerabilidad del individuo y las tensiones y conflictos que resultan cuando al individuo se le exige integrar su vida privada con la actividad política y pública. El espacio privado e íntimo se representa en su multiplicidad como espacio de imaginación, fantasía y auto engaño, y al mismo tiempo como espacio de liberación realización y encierro. El espacio íntimo que profundiza la representación psicológica del individuo no se ofrece en oposición a las exigencias del espacio público y a la ideología revolucionaria o siquiera para demostrar una distancia entre individuos e instituciones revolucionarias. Por lo contrario, se ofrece como parte íntegra y orgánica de la lucha por definir una nueva conciencia e identidad nacional y revolucionaria²¹⁰.

Pareciera, entonces, que la narrativa de Díaz sin abandonar el registro de los conflictos ideológicos y revolucionarios se abre a una exploración de la dimensión revolucionaria, relacionada con los deseos y prácticas, sueños y realidades individuales involucrados en el conflicto de la guerra: espacio formal y temático en el que la irrupción de la imaginación y la fantasía como móviles

²⁰⁹ López Sacha, Francisco (1991): “Jesús Díaz y la interrogación”. *Casa de las Américas*, núm.182, pp. 54-55.

²¹⁰Collmann, Lillian Oliva (1999): Ob. Cit., p. 49.

de las conductas individuales en el teatro bélico, posibilitaría a su vez la irrupción de la ironía como procedimiento y visión de mundo alterna, cuestionadora y crítica del drama de la guerra y sus consecuencias emocionales y psicológicas: miedos, sufrimientos, angustias, dudas, cuestionamientos, dilemas en la vida ordinaria, cotidiana de los individuos.

3.1. La paradoja imaginaria del amor y el fracaso

“Parque de diversiones”, el primer cuento de los “cantos de amor”, es la historia retrospectiva del enamoramiento de un niño de trece años, quien, en una de las tantas visitas al Coney Island de La Habana, ve por primera vez a una mujer “en trusa y de noche, rutilante en medio de la explosión de luz chillona y amarilla, sentada en la tabla sobre el tanque de agua calma y fría, bella, serena e invicta como una virgen”²¹¹: figura propiciatoria de un juego espectáculo de tiro al blanco; y al mismo tiempo, motivo amoroso de su imaginario infantil relacionado con el deporte, la música y el cómic norteamericanos, y que funciona como modo de apropiación e idealización del objeto deseado.

Narrado en primera persona, “Parque de diversiones” instaaura, desde el comienzo, la devoción que tiene el narrador niño por la cultura norteamericana, derivada de su conocimiento de figuras del béisbol, canciones y personajes de historietas; y simultáneamente establece el clima de “una magia nueva” al vincular el color de sus ojos y la canción: “Begaine de Begaine”²¹², en la versión de Paul Anka. El error en la transcripción del título en inglés de la canción: “Begin the beguine”, que el niño narrador traduce como: “Principio del Principio”, y que atribuye al conocimiento deficiente que tiene de los

²¹¹ Díaz, Jesús (1979): Ob. Cit., p.7.

²¹² Ibid., p. 8.

significados de las letras originales de las canciones de Anka, autojustificado por sus trece años, parece desde el principio apuntar a la posibilidad de una lectura irónica del texto; a la invocación de una lectura festiva “divertida” de las ensoñaciones, ilusiones, fantasías, tribulaciones infantiles que experimenta el narrador; y que lo instalan mentalmente, hacen estallar literalmente en su cabeza “ un mundo dorado como una pompa de jabón de tocador amarillo”²¹³.

Pareciera corroborarlo el juego de lenguaje implícito en la transcripción también errada de la palabra original en inglés: “stardus” (polvo de estrellas) por “start dust” (inicio del polvo), con lo que se estaría señalando no sólo el color dorado, oro atribuido a la imaginación infantil, sino también su origen celeste, el polvo de estrellas del origen y evolución del universo; el parque de diversiones como espacio metafórico de la transfiguración amorosa del imaginario infantil por medio del uso del recuerdo, la admiración y el reconocimiento de personajes y figuras, héroes y heroínas, artistas y deportistas, distintivos de la industria cultural norteamericana. Alusión a estrellas del firmamento del cine, el deporte y la cultura norteamericanos como motivo desencadenante del flujo imaginativo y de ensoñamiento producto de la idealización del amor.

Al escuchar “Beguine de Beguine” el narrador se transporta mentalmente como un personaje en el papel de un cazador en compañía de la mujer deseada al “crudo invierno de Nueva Inglaterra”, en medio de Cadillac y Chrylers; escena romántica de la que despierta al fin de la canción recordado por “una locutora hija de puta” de radio Kramer, especializado en música.

²¹³ Ibid., p. 8.

La vuelta a lo real presenta al narrador en plena participación y ejecución del juego espectáculo en el que participaba como parte del mismo el objeto femenino de su deseo. Consistía en tirar unas pelotas a un lejano círculo blanco unido a un mecanismo de muelle, resortes, tuercas y engranajes, que provocaba la abertura de la tabla donde descansaba, confiada, sentada y vestida con un bikini verde la mujer deseada, arrojándola a las aguas frías y negras del tanque cada vez que sucediera un acierto: la paradoja de llamar la atención de la mujer al lograr lanzarla al agua y simultáneamente el castigo implícito en el acto.

“Lanzador estrella del equipo de beisbol (sic) de las galletas Gacusa en la liga prejuvenil de La Habana”²¹⁴, el narrador inseguro, enardecido por la pasión y el reto del juego cita parejas de amantes míticos y literarios: Apolo y la Sibila, Don Quijote y Dulcinea, Romeo y Julieta; pero advierte que en el tiempo referido en la narración desconocía sus significados, los que para ese entonces aludían a un cine, un bar y una marca de tabaco en ese orden; siéndole familiares en cambio parejas menos ilustres: Clark Kent y Luisa, Tarzán y Juana y Lorenzo Parachoques y Pepita, con lo que se data la posterioridad de la escritura del relato y al mismo tiempo la mezcla de la alta cultura, académica, oficial con la baja cultura, popular: el reconocimiento y valoración de los personajes populares de historietas, al mismo nivel de importancia referencial de los personajes cultos de mitos, novelas y dramas, en la vida infantil y adulta respectivamente del narrador, procedimiento cercano, “adelantado a la época”, a la cultura pop contemporánea con su mezcla de lo elitista, lo popular y lo mediático.

²¹⁴Ibid., p. 9.

Identificado con Archie, el personaje torpe y galán de la historieta homónima en castellano, “el único personaje de los muñecos”²¹⁵ que andaba sin plata como él, y que siempre tenía solución para los problemas, el narrador se juega sus únicos quince centavos a cambio de tres pelotas, con un peso tres veces superior al normal, lo que dificultaba el acierto y hasta ahora había evitado que alguien hubiese tirado la mujer al agua, que permanecía “seca, orgullosa y serena”. Esta doble circunstancia del ardid de las pelotas y la soberbia tranquila de la mujer provoca en el ánimo del narrador la necesidad de escuchar la canción: “Vamos a la pelota” (“We are going to the beisball ” (sic)²¹⁶ y como no la oye en los altavoces del parque se la imagina sonando dentro de la cabeza; pues para la época referida lo demás aparte de su deseo por la mujer amada sólo contaba para él: “‘Yankee Stadium’, gradería plena, Serie mundial”²¹⁷, es decir el imaginario de la cultura popular cubana ligado a las grandes ligas del béisbol norteamericano.

Así, se imagina Don Newcombe, el estelar lanzador de los Dodgers de Los Angeles en la década de los años cincuenta, enfrentando al famoso pelotero Joe Dimaggio, de los Yankis de Nueva York, en sustitución de Willy Miranda, gloria del béisbol cubano que también jugó en los Yankis de Nueva York, entre otros equipos de grandes ligas; en vez de estar tratando infructuosamente de acertar el blanco para derribar a su amada al agua. Lo intenta de nuevo escuchando otra canción, esta vez “Lo que Lola quiere” (“What ever Lola Wants, Lola Gets”²¹⁸ e imaginando a su amada convertida en la mismísima Lola de la canción, fracasa por segunda vez. Increpa al “gordito, bigotudo tramposo”²¹⁹ de las pelotas y creyéndolo el “umpire”, árbitro del juego le dice

²¹⁵ Ibid., p. 9.

²¹⁶ Ibid., p. 10.

²¹⁷ Ibid., p. 10.

²¹⁸ Ibid., p. 10.

²¹⁹ Ibid., p. 11.

en inglés: “Teikirisy boy”²²⁰, traducción fonética de la expresión: “Take it easy”, “tómalo con calma”, en medio de un delirio beisbolístico: oye al gran narrador de pelota Buck Canel anunciando la publicidad de las hojillas “Guillette”, mientras anuncia el lanzamiento de su tercera pelota que como las anteriores no da en el blanco. Fracasado insulta al gordo de las pelotas: “¡Yu saramambich!”²²¹, traducción fonética de la expresión en inglés: “son of a bitch”, correspondiente a la expresión popular castellana: “hijo de puta”, originando una tángana en la que trata de golpearlo un segundo árbitro, siendo impedido de hacerlo por Leo Durocher: el mítico mánager de los Dodger de los Ángeles.

Derrotado, humillado escucha imaginariamente la canción: “Extranger in paradise”²²²(sic) para refugiarse en el territorio de las atracciones del parque de la Montaña Rusa, el Trencito, la Estrella, el Avión, el Gusano; sin poder “beber el néctar de la CocaCola, ni comer la ambrosía de algodón de azúcar o de los churros”²²³. Expulsado del paraíso por la carencia de dinero, regresa a la escena del crimen: el juego espectáculo del derribo de su imaginaria mujer amada al agua.

El relato cambia inesperadamente del plano imaginativo, fantasioso, onírico al plano de lo real, como si la expulsión del paraíso fuera el límite entre ambos espacios: el de la ficción pura y el de la ficción realista, en el entendido de que “Parque de diversiones” funciona como la representación ficticia del correlato real que le sirve de referente. El Coney Island de la ciudad de La Habana. El narrador regresa al territorio donde se encuentra enclavado el aparato mecánico

²²⁰ Ibid., p. 10.

²²¹ Ibid., p. 10.

²²² Ibid., p. 10.

²²³ Ibid., 10-11.

del juego espectáculo del tiro al blanco que tiene como premio inmaterial el placer del acierto y el derivado derrumbe de la mujer en el tanque de agua.

Observa que un público creciente rodea a Max Lanier, célebre lanzador norteamericano que jugó béisbol en La Habana con el club Almendrares; héroe del narrador: “El mejor lanzador de béisbol que había venido jamás a Cuba”²²⁴, sopesa ahora el peso de las pelotas dispuesto a jugar y derribar a su amada al agua; convertido así en la encarnación de la venganza de la afrenta sufrida por éste. Max es saludado por el narrador, que se piensa imaginariamente como si él fuese el mismísimo Max, repite sus movimientos al momento de lanzar, creyendo que la bola sale simultáneamente de sus manos y de las de Max, como resultado del conjuro, ruego consistente en el cruce de los dedos de sus pies, la bola da en el blanco del dispositivo y hunde la mujer en el agua para la alegría y el goce del narrador.

La operación del derribo se repite cuatro veces, mientras el narrador dispuesto a perdonar a la mujer después del castigo representado por la primera caída al agua, trata de evitarlo mediante el no acompañamiento a Max en el acto de lanzar y la contra del conjuro: ahora descruza los dedos de los pies, enreda las pierna y cruza los dedos de las manos; sin conseguirlo. Max, ebrio de alcohol y enardecido por el juego y los aciertos derriba treinta y siete veces a la mujer en el tanque de agua, contadas por el narrador quien, en medio de su tristeza, incluso llega a agredir física e inútilmente a Max a la altura del derribo diecisiete, antes de que éste vomite y abandone el juego. El relato se cierra cuando el narrador va hasta el tanque, mira los ojos de la amada y ve que ésta ni siquiera llora, para su desconsuelo.

²²⁴ Ibid., p.12.

Podríamos decir que “Parque de diversiones” presenta una complejidad formal y una amplitud temática mayores frente a los cuentos de *Los años duros*. El uso irónico, cercano a la ironía romántica con su carga de desvíos, transgresiones, faltas, desviaciones, de personajes provenientes del mundo del cómic norteamericano, de las historietas; el uso errado de la escritura de palabras inglesas originadas en las esferas de la música popular y el béisbol norteamericanos; y el uso fonético en la escritura de distintas expresiones orales populares del inglés introducen en la diégesis del relato, tanto en el plano de la historia como en el del discurso, un espesor humorístico, de malentendidos, de sobreentendidos que materializan, ponen de manifiesto una visión directa, festiva y divertida de lo real; distinta y cercana a la vez, a una visión indirecta, lateral y crítica producida por un proceso intelectual y racional y visibilizada en la sonrisa irónica provocada por la interrogación y la reflexión.

La relación imaginaria del narrador niño con la mujer objeto de su deseo vendría a ser un “canto de amor”, que pone en escena los arquetipos, identidades, representaciones, mentalidades, lenguajes de la cultura popular cubana con las figuras y prácticas de la música, el béisbol y el cómic de la cultura popular norteamericana: el sustrato común que habría moldeado, a través de vínculos históricos, el imaginario infantil y la historia de los sentimientos y los deseos de ambas culturas: diferentes en su historia; semejantes en sus modos de sentir y de diversión.

De esta manera, la relación entre el narrador y la mujer del parque de diversiones sería la representación de la complejidad implícita en todo imaginario amoroso, expresada en la dualidad: acierto-fallo, castigo-perdón, alegría-tristeza, contenidos en la mecánica del juego como mecanismo desencadenante del sentido de la ficción y sus nexos posibles con lo real. En los ojos sin llanto de la mujer al emerger del agua por última vez y en el

desconsuelo del narrador al mirarlos habitaría la paradoja imaginaria del amor: la contrariedad de sus signos. El amor se expresaría a través del uso alterno, desviado, literario de los lenguajes.

3.2. De pájaros: el encierro y la libertad

“Gritar el amor”, a diferencia de “Parque de diversiones” centra su estrategia narrativa en el conflicto político: en el carácter clandestino, secreto, oculto de los planes, operaciones, actos, conductas de la lucha contra la dictadura de Batista. Si en “Parque de diversiones” predominaría una visión festiva, directa, divertida de lo real; en “Gritar el amor” parecería imperar una visión oscilante entre la celebración y diversión del amor, y la persecución y la incompreensión familiar: una pareja de jóvenes estudiantes: el narrador y Ángela, sufre el acoso político y social de las fuerzas represivas batistianas y de la madre y vecinos del entorno familiar, respectivamente; refugiado secretamente en la habitación de Ángela, después de haber pasado la noche juntos amándose; el narrador, un luchador clandestino contra el régimen de Batista, recuerda la visión de unos pájaros “haciéndose el amor en las paredes, en las viejas paredes del edificio vecino”²²⁵ como imagen central de su observación visual, complementada por los ángulos y fragmentos de la cama donde reposa y la espalda desnuda de Ángela, quien lo ha protegido desde la tarde anterior cuando se han encontrado en el velorio de una compañera, ofreciéndole el refugio seguro de su casa materna.

Imposibilitado de expresar su amor, con una fuerza semejante al canto de los pájaros, envidia la condición pública, abierta, libre, ruidosa del acto amoroso de los pájaros, mientras él tiene que conformarse con los gemidos de su cuerpo

²²⁵ Ibid., p. 15.

entrampados en el encierro clandestino, involuntario y necesario. En medio de una atmósfera cercana al sueño, a la vigilia, el narrador escucha la palabra: Ángela, acompañada de la expresión: “El entierro es ahorita”²²⁶, pronunciadas por otra voz, distinta a la suya nombrándola en su recuerdo; inmóvil, sin poder gritar el amor, alternativamente piensa, como en los cuentos de los niños, en “cosas agradables”²²⁷: la caída de Batista, en el fin próximo del clima de persecución y represión, en sus posibilidades mutuas de no traicionarse nunca; en el filo del amanecer, con “la impúdica imagen de los pájaros”²²⁸ y el sudor del miedo corriendo por la espalda de Ángela.

Acosados por los llamados, gritos de la madre de Ángela y sus golpes en la puerta del cuarto, y la atención de los vecinos ante las obscenidades proferidas por ésta; el narrador mezcla de nuevo los placeres y temores con la imagen de los pájaros haciendo despreocupadamente el amor, ajenos al drama de ellos, sin socorrerlos picoteándole los ojos a la vieja, impidiéndole la fijeza en la espalda de Ana y la invención de un plan de defensa y fuga contra el coro infernal de la madre y los vecinos. Obligado por Ángela a esconderse en el closet, oye como la vieja increpa a Ángela, luego de que los vecinos han derribado la puerta de la habitación, la acusa de no decirle la verdad, de preguntarle si había alguien con ella; el llanto callado, las frases sorprendidas, los hipos y estornudos de la incredulidad de Ángela ante la conducta impropia de su madre y la solicitud materna del perdón tras el leve sonido de un beso en la mejilla.

Finalmente, el narrador escapa del encierro, sale del closet tras la marcha de la madre, de Ángela y los vecinos al entierro, no sin antes recordar otra vez los gritos amorosos de los pájaros, su encuentro con Ángela en el velorio, su

²²⁶ Ibid., p.14.

²²⁷ Ibid., p.14.

²²⁸ Ibid., p.14.

invitación a refugiarse en su casa, la posibilidad del invento de un túnel para escapar como los presos en las películas, corre hacia el cementerio y sigue viendo a los pájaros haciendo el amor en las paredes y los envidia.

“Gritar el amor” parece deslindar lo privado del espacio de lo público, lo íntimo de la extimidad mediante el contraste del espacio representativo del encierro (la casa, el cuarto) y el representativo de la libertad (la calle, el velorio, el cementerio); pero paradójicamente la significación de estos espacios en la diégesis del relato, en la construcción del sentido, revelaría una inversión de la representación encarnada en la imagen del acto sexual de los pájaros: lo íntimo como liberación del pensamiento y del cuerpo y lo público como incertidumbre de la vida y la libertad; el carácter de clandestinidad de lo político contaminaría irremediable y simultáneamente la transparencia de lo público y lo privado; es decir, para gritar como pájaros haciendo el amor se necesitaría un espacio común de libertad, pluralidad y democracia: quizás en lo clandestino reside la extrañeza del verosímil de la singular imagen del avistamiento de aves de “Gritar el amor”.

La visión de los espacios de lo privado y lo público cercana al absoluto, sin la contaminación de lo plural, sin vínculos, secretos y abiertos, entre ellos, excesivamente ideologizada anularía la posibilidad irónica en el tratamiento de los sentimientos amorosos. El amor necesitaría para su expresión libre, íntima, irónica del imperio de lo político y lo público: la ideología pura y dura postergaría la ironía sentimental.

3.3. La moral revolucionaria y la degradación de lo femenino

“Juego de naipes, castillo de las nubes” parece aludir desde el título la presencia del azar y lo imprevisto, y la de la fortaleza y lo alto; la casualidad y la derrota implícitas en el “juego de naipes” y la seguridad y la belleza en “el castillo de nubes”. Como “Gritar el amor”, “Juego de naipes, castillo de nubes” cuenta la historia de una relación amorosa marcada por el correlato histórico de la lucha política contra Batista: un matrimonio en proceso de separación se encuentra en el Castillo de la loma de las Nubes, en un último intento de solventar el conflicto existente entre ellos, originado por las diferencias ideológicas y de clase.

Narrado en primera persona, el cuento privilegia la mirada masculina: es el marido quien expone, se interroga, reflexiona sobre las causas y razones que precipitaron la disolución conyugal por medio de un discurso cercano al de la prosa poética, en el que la naturaleza funcionaría como referente estético del amor y la cultura (dictadura, burguesía) como referente del sentimiento del odio.

Así, el narrador se pregunta, en el inicio del relato, sobre el sentido de la reconciliación, “tras el final morado del camino, al punto en que el mundo puede verse de vuelta”²²⁹ y alcanzar de nuevo “con ella hasta el borde convulso”²³⁰, “aquel principio verde y brutal como la vida”²³¹, señal de identidad, “solemne razón (de) que se han hecho uno”²³².

²²⁹ Ibid., p. 20.

²³⁰ Ibid., p. 20.

²³¹ Ibid., p. 20.

²³² Ibid., p. 20.

El encuentro en el Castillo propiciaría la estrategia sexual de la esposa: la reconquista del marido. Este seducido por su belleza erótica: “pechos pequeños y ávidos como peces o pájaros”²³³, “el lunar bajo el pezón izquierdo”²³⁴, cae en “un instante estático”²³⁵, en el que ella, “semidesnuda en la penumbra”²³⁶, “era la única luz de la cabaña”²³⁷, en medio del aguacero que fuera “era un sordo muro gris”²³⁸.

Hechizado por el poder de seducción del cuerpo, “luz cegadora de su vientre”²³⁹, el marido recobra la lucidez, al escuchar “el breve chasquido del broche de su pantalón al saltar”²⁴⁰, comprende que la esposa ha transformado el acto de desnudarse ante él en una “pequeña ceremonia secreta en su honor”²⁴¹ y recuerda las cartas cruzadas que causaron “la intensa y final sensación de desastre en que venía envuelto desde entonces”²⁴². Sin embargo no puede evitar caer de nuevo en el encantamiento erótico, al sentir que ya desnuda le desabotona “la camisa como una alumna aplicada y tímida, inocente y trabajadora y casi castigada”²⁴³, olvidando la sensación anterior de desastre, bajo el efecto del intenso aroma de las flores del árbol de Cananga, como se conoce en Centroamérica, el Caribe y norte de Suramérica el famoso Ilang ilang oriundo de la India, Java y Filipinas.

²³³ Ibid., p. 20.

²³⁴ Ibid., p. 20.

²³⁵ Ibid., p. 20.

²³⁶ Ibid., p. 20.

²³⁷ Ibid., p. 20.

²³⁸ Ibid., p. 20.

²³⁹ Ibid., p. 20.

²⁴⁰ Ibid., p. 20.

²⁴¹ Ibid., p. 20.

²⁴² Ibid., p. 20.

²⁴³ Ibid., p. 20.

Recurre, otra vez, al recuerdo: “el peor momento del día”²⁴⁴ para recuperar y “conservar libre mi capacidad de respuesta”, y “desde la terraza del castillo”²⁴⁵, ve el extraordinario entorno paisajístico cubano en el que está edificada la fortaleza: las lomas valles y montañas y su vegetación de palmas, algarrobos, jagüeyes, flamboyanes y yagrumas; y el “Mar Caribe rodeando la cintura estrecha de mi patria”²⁴⁶; deslumbrado por la naturaleza afirma: “-Este es mi país”²⁴⁷, recibiendo por respuesta “una estupidez imborrable: -¿Cuándo lo compraste?”²⁴⁸. Sordo ante la respuesta se refugia en el sonido de “el vuelo del Zun-Zun, el canto del sinsote, el ronroneo de los abejorros y el grito del judío”²⁴⁹, se pregunta “si tendría algún sentido, si lograría triturar a través del amor aquel mundo ajeno y enemigo del que la creía arrancada cuando su carta me convenció de lo contrario”²⁵⁰.

Reflexiona sobre la condición de inestabilidad matrimonial en que estuvo siempre: “Cierto que desde el principio yo me estuve siempre yendo”²⁵¹; atribuye el carácter negativo de su conducta al contexto político y social que rodeó su matrimonio en el año 1958, en el final de la lucha clandestina contra Batista; considera la unión “como una fuga entre dos cárceles”²⁵²; recuerda cómo logró “atraerla, tenerla contra su familia y su clase”²⁵³; y vuelve a sentir, como antes, sin poder olvidarlo, “su pelo húmedo sobre mis espaldas quemadas por los golpes”²⁵⁴, ahora, “envuelto en el aroma del ilang ilang enemigo”²⁵⁵

²⁴⁴Ibid., p. 20.

²⁴⁵Ibid., p. 20.

²⁴⁶Ibid., p. 21.

²⁴⁷Ibid., p. 21.

²⁴⁸Ibid., p. 21.

²⁴⁹Ibid., p. 21.

²⁵⁰Ibid., p. 21.

²⁵¹Ibid., p. 21.

²⁵²Ibid., p. 21.

²⁵³Ibid., p. 21.

²⁵⁴Ibid., p. 21.

²⁵⁵Ibid., p. 21.

mientras no deja de preguntarse: “como y porque no pude retenerla, hacerla crecer junto a mí, en esta batalla incesante y hermosa contra el odio”²⁵⁶. Intenta “mirando su mirada”²⁵⁷ “restañar las heridas”²⁵⁸ y descubre con “el primer beso”²⁵⁹, que la sólo belleza desnuda de su esposa es insuficiente para superar el “abismo tan hondo”²⁶⁰ creado entre los dos; y comprende en medio del “dolor alto y nocturno”²⁶¹ que el juego de la reconciliación sería posible únicamente “si todas las cartas quedan antes bocarriba”²⁶².

En una última tentativa, le grita en voz baja, mientras ella le brinda “unos labios bellos como vértigos”: –Dime que nunca, dime que no te irás nunca”²⁶³. La esposa sin entender, lo vuelve a besar; y él siente que “algo se ha roto, que algo se ha partido”²⁶⁴, que a pesar de sentirla serpear sobre su cuerpo, que a pesar de sentir su lengua húmeda moverse en sus oídos, diciéndole, rogándole que se vayan juntos con su familia, “allá donde la vida es la vida”²⁶⁵; él resiste “el castigo”²⁶⁶, retiene “en la memoria el odio”²⁶⁷ y “revisa el deseo de matarla y matarme”²⁶⁸ y la ve “muriendo, ásperamente, como un vómito”²⁶⁹. Le ordena vestirse, oye la murmuración de “sus sandeces, sus pequeñas perversidades”²⁷⁰ mancillando las “antiguas claves del amor”²⁷¹. Se separa con fuerza de ella, se

²⁵⁶ Ibid., p.21

²⁵⁷ Ibid., p. 21.

²⁵⁸ Ibid., p. 21.

²⁵⁹ Ibid., p. 21.

²⁶⁰ Ibid., p. 21.

²⁶¹ Ibid., p. 22.

²⁶² Ibid., p. 22.

²⁶³ Ibid., p. 22.

²⁶⁴ Ibid., p. 22.

²⁶⁵ Ibid., p. 22.

²⁶⁶ Ibid., P. 22.

²⁶⁷ Ibid., p. 22.

²⁶⁸ Ibid., p. 22.

²⁶⁹ Ibid., p. 22.

²⁷⁰ Ibid., p. 22.

²⁷¹ Ibid., p. 22.

abrocha y avanza hacia la puerta, a la vez que la escucha preguntarle: “¿Los niños?”. “-Míos”²⁷², le responde.

El débil espesor conceptual de la reconstrucción de la historia de “Juego de naipes, castillo de las nubes” que hemos hecho, a diferencia de las anteriores lecturas realizadas de los cuentos de Jesús Díaz, responde quizás a la posibilidad de “mostrar” directamente, a través del exceso del procedimiento de la cita, el carácter maniqueo del discurso y la visión de mundo, excesivamente ideologizada, del relato, entre la supremacía moral revolucionaria y la degradación de lo femenino. Mediante metáforas paisajísticas y vegetales que expresarían el comportamiento moral del esposo, opuestas a las imágenes y conductas corporales de la esposa, el cuento se decanta por el maniqueísmo masculino, machista de la mirada del narrador.

Tendríamos así, entonces, el intento de reconciliación de la pareja matrimonial materializado en el encuentro en el castillo de nubes, caracterizado como “el borde convulso” existente entre el “principio verde” y el “final morado” del camino, entendido este como el modo como concibe simbólicamente el narrador el comportamiento moral del matrimonio: esperanzado al inicio, incierto en el presente de los acontecimientos narrados y difícil en el pasado.

Esta impronta moral contaminaría ideológicamente el discurso del relato al transformar la potencia poética, erótica de las acciones de la esposa en su intento de reenamoramiento del marido, en estrategias deliberadas: su cuerpo semidesnudo “única luz en la cabaña” convertido en “la luz cegadora de su vientre”; “ceremonia secreta” femenina que sólo la memoria masculina puede develar en su intencionalidad profunda: el erotismo como forma de astucia,

²⁷²Ibid., P. 22.

fingimiento y engaño frente a la prevención de la conciencia revolucionaria; dualidad moral que encuentra la explicable en la genealogía de la pareja, en el origen y condición social de clase diferente: revolucionario, comprometido, superior el del marido; burgués, irresponsable, inferior el de la esposa.

Maniqueísmo ideológico y moral que encontraría la perfección en el mecanismo de desplazamiento y sustitución de la figura de la esposa por la de la patria, en una especie de nacionalismo de naturaleza telúrica: la belleza de la vegetación y el Caribe cubano rodeando “la cintura más estrecha de mi patria”. El cuerpo de la esposa transfigurado en el cuerpo simbólico de la patria. La identificación plena del narrador con los valores de la nacionalidad expresados en el sentimiento de propiedad: “Este es mi país”, contrapuesta a la falsa conciencia de la esposa: “-¿Cuándo la compraste?”. En deriva ideológica, pura y dura el relato se decanta por la degradación moral de la esposa asociada a la serpiente y a lo vomitivo, que encontraría como complemento final del nacionalismo patrio mencionado el sentido de la supuesta y justificada patria potestad de los hijos por parte del narrador.

La potencia del azar y la imprevisión representados en el “juego de naipes” y la fortaleza y la belleza en el “castillo de nubes” iniciales, terminarían transformados en la visión melodramática, patética del acto teleológico implícito en el predominio de la conciencia y el compromiso revolucionario sobre el sentimiento del amor; el dogma revolucionario del sacrificio personal sobre la vitalidad del deseo. Y ya sabemos que el patetismo ideológico no tolera los procedimientos de la ironía sentimental.

3.4. La moral tradicional heredada.

“Amor la Plata Alta” el cuarto y último de los “cantos de amor”, tiene como correlato histórico la Campaña de Alfabetización²⁷³ realizada por maestros voluntarios y que tuvo como escenario el ascenso al Pico Turquino en los años 1961-62. Roberto cuenta en primera persona los acontecimientos vividos junto Bebita, como maestros voluntarios en una noche de lluvia en la loma de La Plata Alta, camino al Pico Turquino, meta de la operación política y pedagógica de la que forman parte. Con un estilo próximo al libre indirecto el relato se centra en el extravío del grupo que sufren el narrador y su compañera de travesía, debido a las dificultades del camino y de la lluvia.

Con un esquema simbólico representado en las mochilas de ambos en las caídas padecidas en el ascenso, en el que Roberto desempeña una función de protección y solidaridad y Bebita una de fragilidad y vulnerabilidad, la historia convencionaliza la posibilidad del encuentro erótico de la pareja revolucionaria. En el contexto de una naturaleza exuberante y propiciatoria sucede el creciente deseo, entre la indiferencia inicial de ella y la persistencia de él, de los jóvenes que culmina en la experiencia sexual.

El cuento culmina con la indiferencia y tranquilidad satisfactoria de Roberto ante la relación y la preocupación y el desasosiego de la muchacha ante la posible opinión y el juicio de los demás compañeros del grupo. Sin la presencia de conflictos políticos y familiares, “Amor la Plata Alta” podría haber representado la correspondencia entre lo privado y lo público, entre el individuo y lo colectivo como paradigma de la vida revolucionaria, dada la identificación ideológica de la pareja; pero aun cuando no están presentes las tensiones de

²⁷³ Ver Rojas, Rafael. (2015). *Historia mínima de la Revolución cubana*. México: El Colegio de México. pp. 121-123.

carácter ideológico, el tratamiento convencional, tradicional de los valores referidos al sexo, convierte las lecciones políticas y morales implícitas en el relato en la indiferencia social del hombre y en la duda moral de la mujer. Los conflictos personales no cuestionarían y ni alterarían los principios colectivos, a pesar de la débil presencia de experiencias determinadas por motivos extraños al ideal revolucionario: el sexo como posible móvil de la relación amorosa.

Pareciera que los “cantos de amor” en el contexto de la Revolución no escapan a las determinaciones políticas e ideológicas ni tienen posibilidades de subvertir la moral tradicional heredada; con la potencial excepción de la visión festiva e indirecta de la desviación de figuras y lenguas de la cultura popular deportiva en “Parque de diversiones”, por la que se asomaría una extraña e imprevisible mirada irónica.

3.5. La inutilidad de la muerte

“Muerte de asma”, el primero de los “cantos de guerra” de la segunda parte del libro, refiere a la muerte accidental del miliciano Asma en unas prácticas de entrenamiento militar. En medio del estruendo y el caos de la instrucción y adiestramiento de una compañía de jóvenes soldados sin experiencia militar previa, el narrador en primera persona del relato, un soldado de los “cientocincuentaycuatro de la tercera compañía”²⁷⁴, refugiado en una trinchera de “tierra muerta”, padece el miedo provocado por las condiciones de guerra: órdenes de fuego, ráfagas y tableteos de ametralladoras, explosiones, minas, alambradas.

²⁷⁴ Díaz, Jesús (1979). Ob. Cit., p. 29.

La realidad bélica es representada, tanto en el plano físico como mental del narrador: la yuxtaposición de los rostros en serie de sus compañeros de pelotón: Anatomía, Ardillaprieta, España, Asma, el Barbero y el cabo Heriberto Magaña y el recuerdo de una película de guerra en cuyo final los hombres del pelotón marchaban por el aire; revela inesperadamente al narrador la probabilidad de la muerte, al asociar la marcha aérea de los soldados de la película a su condición de muertos en la guerra, con la situación de peligro y vulnerabilidad en se encontraba la vida de él y sus compañeros en el campo de batalla. Miedo corporal y mental que se manifiesta en un movimiento violento del estómago: “la bilis que yo había vomitado hacía un hilito al bajar”²⁷⁵.

Así, pareciera que el procedimiento bélico ha dispuesto los elementos necesarios para que el verosímil del relato materialice un “teatro de guerra”, en el cual la muerte accidental de Asma se corresponda con la inversión de la representación convencional de las imágenes, discursos y valores militares. Asma muere baleado accidentalmente por un compañero de maniobra, quien corre junto al grupo que traslada herido a Asma, “que tenía la boca abierta como un pescado, o algo así, e iba regando sangre por todo el campo como un toro”, preguntándole: “¿Te di, te di?”²⁷⁶. El caos y la confusión de la escena se remarca por la descomposición física de uno de los soldados, el Bachiller, acusado por otro, Rosas, de ser una “mierda” al no poder contener el vómito; y a las reacciones de los soldados España y el Segundo: España comprensiva y solidariamente atribuye la indisposición física del Bachiller a su inexperiencia con la muerte, y el Segundo insólita e inexplicablemente la niega, la descarta por cuanto todavía Asma no ha muerto.

²⁷⁵Ibid., p. 29.

²⁷⁶Ibid., p. 31.

Compungidos, los soldados recuerdan las dificultades de Asma en la marcha de los “sesentaidós, ochentaycuatro o noventa quilómetros”²⁷⁷, en las prácticas de infantería y las de ingeniería de combate, en las clases de educación militar debido a su enfermedad, motivo de burla e irritación; pero paradójicamente modelo de coraje y sacrificio, entereza y nobleza, a pesar (o precisamente por ello) de su “pecho deforme”, de sus “costillas como una cárcel encerrándole siempre la posibilidad de respirar”²⁷⁸ y de “aquel sonido como de muerte perpetua”²⁷⁹.

Entraríamos de esta forma en el tratamiento irónico con el que Díaz parece cuestionar la seriedad, la dureza y la fortaleza relacionadas con las mentalidades y conductas militares. Estaríamos así en presencia de la ironía de situación o ironía de destino en la que los acontecimientos casuales parecen contradecir sorpresivamente los sucesos esperados: El comandante jefe del sector no entiende, entonces, cómo el teniente González permitió que Asma realizara los ejercicios conociendo su enfermedad más allá de las razones de su sobrenombre, cómo había tolerado que Asma lo convenciera de hacerlos argumentando su idoneidad para los mismos; y, además, cómo considera un crimen moral no habérselo permitido.

El procedimiento irónico parece cerrarse en la escena final del entierro de Asma, coincidiendo con el fin del relato, cuando el narrador refiere el llanto de la mayoría de los milicianos, entretanto, escuchan las palabras de González, mencionar “el oficial muerto en campaña, honores, Camilo, la revolución, La Coubre, los combates que nos quedan, nosotros juramos”²⁸⁰. El reconocimiento oficial, en forma de homenaje a las virtudes personales y militares de Asma, la

²⁷⁷Ibid., p. 32.

²⁷⁸Ibid., p. 33.

²⁷⁹Ibid., p. 33

²⁸⁰Ibid., p. 35.

talla heroica de su militancia revolucionaria elevada a la del héroe guerrillero histórico Camilo Cienfuegos y la alusión al acontecimiento del sabotaje terrorista sufrido por el barco francés, cargado de armas para el fortalecimiento de la Revolución, en 1960, en el puerto de La Habana, atribuido por las autoridades cubanas a la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos; aunque funcionan como emulación y compromiso militares futuros para los compañeros de pelotón, no anula, no borra, en éstos el sentimiento de desgracia, indignación y contrariedad producido por el absurdo y la torpeza implicados en la muerte de Asma: “Luego montamos en los camiones pensando que después de todo era una mierda”²⁸¹.

Aun cuando los milicianos reconocen y aceptan el sentido revolucionario, patriótico de los entrenamientos militares, brota entre sus pliegues un callado y resignado pensamiento irónico de duda, cuestionamiento, crítica de las condiciones de urgencia e inexperiencia sobre los mismos; que develaría la inutilidad del sacrificio, la muerte de Asma y la irracionalidad implícita en la guerra; tal vez aludidas en el epígrafe del General Máximo Gómez, uno de los héroes de la independencia cubana, que encabeza el relato: “...en esta filas que hoy veo tan nutridas, la muerte abrirá grandes claros”²⁸².

3.6. La sobrevivencia de la vida

“Las condecoraciones de sangre” tendría como correlato histórico la invasión de Playa Girón, en 1961, por parte de cubanos exiliados mercenarios financiados por los Estados Unidos. Como en los trípticos de cuentos: “Muy al principio” y “No matarás” que abren y cierran respectivamente “Los años

²⁸¹Ibid., p. 35.

²⁸²Ibid., p. 29.

duros”, “Las condecoraciones de sangre” comparte con “La muerte de Asma” el desplazamiento de un texto a otro de personajes y acciones involucrados en las luchas y batallas revolucionarias en la década de los sesenta.

En torno a una estrategia dual, el narrador en primera persona, el mismo de “La muerte de Asma”, lo que establece una diferencia formal con los cuentos mencionados de “Los años duros”, identificado ahora como Kendy, cuenta los acontecimientos de los bombardeos sufridos por su columna de vanguardia entre el miedo y el horror padecidos por la muerte en combate de algunos de sus compañeros y el avance militar inexorable contemplado en las tácticas y estrategias de combate: la defensa de Playa Girón.

Por un lado, el miedo emanado del espectáculo de la muerte representado en la enumeración documental de las heridas y muertes de sus compañeros: Heriberto Magaña: “Era el cabo Heriberto Magaña. Los restos del cabo Heriberto Magaña. Las entrañas azules y a veces un poco rosadas del cabo Heriberto Magaña regando el asfalto”²⁸³; El Mago: “La herida era un sedal, una horrible desgarradura roja en el centro, negra de pólvora en los bordes destrozados de la camisa”²⁸⁴; Teodoro Valdés: “Se había hecho de noche pero las llamaradas me permitieron ver la cara de muerte de Teodoro Valdés”²⁸⁵; Higinio Jiménez: “-¿Dónde está Higinio? -le pregunté a Ardillaprieta. -Lo mataron -me dijo antes de meter el pañuelo en un hueco-. Por la tarde”²⁸⁶; Ardillaprieta: “Me detuve un momento junto a la Ardilla, que estaba tendido como durmiendo en la cuneta”²⁸⁷.

²⁸³Ibid., p. 37.

²⁸⁴Ibid., p. 38.

²⁸⁵Ibid., p. 39.

²⁸⁶Ibid., p. 39.

²⁸⁷Ibid., p. 41.

Por el otro lado, las referencias al armamento y las tácticas de combate: “Cubierto con el T-34 disparé contra los círculos de luz de la 50 que siguió disparando. El tanque se detuvo la torreta giró sobre su eje, hizo dos, tres disparos, y la ametralladora mercenaria quedo en silencio²⁸⁸”; entre varias mencionadas. Los versos de Nicolás Guillen que sirven de epígrafe al cuento: “que despojen al cielo de sus soles, / los más duros / para condecorar la sangre combatiente”²⁸⁹, y que parecen estar en relación directa con el título del cuento: “Las condecoraciones de sangre” en cuanto a la idea del derramamiento de la sangre como símbolo del honor militar en el campo de batalla, en representación de los valores de la patria; funcionarían como soporte de la ironía de carácter socrático expresado en el uso alegórico que de los mismos hace el narrador, para marcar el contrapunto entre la heroicidad de los combatientes, en su avance hacia el triunfo militar: la derrota final del enemigo mercenario: “¡Ahora milicianos! ¡Patria o muerte y cojones milicianos!”²⁹⁰; “¡Adelante miliciano! ¡Hasta el mar carajo miliciano!”²⁹¹, “¡Atrasnadie!”²⁹²; y el miedo, el dolor y la tristeza que siente en los combates y ante la muerte de sus compañeros:

El sol era duro todavía, pero yo no podía dejar de mirarlo, como no podía dejar de pensar en el cabo Higinio Magaña, en mi miedo, en las entrañas azules y a veces un poco rosadas de Heriberto Magaña, y en Asma, en la muerte de Asma²⁹³.

La evocación de la muerte de Asma en el cuento anterior, la utiliza el narrador para posteriormente relacionar el golpe que la muerte de éstos en sus hijos sobrevivientes. El procedimiento irónico recorrería así el sentido en una doble

²⁸⁸ Ibid., p. 39.

²⁸⁹ Ibid., p. 36.

²⁹⁰ Ibid., p. 39.

²⁹¹ Ibid., p. 41.

²⁹² Ibid., p. 41.

²⁹³ Ibid., p. 38.

vía: de la muerte de Asma hasta la muerte de los demás compañeros, en una relación alegórica sostenida en la interpretación del sentido de los versos de Guillén en el contexto de las muertes ocasionadas por la guerra. En el cuestionamiento indirecto de Díaz de éstas muertes respiraría la posibilidad irónica de entender de otra manera, fuera de la retórica de los discursos oficiales, el sufrimiento y el sacrificio implícitos en la pérdida de la vida los milicianos.

A pesar de que en un momento, el narrador intentaría restaurar el sentido primero de los versos de Guillén sobre el honor de la sangre: “Seguí junto al comandante, seguro de que con un impulso aplastaríamos a los mercenarios y de que entonces podría pensar de otro modo en Higinio, en las entrañas de Heriberto y en la cabeza de clavo de Ardilla”²⁹⁴; el carácter alegórico del relato parece sobrevivir en el deseo final del narrador: “–Dile a la vieja que ganamos –respondí–, dile que estoy vivo”²⁹⁵. La condecoración de la sangre combatiente guilleneana desplazada ¿irónicamente? por la sobrevivencia de la vida: otra forma posible, más humilde, más humana del honor militar.

3.7. La risa, el humor y el fracaso de la ironía

“El limpio cielo del Caribe”, el tercero de los “cantos de guerra” intentaría cuestionar, poner en duda, socavar, subvertir el modelo realista de la cuentística de Jesús Díaz; es decir, la estrategia narrativa privilegiaría el discurso sobre la historia, el lenguaje sobre la trama de los acontecimientos; la forma del relato (el realismo) se sostendría en la crítica del lenguaje como representación de lo real y no en la certeza de la potencia imitativa del mismo.

²⁹⁴Ibid., p. 41.

²⁹⁵Ibid., p. 42.

El realismo de Díaz entraría así en una zona donde se va adelgazando la frontera entre el objeto de arte y su crítica: la mimesis del realismo y la mentira de su ilusión serían minadas, quebradas por la distancia crítica que introduce la conciencia en el plano del discurso; en este caso, el humor como procedimiento cercano a la ironía permitiría, mediante la degradación de la risa, la coexistencia de visiones antagónicas (las del discurso los milicianos y las del discurso oficial) sobre la defensa de Cuba en la crisis de los misiles del año 1962, que involucró a la isla en la guerra fría de los Estados Unidos y la Unión Soviética, hasta el borde de un enfrentamiento nuclear; correlato histórico del relato.

Un conjunto de milicianos, de los que forma parte el narrador en primera persona, el mismo de los dos relatos anteriores, identidad que se verifica mediante su recuerdo de la muerte del cabo Heriberto Magaña, miliciano que integra el pelotón de Asma en “La Muerte de Asma” y cuya muerte es narrada en “las condecoraciones de la sangre”; actúa en defensa del territorio de la isla frente a la posibilidad de un ataque aéreo por las aviación de los Estados Unidos.

Pero, la estrategia narrativa, en vez de sostenerse en el verosímil realista derivado del relato del acontecimiento –la descripción del armamento de los milicianos y el del enemigo invasor, y de sus operaciones y maniobras– se decanta por la construcción discursiva del sentido. Así, tendríamos que la “trama” discursiva compuesta por los discursos de los milicianos en oposición al discurso oficial, institucional representado por la voz de Fidel Castro, en una transmisión por radio fijando la posición del estado cubano sobre el conflicto, contrapone la visión irónica, cuestionadora, crítica de los individuos y la visión dogmática, monolítica del poder; en una relación que aun compartiendo la identificación ideológica del nacionalismo instrumentalizado por el poder, se vería rota, fragmentada por el uso del humor y de la risa como mecanismos

cercanos a la ironía; que sin embargo no alcanzan a quebrar definitivamente la mirada edificante, moral, convencional que terminaría cristalizando en el patriotismo nacionalista y revolucionario, asumido y compartido por los discursos y prácticas institucionales e individuales.

Desde los juegos de lenguaje, Munse, un miliciano responsable de una batería antiaérea, fatigado de no poder dispararle a un avión enemigo, por la obstrucción del mecanismo detonador, recuerda y asocia las siglas de la aeronave U. S. Navy con el nombre de una niña de Guantánamo²⁹⁶: Usnavi. En medio de la risa recuerda también el continuo despegue y aterrizaje de los aviones en la base naval, asociando la evocación a los nombres de Usnavi y Usmail y a su desengañada, grosera e incivil reacción: “el recontraño su madre²⁹⁷”. El juego verbal se complementa con las intervenciones de los milicianos: el Fantasma, quien recuerda que “en su barrio un guajiro se llamaba Santoral al Dorso y un japonés Tokagaito”²⁹⁸; y la del miliciano centroamericano, el Puma de la Moskitia, quien a su vez afirma que en su región usan nombres parecidos y dice conocer una niña llamada Onecent. El aparente sentimiento antinorteamericano de Munse al mezclar el revés y la impotencia sufridos por la inoperancia de la batería con la presencia, imposición e influencia de la cultura norteamericana en Guantánamo, expresada hasta en los nombres de los niños, se desliza hacia las orillas del humor con las alusiones a nominaciones semejantes del Fantasma y del Puma de la Moskitia (este mismo miliciano deriva su complemento nominal de la región selvática hondureña homónima y de sus habitantes, la etnia indígena los Miskitas), en las que parecen predominar las referencias a efectos de carácter religioso burlesco y escatológico en un caso y de ingenuidad e ignorancia

²⁹⁶ Ibid., p. 44

²⁹⁷ Ibid., p. 45.

²⁹⁸ Ibid., p. 45.

idiomáticas en el otro. La gravedad de la inoperancia militar quedaría así atenuada, suspendida en el juego verbal de la extrañeza nominal referida.

El baile y el canto risa acompañan el manejo y el adiestramiento militar de los milicianos: “El fantasma comenzó a bailar alrededor del tubo mientras cantaba: El Rey de España / mandó un mensaje / el rey de España / mandó un mensaje / diciéndole a Menocal / diciéndole a Menocal / devuélveme mi caballo / que no lo sabes montar”²⁹⁹. La ironía política referida a las antiguas relaciones colonialistas entre España y Cuba se desplaza a la mención implícita de las relaciones del gobierno revolucionario con Estados Unidos y la Unión Soviética y a la dependencia e incapacidad de éste para intervenir en la solución de la crisis de los misiles: “–El Papa mandó otro mensaje –dijo el Peruano. –Eh, y U Thant también –marcó el Puma. –El Rey y el Papa y U Thant y el recontraño su madre .dijo Munse– se pueden ir al carajo con sus mensajes que la atómica donde cae es aquí”³⁰⁰.

La referencia a las relaciones de poder marcaría la intencionalidad política de la ironía, en este caso asociada al nacionalismo de los milicianos, quienes con sus bromas, chanzas, burlas develan el papel secundario del gobierno cubano en el conflicto, negociación y solución del desmantelamiento de los misiles soviéticos instalados en la isla; al enumerar y vincular los mensajeros y los mensajes del pasado colonial y del presente de dependencia política y económica; relaciones de poder y de subordinación que a través del tiempo histórico tendría como blanco o posibles víctimas al mismo sujeto que ironiza: los milicianos.

²⁹⁹Ibid., pp. 49-50.

³⁰⁰Ibid., p. 50.

Vulnerabilidad que sería remarcada por la conjugación del supuesto verbo “yo mando un mensaje” propuesta por Munse. A la respuesta negativa del miliciano Aceña, quien niega la condición de verbo de la frase, Munse responde: “Yo mando un mensaje Tú mandas un mensaje Él manda un mensaje Ustedes mandan un mensaje Ellos mandan un mensaje”³⁰¹. Y ante la pregunta de Aceña por el Nosotros, remata: “-Nosotros nos jodemos, comemierda”³⁰². Al ritmo de La Chambelona³⁰³, tocada por la imitación de una trompeta por parte del narrador, identificado como Ruta por el Fantasma, el relato abandonaría la ironía política para desplazar el efecto irónico a espacios colindantes con la burla personal y la degradación de orden sexual, en sintonía con el machismo secular cubano. Ruta, interrogado por el Fantasma, niega conocer la conjugación del verbo “dimicular”³⁰⁴; provocando la respuesta espontánea e ingenua del primer armero, “tan percutido de pólvora que parecía salido del ánima del cañón”: “yo dimiculo, tú...”³⁰⁵. La escena culmina con la risa colectiva y la interpretación literal y humorística que hace el Fantasma de la respuesta del armero: “-¡Teniente! ¡Éste dice que dio su culo!”³⁰⁶.

Así, el carácter subversivo de las diversas formas y relaciones de poder implícito en la ironía política, presente en la estrategia discursiva, tanto en el horizonte de la lengua (verbal) como en el de la forma (textual), con sus múltiples relaciones entre el enunciado, el texto y el contexto, y sus autores: el irónico y el intérprete; alcanzaría en los fragmentos aludidos el intercambio de significados derivados de la interacción literal de “lo no dicho” (el cuestionamiento implícito) y “lo dicho” (el referente explícito), por los milicianos sobre el papel real de Cuba en la crisis de los misiles. Quizás, se

³⁰¹Ibid., p. 50.

³⁰²Ibid., p. 50.

³⁰³Ibid., p. 50.

³⁰⁴Ibid., p. 50.

³⁰⁵Ibid., p. 51.

³⁰⁶Ibid., p. 51.

podría señalar que la intencionalidad política de la ironía, aun cuando no anula totalmente la ambigüedad del sentido, si la adelgazaría al pasar de una mirada política, pública, colectiva, crítica de las relaciones colonialistas y de dependencia históricas de Cuba, a una mirada personal, privada del carácter machista de las relaciones masculinas.

Esta aparente pérdida de la complejidad irónica del texto, pareciera justificarla el relato con el último juego verbal establecido entre la recepción radial que realizan los milicianos de un discurso de Fidel Castro sobre la posición oficial del gobierno revolucionario sobre el conflicto de los misiles. A las dificultades de la sintonización del discurso, a la escucha fragmentada del mismo, los milicianos alternan (y alteran) con sus comentarios humorísticos, burlones, improvisados el sentido solemne, serio, grandilocuente del discurso de Castro:

“(…) –Baterías antiaéreas.
*defensas militares y retratan
no sólo las instalaciones desmanteladas de*
–Los cohetes
*proyectiles estratégicos sino todo
nuestro territorio,*
–A la puta.
palmo a palmo y pulgada a pulgada.
–¡Jijuna gran puta!
*Esto lesiona esencialmente
la seguridad*
–De Cuba
de nuestra nación y ultraja la dignidad
–De Cuba
de nuestro
–Pueblo
pueblo, no se intenta sólo
–¡Lo ligué, asere;
obtener ventajas para fines
–¡lo ligué!
militares y subversivos mediante
–¡Sío!
La información y el conocimiento

–A callar las gallinas. (...)”³⁰⁷

El juego y al alternancia entre lo cómico y lo serio de la intervenciones de los milicianos y del discurso de Castro, en medio de la fragmentación producida por las dificultades sonoras del canal y la frecuencia de la radio, provoca las visiones antagónicas de lo oficial y lo no oficial, causando un efecto irónico cercano a la mirada sentimental, festiva y divertida de los milicianos. Efecto que no lograría la intencionalidad política de la ironía al restaurarse, al final de la alternancia de los discursos, la visión nacionalista, patriótica, militar, revolucionaria representada en la sintonía, la identificación de los milicianos con la voz y el símbolo de Fidel Castro, Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, como responsable único del editorial escuchado por la radio, y aplaudido con unos “¡Viva Cuba libre carajo!”³⁰⁸, “¡Viva Nicaragua libre!”³⁰⁹ y “¡Viva Perú libre!”³¹⁰ al grito de “¡Viva Fidel!”³¹¹. La escucha e interpretación literal final del discurso de Castro, por los milicianos, con su carga y reacción afectiva deriva en la vehemencia del compromiso ideológico y el consecuente fracaso del irónico filo político.

El relato culmina con las referencias del Peruano a Arguedas y Vallejo, en una posible abertura de los “cantos de guerra” a miradas alternativas de la guerra, como podrían ser las visiones del mito y de lo poético: sólo así se comprendería la apresurada negación de la escritura del narrador y la imagen de la limpieza, la ausencia de aviones enemigos en el cielo del Caribe, con la que se cierra el cuento; y que justificaría la relevancia del Peruano y su integración en el contexto del nacionalismo revolucionario cubano.

³⁰⁷Ibid., pp. 53-54.

³⁰⁸ Ibid., p. 55.

³⁰⁹Ibid., p. 55.

³¹⁰Ibid., p. 55

³¹¹Ibid., p. 56.

3.8. La derrota de la imaginación y de la escritura

“De Juan y de los pájaros” regresa al correlato histórico de las la lucha contra los grupos contrarrevolucionarios en las montañas de El Escambray, que le servía de contexto a los cuentos: “Los Bandidos”, “Erasmus” y “La Negativa”, que integran “No matarás”, la segunda y última parte de *Los años duros*³¹². Frente al dilema moral planteado entre los milicianos revolucionarios y los grupos contrarrevolucionarios, representado por el coraje y la valentía de unos, y por la corrupción física y moral de los otros, que reforzaría la esquemática visión ideológica revolucionaria presente en la trilogía de “No matarás”; en “De Juan y los pájaros”, Díaz parece privilegiar una dimensión del relato sostenida en la importancia de los imaginarios populares y culturales (míticos y poéticos), por un lado; y en la posibilidad de la escritura y la literatura como representación alterna, por el otro; en la negociación establecida entre Díaz y lo real. Entre el texto y el contexto.

Así, el personaje del Peruano, en su doble condición de narrador de historias provenientes del imaginario campesino, popular y de escritor frustrado, será el centro imantado en el que confluirán los demás personajes relevantes del relato: el narrador en primera persona del mismo; Renán Cifuentes, un joven miliciano, universitario como el narrador; y Juan Fernández, el de los pájaros, un joven campesino de la región. A partir de la diferenciación fundada en la superioridad física de los campesinos milicianos para la marcha y la excavación de trincheras (Juan es bautizado por los universitarios como Retrocavadora, por su destreza para cavar zanjas) ante las debilidades y flaquezas para el esfuerzo militar de los milicianos de origen urbano y universitario; el relato contrapone

³¹² Ver punto 2.10. En El Escambray, de este trabajo.

las visiones e imaginarios que ambos grupos tienen sobre el conflicto bélico, el territorio del teatro de operaciones y el mundo (lo real).

A la estrecha relación de los campesinos con la naturaleza se une su imaginaria forma de concebir y relacionarse con lo real, en contraposición con el pensamiento lógico, racional de los universitarios para imaginarse y explicar el enfrentamiento y las victorias futuras. Visiones y prácticas contrapuestas que alcanzarían una tensión climática en torno a la leyenda “el Caballo de Mayaguara, figura con contornos míticos de la guerra en El Escambray. Frente a la referencia histórica, racional, ejemplar, edificante de los milicianos universitarios:

Contábamos a los reclutas los crímenes sin nombre de un asesino del Escambray, el Magua Tondike, y luego los actos de valor de nuestro héroe, el Caballo de Mayaguara, que estaba limpiando con fuego el centro de la patria³¹³.

El Peruano contrapone una visión, más que una simple referencia, múltiple, diversa, cercana a lo poético y lo mítico sobre el personaje de la leyenda:

—¿Se fijan? —preguntaba el Peruano. Mayaguara. Fue él quien inauguró aquella costumbre, él quien nos enseñó a gustar de sa palabra como de un misterio muy nuestro y muy bello, él quien dijo por primera vez que el Caballo podía serlo, y podía ser una ceiba del monte, un tomeguín, un sinsonte y un toro, y también el humo lento y gris de la niebla de las quebradas³¹⁴.

El desconcierto y la ignorancia, ante el misterio y la belleza de la fábula del Peruano, del narrador y Renán no impiden que éstos intenten persuadir al Peruano de la inconveniencia del inverosímil de sus imaginarias historias, para la necesaria y conveniente racionalidad de los milicianos reclutas campesinos;

³¹³Ibid., p.63.

³¹⁴Ibid., p. 63.

no sin reconocer interiormente, en secreto, calladamente, con “vergüenza súbita e imprevista”, que a pesar de que su requerimiento tenía como móvil el interés por la mente de los reclutas, ellos tampoco entendían las historias del Peruano, aún cuando reconocieran su belleza y dijeran comprenderlas.

El Peruano, quien acatará las recomendaciones del narrador y Renán de no continuar contándoles historias semejantes a los reclutas, por más que los mismos se lo rueguen, solo les responderá: “–Ustedes, ¿qué entienden? –preguntó mirando el aire sobre nuestras cabezas–. Si no saben siquiera quién es Juan Candela”³¹⁵.

Como alternativa, el narrador se dedicará a impartirle algunas clases de historia, “tan horribles” que provocará la huida de los reclutas, que preferirán la caza de pájaros, acompañados por el Peruano.

El enigma del origen y la identidad del personaje de Juan Candela deriva en un juego de palabras tras el enigmático desciframiento: ora “un bicho”, ora “una máquina”, ora “un pájaro de la Habana”, ora “un aparecido”, ora un “guardastrepo”, ora “un andope”, ora un “merepo”³¹⁶. Juego verbal que desemboca en “una clase de historia tan mágica, maravillosa y cercana con los mitos que solía contar antes”³¹⁷ del Peruano, quien ante el desconocimiento de los que es “un merepo”, afirma sin conocer lo que es “un meteco”; mezclando “metecos, ilotas y pericos”³¹⁸ con “pequeños campesinos, peones y latifundistas”, ante la respuesta cómplice de los reclutas en la que conviven ideas y conceptos varios como: “antiguos desalojos, guardarrayas, reforma

³¹⁵Ibid., p. 63.

³¹⁶Ibid., p. 64.

³¹⁷Ibid., p. 64.

³¹⁸Ibid., p. 64.

agraria, revolución y morteros para cazar bandidos”³¹⁹. La heteróclita e imaginaria puesta en escena de elementos culturales ilustrados y populares culminará con la hilarante e explícita (lo que anularía la potencia crítica ¿irónica? del humor) conclusión del peruano: “como allá en Grecia no hubo revolución ninguna, (...) algunos metecos se metieron a mentecatos”³²⁰. Y la resignada explicación y confirmación del narrador del carácter vacío de los juegos verbales e historias del Peruano, ante la rabia e impotencia racionales de su incompreensión.

El develamiento ficticio del enigma de Juan Candela sucedería con el acontecimiento de la supuesta desaparición de Juan Fernández (Retrocavadora) en una tarea bélica de vanguardia, seleccionado por el sargento, ante el voluntario ofrecimiento del narrador, porque “en el monte usted se mueve como un penco viejo, y éste (Juan) es un venao”³²¹. Juan, dado por muerto, aparecerá contando diversas e infinitas versiones del combate:

De acuerdo con ellas habría hecho todo lo que imaginamos y más. Cazado pájaros, atravesando nuestras líneas y descabezado un sueño sobre la yerba para despertar rodeado de bandidos. Una vez prisionero se habría escapado volviéndose un gorrión, una hormiga y un sinsonte, y reaparecido soldado en las líneas de la milicia para advertir de la posición exacta del enemigo no sin antes hacer estallar en el aire, sobre el campamento de los bandidos, una granada de mortero mal dirigida³²².

Versión múltiple y diversa que contrastará con la expuesta por “el parte oficial del combate, que

extendía una felicitación especial al recluta Juan Fernández, de solo dieciséis años, que habiendo sido enviado por su superior a una misión de enlace –y viendo que ésta se iba a cumplir por otras vías– utilizó todos los recursos

³¹⁹Ibid., p. 64.

³²⁰Ibid., p. 64.

³²¹Ibid., p. 66.

³²²Ibid., p. 69.

imaginables para mantenerse en primera línea, desde la que combatió con valor liquidando dos bandidos y utilizando su excepcional conocimiento de la zona para descubrir el escondite de otros tres, acciones heroicas que el mando de esta unidad hará constar en el expediente del recluta como un reconocimiento prestado a la patria³²³.

Aparte de la diferencia de la prosa: imaginativa, poética, libre la del relato de Juan; descriptiva, rígida, burocrática la del poder militar; lo que interesa señalar es el efecto de sentido que produce las distintas versiones del hecho en el narrador acerca de la verdadera identidad de Juan Candela. Este vendría a ser el mismísimo Juan Fernández, según el Peruano; extraña correspondencia que instalará la duda en la mente del narrador, sostenida en la posibilidad de las insólitas capacidades demostradas de Juan.

Así, el relato parece decantarse por las posibilidades de la fábula y la imaginación como procedimientos de apropiación de la experiencia, de lo real; pero, paradójicamente, una vuelta de tuerca anularía la potencia ficcional de la narración al relacionar el personaje de Juan Fernández con la versión que Ernesto Guevara había trazado de la imagen del Vaquerito³²⁴, un legendario combatiente del ejército revolucionario al mando del Che: “pequeño, incapaz de fijarle límites a la imaginación al hablar, capaz de superarla siempre en la realidad del combate”³²⁵. El narrador ¿Jesús Díaz? optaría por la comparación explicativa de las correspondencias entre los tres personajes: Juan Fernández, Juan Candela y el Vaquerito provenientes de experiencias disímiles: lo real, lo imaginario y lo textual, respectivamente. Juan Fernández solo podría ser el Vaquerito “quizá al modo como Fidel había dicho que en el pueblo hay muchos Camilos”³²⁶. Es decir, la imposición del contexto político revolucionario sobre

³²³Ibid., p. 70.

³²⁴Thomas, Hugt (1982): *Historia contemporánea de Cuba. De Batista a nuestros días*. Barcelona: Ediciones Grigalbo, S. A., p. 208.

³²⁵Díaz, Jesús (1979): Ob. Cit., p. 70.

³²⁶Ibid., p. 70.

la imaginación del individuo como explicación racional de las semejanzas entre las tres figuras señaladas. Del discurso de la Historia sobre el discurso de la ficción, de la literatura.

La rebelión interpretativa del Peruano ante el predominio de la razón histórica, confirmaría en su fracaso paralelo como escritor, como “cuentero” del pueblo, la tendencia del narrador por el reconocimiento del valor y la preferencia de la ideología y las luchas revolucionarias sobre la potencia imaginativa de la escritura:

–Juan Candela (...) es un personaje de un cuento, un hombre de pico de oro para contar cosas, un cuentero. Es Juan Fernández como es el Vaquerito porque es la imaginación del pueblo, el hambre y la belleza y libertad del pueblo ¿Tú sabes? Yo no puedo morir sin escribir una cosa así, sin escribir un cuento de mi pueblo³²⁷.

La doble derrota de la imaginación, por el discurso oficial, el de la Historia y por la negación simbólica y física de la escritura, del acto de la escritura, representado en la muerte del Peruano, anularía la potencia del mito y lo poético como posibles procedimientos de construcción de los “cantos de guerra”; y quizás como insospechadas formas irónicas. El último cuento del libro. “Canto de amor y de guerra” con la integración de las dos líneas de isotopías de las secciones anteriores: los de amor y los de guerra, vendría a ser el dominio y el cierre de la ideología sobre la ficción, de la mimesis realista, pura y dura sobre la ironía.

³²⁷Ibid., p. 71.

3.9. *La justificación bélica*

“Canto de amor y guerra”, de entrada se diferencia de los cuentos anteriores, al situar su diégesis en un espacio y tiempo ficcional extranjero: el territorio de la Unión Soviética. Mediante una estrategia narrativa centrada en la figura retórica de la sinécdoque, un narrador homodiegético refiere el regreso al cementerio del Piskarevskoye, en la ciudad de Leningrado, durante un tiempo correspondiente a una hora, señalado prolepsísticamente por el viaje posterior en el tren Leningrado-Moscú, con las imaginarias postales convencionales, enumerativas del paisaje y la monumentalidad rusos:

(...) la estepa, y las dilatadas aguas del Neva, la selva de cañones del Aurora, el barrio obrero de Viborg, las aguas familiares del Moicka y los canales, el bosque de las columnas de la catedral de Kazán, el Instituto Smolny, el legendario Palacio de Invierno y el aire blanco y húmedo de la ciudad de Lenin (...)³²⁸;

y, veinte horas después, por el viaje de vuelta a Cuba, “en un enorme Tupolev 114”³²⁹, que “culminaría sólo con el estallido del verde de las palmas de mi Patria, con el aire claro y calcinante del Caribe, el mar azul, los amigos, las noticias, las tareas”³³⁰; mientras recuerda “el Kremlin, y la catedral de San Basilio el Bienaventurado, y el severo monumento a Lenin, y la Plaza Roja, y el barrio obrero de Krasnia Presnia”³³¹. Quedaría así establecido desde el inicio del relato el predominio de lo ideológico como el radio moral de identidad y relación de la revolución cubana respecto al socialismo soviético.

La visita del narrador, en compañía de una joven de Leningrado: Masha, al cementerio de Piskarevskoye, representaría el centro de la función

³²⁸Ibid., p. 72.

³²⁹Ibid., p. 72.

³³⁰Ibid., p. 72.

³³¹Ibid., p. 72.

sinécdoqueana al proyectar y vincular simbólicamente el significado de la lectura de algunas de las placas conmemorativas del monumento a los miles de víctimas civiles y militares, inmoladas en el sitio y defensa de Leningrado en la segunda guerra mundial, con las víctimas de las experiencias de las guerra revolucionarias de Vietnam y Cuba, y los movimientos independentistas de Mali e Irlanda, entre otros. La lectura, que en un principio parece rozar una interpretación poética de los textos grabados en los muros y los números correspondientes de las víctimas, al separar la traducción que Masha realiza de los textos, de la lectura de las cifras que el narrador señala al mismo tiempo, produce un efecto de sentido inesperado:

29 721
33 782
48 751
 900
641 803
 (...)
 muertos por tortura.
 heridos.
 llevados a Alemania como esclavos.
y, en días de bloqueo
 *muertos por hambre.*³³²

Efecto de lectura que crea, según el narrador, “de la nada un poema extraño”³³³; pero, que inmediatamente vería anulada la posible potencia poética de su significado presente en la disposición espacial de los textos y los números, cuando el narrador amplía y reduce ideológicamente “la calidad de la abstracta”³³⁴ del poema, tanto en el plano del discurso como en el del significado, al vincularlo sólo con

todos los torturados, heridos, esclavizados, bloqueados, muertos por hambre en el mundo, y también a todos los muertos luchando por la Revolución en el

³³²Ibid., p. 73.

³³³Ibid., p. 73.

³³⁴Ibid., p. 74.

mundo, a todos los muertos porque cesará la tortura y el hambre en el mundo³³⁵.

Visión ideológica que el texto reforzaría con el recuerdo por parte del narrador, de la escena de la firma de un documento de protesta por los bombardeos a Hanoi. Ante la posición pacifista de un representante de la India, quien propone el lanzamiento de un grito universal por todos los habitantes de la tierra, diciendo ¡NO! a la guerra al unísono, lo que produciría un impacto psicológico inconmensurable capaz de “terminar con el hambre y la guerra sin tener para ello que matar ni morir”³³⁶, y compartir así, entonces las riquezas animales, vegetales y minerales del planeta; el narrador replica, lo que considera un mito bello y adormecedor, criminalmente bello, argumentando que junto a los peces, trigo y petróleo

había clases sociales en la tierra: saqueadores de petróleo, podridos dueños del pescado, señores de la guerra imperialista; había capitalismo, (...) un modo de producción nacido rezumando sangre y lodo por todos los poros desde los pies hasta la cabeza, y para ese mal compañero, no había otra medicina que la Revolución³³⁷.

Es decir, “la guerra”, como lo murmura el hindú; “de clases”, con lo que cierra el debate el narrador, volviendo del pasado (el recuerdo) al presente del cementerio, mientras oye a Masha, leerle “una proclama conservada en un pequeño museo: *¡Convirtamos la ciudad de Lenin, sus fábricas y empresas, sus calles y edificios, en una fortaleza inexpugnable. Pongámoslo todo al servicio de la guerra!*”³³⁸(cursivas del autor). Como corolario el relato coloca como único sentido de la existencia, y por extensión de la Historia, en voz del

³³⁵Ibid., p. 74.

³³⁶Ibid., p. 74.

³³⁷Ibid., p. 75.

³³⁸Ibid., p. 75.

narrador, “aquel sintetizado por el Che en su carta a Fidel: ‘Luchar contra el imperialismo donde quiera que esté’”³³⁹.

La operación formal de la sinécdoque y su función ideologizante se ha cerrado: la interpretación ideológica de la lectura de los textos y cifras del monumento a la memoria de las víctimas en el cementerio de Piskarevskoye se ha transformado en la justificación bélica de la revolución cubana y su consigna de “Patria o muerte”, con la finaliza el relato.

“Canto de amor y Guerra” el segundo y último libro de cuentos de Jesús Díaz, se cierra, homónima y paradójicamente, con el predominio de la ideología sobre la ironía como procedimiento engendrador de la ficción, lo que no invalida la “cuidadosa estrategia de expresión” que le atribuye Lilliam Oliva Collman, al caracterizar la poética del libro como: “Un discurso revolucionario más heterogéneo (que) demuestra las dificultades, contradicciones y tensiones que emergen en la realización del proyecto utópico guevarista del ‘hombre nuevo’”.³⁴⁰ Entre los pliegues de esas “dificultades, contradicciones y tensiones” en los que Collman entrevé lo ideológico, el análisis de los cuentos de “Canto de guerra y muerte” muestra el uso de la poética de la ironía, de la que se derivaría su “cuidadosa expresión”, producto de la estrategia múltiple y variada con la que Díaz construye desde una mirada irónica, a veces determinante, otras relativamente o inexistente, la diégesis del relato revolucionario y sus procedimientos narrativos.

La ironía, soportada en la irrupción de la fantasía y la imaginación como elementos de transgresión, cuestiona y crítica el teatro de la guerra y su impacto

³³⁹Ibid., p. 75.

³⁴⁰Collmann, Lilliam Oliva (1999): Ob.Cit. p. 69

psicológico y físico, ideológico e histórico, en la sociedad cubana revolucionaria. Tal operación narrativa estratégica anuncia la apertura y ampliación del modelo realista de Díaz y la complejidad transgresora, desde la autocrítica, la crítica y la duda de los ideales y prácticas revolucionarias de su primera novela: *Las iniciales de la tierra*.

4. LAS INICIALES DE LA TIERRA O LA AUTOCRÍTICA, LA CRÍTICA Y LA DUDA

Escrita a principios de los años setenta, la primera versión fue terminada antes de 1973, censurada durante doce años hasta 1985 y, finalmente, publicada en 1987, *Las iniciales de la tierra* coloca en escena las estrategias y procedimientos propios del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje: la “biografía ficticia” del joven Carlos Pérez Cifredo, una especie de alter ego del propio autor, construida por la exploración de la experiencia y memoria personal del personaje a través de los diversos acontecimientos de la revolución: desde la infancia y formación prerrevolucionarias de Carlos, su participación en la gesta estudiantil revolucionaria contra la dictadura de Batista, la formación de las milicias, la caminata de los 62 kilómetros, la derrota de la contrarrevolución, los conflictos ideológicos internos, la crisis de los misiles, la muerte del “Che”, hasta la zafra de las diez mil toneladas, *Las iniciales de la tierra*, narra extradiégetica y teológicamente la “historia” de la revolución cubana, configurada por la mirada y perspectiva, acumulativa y progresiva, de un narrador omnisciente que matiza y relativiza, irónicamente, la participación y funciones del personaje en el teatro público y privado de la revolución, determinada y mediada por una conciencia devorada por la autocrítica, la crítica y la duda, frente al dogma y la moral revolucionaria.

4.1. La lectura cubana de *Las iniciales de la tierra*

Lilliam Oliva Collmann señala el carácter fundacional de *Las iniciales de la tierra* como un texto fundacional de la narrativa revolucionaria, por parte de la recepción crítica cubana, similar a como fue calificado con anterioridad Los

años duros. Ambrosio Fernet, según Collmann, fijará los rasgos arquetipales que la definen como “una novela de la Revolución”:

un texto capaz de resumir la experiencia social acumulada durante los años más intensos de la lucha de clases, de rescatar la memoria colectiva y, con ella, los múltiples niveles de significación de un proceso que para millones de personas, era parte inseparable de su autobiografía y de su propia vida cotidiana. Es decir, ...un fresco multitudinario donde cada uno pudiera reconocerse a sí mismo en los momentos en que se había visto obligado a tomar decisiones, elegir un camino y vivir al máximo de sus posibilidades³⁴¹.

El mismo Fernet le atribuye a *Las iniciales de la tierra* haber abierto, de nuevo, el debate de los escritores y artistas sobre la Revolución, que se había cerrado en el pasado “Quinquenio Gris”, y que había clausurado toda discrepancia estética a favor de los intereses políticos e ideológicos revolucionarios dominantes, y del que sería expresión el realismo socialista del carácter positivo del héroe de la novela: *La última mujer y el próximo combate*, de Manuel Cofiño. La “mezcla de diario íntimo, testimonio y *bildungsroman*” de *Las iniciales de la tierra*, para Fernet, determinaría el carácter de “extraña epopeya”, modelada por el uso novedoso de la memoria como móvil estratégico de la diégesis de la novela de Díaz.

Collmann cita también a Madeline Cámara Betancourt, Rodrigo Rogelio Coronel, Francisco López Sacha y Leonardo Padura Fuentes como los otros críticos cubanos que destacaron la singularidad literaria y estética de *Las iniciales de la tierra*, en el contexto histórico de autocensura y censura en el que Díaz escribió, versionó y publicó su novela.

³⁴¹ Fernet, Ambrosio (1987): “A propósito de *Las iniciales de la tierra*”, en *Casa de las Américas*, núm. 164, (Sep.-oct.), pp. 148-153. Citado en: Collmann, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 91.

Cámara Betancourt resalta “la franqueza” con la que *Las iniciales de la tierra* “ha entablado un diálogo de tú a tú con el lector común a propósito de de nuestros problemas cruciales”³⁴², para oponerla a la perspectiva personal, deshistorizada, de *El comandante Veneno* (1977) de Manuel Pereira y *El Candidato* (1979) de Alfredo Antonio Fernández y *La hora de los mameyes* (1983) de Mirta Yáñez y *Un rey en el jardín* (1983) de Senel Paz, a pesar de la perspectiva fabuladora de las dos primeras y de la función de la imaginación del escritor y el realismo mágico de las dos últimas, para señalar el uso del habla popular y del humor como procedimientos de “estrategia formal”, que haría de *Las iniciales de la tierra*³⁴³, junto a *Un tema para el griego* (1987) de Jorge Luis Hernández, ejemplos de textos de apertura a un desarrollo futuro, nuevo, distinto, de la novela cubana.

Rodríguez Coronel pone de relieve las marcas de futuridad contenidas en la complejidad narrativa de *Las iniciales de la tierra*, representada en la visión frágil, pluridimensional, de “caídas y resurrecciones” del protagonista, alejada de la visión unívoca del héroe típico revolucionario³⁴⁴.

López Sacha apunta la relación de *Las iniciales de la tierra* con *Los años duros*, como “una novela resumen” que acumularía y revelaría en profundidad la valorización crítica de la revolución cubana³⁴⁵.

Y, finalmente, Padura Fuentes, diferente a los críticos anteriores, cuestiona el paralelismo de los acontecimientos históricos revolucionarios con los sucesos de la biografía política del protagonista, arriesgándose Díaz “a contarnos otra

³⁴² Ibid., pp. 91-93.

³⁴³ Ibid., p. 91.

³⁴⁴ Ibid., pp.92-93.

³⁴⁵ Ibid., p. 93.

vez lo que ya todos conocemos”³⁴⁶. No obstante, Padura Fuentes reconoce el cuestionamiento, mediante los errores, fallas y contradicciones de la condición humana del personaje de Díaz, en su asunción crítica, personal y colectiva, de la realidad revolucionaria. El sacrificio personal, los miedos y cobardías, el oportunismo y el machismo de un personaje dispuesto a la heroicidad, implícitos y expuestos, en el enjuiciamiento político, ético y laboral al que el partido somete al personaje al inicio de *Las iniciales de la tierra*, coloca, de acuerdo a Padura Fuentes, “el dedo (de Díaz) en una herida todavía abierta y le exige al lector que se comprometa con él, vote también –a favor o en contra–”³⁴⁷.

Aún cuando en la recepción crítica cubana referida de *Las iniciales de la tierra*, se privilegia una perspectiva sociológica que tiende a las correspondencias entre política y arte, lenguaje y revolución, literatura e ideología, en las que el texto literario funciona como un instrumento de reflejo o expresión del acontecimiento histórico, como un artefacto histórico que sirve de testimonio, de documento de la Historia, es posible entrever entre los pliegues del enfoque crítico historicista, elementos, procedimientos y estrategias narrativas que anuncian el espesor literario y artístico de *Las iniciales de la tierra*: “mezcla de diario íntimo, testimonio y *bildungsroman*” y “extraña epopeya” de Fornet; fabulación e imaginación del escritor y uso del habla popular y del humor de Cámara Betancourt; visión frágil, complejidad y pluridimensionalidad como marcas de futuro de Rodríguez Coronel; profundización de la valoración crítica de López Sacha; y, finalmente, el cuestionamiento del proceso revolucionario a través de los errores, fallas y contradicciones humanas personales y colectivas, representadas en las conductas y morales del sacrificio personal, los miedos y cobardía, el oportunismo y el machismo de Padura Fuentes; entre los que se

³⁴⁶ Ibid., p. 93.

³⁴⁷ Ibid., p. 94.

vislumbra la irrupción de la ironía como eje y mecanismo estructurador de la visión de mundo contenida en el texto, y soporte fundamental del giro del realismo duro hacia la atemperación y modulación de un realismo literario.

4.2. El paratexto como indicio irónico

El epígrafe, la dedicatoria, paratextos explícitos, y, principalmente, el texto sin nombre que abre y antecede como un prólogo o pórtico metafórico, versión paratextual implícita, el capítulo inicial de la novela, anuncian y condensan la inclinación estratégica de *Las iniciales de la tierra* por una visión irónica, crítica, del extravío del personaje, de Carlos, en el mundo de lo real revolucionario, arrastrado e introducido autónomamente en su propia textura; es decir, lo real revolucionario devenido forma literaria.

Como en *Los años duros*, Díaz usa un epígrafe proveniente de *Canto General* de Pablo Neruda: “Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura / de su arma de cristal humedecido / Las iniciales de la tierra estaban / escritas”, como una forma de filiación literaria a la alta tradición poética del continente latinoamericano, antes que como una manera de asumir la condición de cronista de la revolución cubana, que le asigna Collmann, en un paralelismo de corte historicista al considerar a Neruda como el cronista de la historia de Latinoamérica.³⁴⁸

El carácter biográfico de la dedicatoria de *Las iniciales de la tierra*, que Díaz hace a sus hijos: “A Pablo, que nació cuando escribí / este libro por primera vez; / a Claudia, que nació cuando volví / a escribirlo”, en forma de versos confirmaría la preferencia por el sentido poético aludido en el uso del epígrafe

³⁴⁸ Ibid., p. 94.

nerudiano, y, a su vez, referiría las difíciles condiciones contextuales y temporales de escritura y edición de la novela, mencionadas en el artículo: “Las cartas sobre la mesa”, de 1992, arriba citado, y en el que Díaz expone el clima de censura y autocensura del “Quinquenio Gris” de la revolución cubana, en el que se gestó la escritura y versiones y prohibición de *Las iniciales de la tierra*, al extremo de que Díaz tuvo que esperar un lustro entre la publicación simultánea de su primera novela en Cuba y España, año 1987, y la denuncia de su proceso de creación, producción y circulación, para evitar la posibilidad del mantenimiento de la censura oficial, mediante la autocensura entrevista indirectamente en las reescrituras de su novela sugeridas en la dedicatoria, como lo atestiguaría en entrevista personal con Collmann el mismo autor, en Madrid, año 1996, como un artificio, una artimaña textual para evitar el riesgo de la censura y garantizar la publicación de *Las iniciales de la tierra*³⁴⁹. Una forma oculta, soterrada de la ironía, entre el afecto, la memoria y el destino del registro filial, como leve e indirecta señal del poder de la censura y sus variantes prohibitivas, reprobativas y supresivas.

4.3. La potencia ficcional de la pregunta

Con la negación de la lectura interesada, instrumental, útil, como inteligibilidad de lo real y como posibilidad cierta de la confusión y el extravío laberínticas, representada por las interrogantes, las preguntas, de un cuestionario indagativo y reconstructivo del pasado de Carlos, el personaje central de *Las iniciales de la tierra*, se enfrenta a la necesidad del recuento de su vida y práctica de revolucionario, ante la mudez blanca de una planilla que exige, como representación del partido y del poder, sus respuestas, argumento y razones del

³⁴⁹Collmann, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 94.

compromiso consciente, moral y militante como candidato a la ejemplaridad y heroicidad revolucionaria:

Dejó de leer, con la oscura certeza de estar atrapado en un laberinto, y en eso Gisela regresó de la guardia muerta de cansancio, dijo, y se inclinó sobre la planilla, el simple cuentametuvuda frente al que Carlos había pasado la noche tratando de reconstruir su pasado y preguntándose por qué había hecho esto y no aquello, por qué casi nunca logró lo que quiso sino lo que dispuso la casualidad, o el destino, o vaya usted a saber, como si la vida fuera una torpeza irreversible de la que uno siempre se diera cuenta demasiado tarde y lo acusara ahora, desde aquella planilla aún en blanco, interrogante y muda ante el asombro de Gisela, que lo anima con un beso cómplice en la mejilla y seguía hacia el baño mientras él volvía a las preguntas, a la obsesión y a la desesperanza, hasta sentir el siseo de la orina como un llamado en el silencio de la noche con la extraña certidumbre de haber vivido ya ese instante³⁵⁰.

Desde el inicio del texto, parece programarse diégeticamente tanto la estrategia discursiva, formal, como la historia del acontecimiento narrativo de *Las iniciales de la tierra*: por un lado, la inflexión dubitativa, cuestionadora, atrapada entre la imprevisión e inevitabilidad de la causalidad y las fuerzas ciegas y desconocidas, necesarias y fatales del destino, que modulan el tono y el espesor de la estructura discursiva, y, por el otro, la imposibilidad del entendimiento, de la clausura de la inteligencia, de la imperceptibilidad de lo real, como formas de comprensión y justificación de la extrañeza, la excentricidad e incertidumbre de la facticidad, de la contingencia, de la experiencia, del pasado, con su proyección perturbadora y tenaz en el presente, que moldean el relieve de los hechos, sucesos y accidentes de la existencia.

Sin la protección innegable del dogma revolucionario y su moral superior, Carlos se ve sometido a la prueba de la verdad revolucionaria como instrumentalización del reconocimiento político e ideológico, personal y

³⁵⁰ Díaz, Jesús (1987): *Las iniciales de la tierra*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. (De ahora en adelante todas las citas por esta primera edición).

colectivo, de su militancia por parte de la revolución. En las posibles respuestas de las preguntas de “la planilla aún en blanco” se encuentra la potencia de la ficción narrativa de *Las iniciales de la tierra*.

La negación de la lectura instrumentalizada por el poder revolucionario, representada en la pregunta, posibilita, en forma de pequeñas células radiactivas, la iluminación futura de la novela como respuesta literaria, artística, a la complejidad y multiplicidad de lo real: el erotismo y la incertidumbre, el deseo y la desesperanza devenidos en procedimientos cercanos a la ironía del silencio, no como marcas del miedo y la opresión, como ocurrirá en la siguiente novela de Díaz: *Las palabras perdidas*, sino como marcas de la ficcionalización narrativa de las resoluciones y juicios suspendidos por la autocrítica, la crítica y la duda ante el tribunal revolucionario. Entre el siseo de la orina de Gisela y su cese y “el torbellino de agua” que hunde “sus miserias en las alcantarillas”³⁵¹ El Flaco, el personaje escritor de *Las palabras perdidas*, media la transformación de la ironía de procedimiento de la crítica a artificio poético creador de la ficción. Del erotismo a la escatología, de la crítica a la disidencia, de la identificación patriótica revolucionaria al exilio y al extrañamiento territorial.

Así Carlos se pregunta sobre los acontecimientos personales que eslabonan su biografía revolucionaria: la infidelidad matrimonial para con su esposa Graciela, el adulterio cometido con su secretaria Iraida, su separación de la juventud comunista, la desesperación que lo condujo a la zafra, “aquella trayectoria zigzagueante que ahora le machacaba la memoria y que por

³⁵¹ Díaz, Jesús (1992). Ob. Cit. p.336

momentos le resultaba indescifrable. ¿Qué le preguntarían en la asamblea? ¿qué le criticarían?”³⁵².

Frente a la posibilidad de no responder, “dejar la planilla en blanco para siempre y, haciendo uso de su derecho negarse al debate”³⁵³, Carlos, como en la misma metáfora especular del espejo que realiza El Flaco en el final de *Las palabras perdidas*, se pregunta a su vez: “Pero entonces ¿Cómo volver a mirarse en el espejo?”. La condición moral personal confrontada con la moral revolucionaria colectiva, sin otra posibilidad que el futuro sometimiento a la burocracia marxista-leninista del partido. “La última palabra –si era o no trabajador ejemplar, si podía aspirar o no a la militancia- la dirían sus compañeros dentro de pocas horas.”³⁵⁴

Aparte del registro del marco temporal en que sucederá la novela: “el simple cuentametuida”³⁵⁵, “pocas horas”, en las que Carlos pasará balance a la trayectoria de su militancia revolucionaria. Este “prólogo” fija el tono y el procedimiento irónico, autocrítico, crítico, dubitativo de *Las iniciales de la tierra*, que caracterizará el ejercicio de “las miserias de la memoria”³⁵⁶ que realizará Carlos a lo largo de los veintiún capítulos del texto de la novela.

Aún cuando no pueda eludir, escapar a las trampas de la ideología nacional imperante, Carlos enfrentará “la incógnita, la pregunta de la verdad”, a la que “por más vueltas que le daba no lograba imaginar la respuesta”³⁵⁷, en medio de “aquella habitación oscura, llena de fuegos y fantasmas que ahora Gisela

³⁵² Díaz, Jesús (1987): Ob. Cit., p. 7.

³⁵³ Ibid., p. 8.

³⁵⁴ Ibid., p. 8.

³⁵⁵ Ibid., p. 7.

³⁵⁶ Ibid. p. 8.

³⁵⁷ Ibid, p. 8.

iluminaba con su cuerpo desnudo”³⁵⁸, confiado en la autenticidad subjetiva de su pasado, “puesto que lo vivido estaba dentro y nadie podía cambiar un solo gesto ni una sola palabra”³⁵⁹, a pesar de la mezcla de esperanza, incertidumbre e incontrolabilidad que cubría el futuro: “todo tiempo futuro tenía que ser mejor, siempre que no se les capará de las manos y se volviera contra él, como tantas veces había hecho el pasado”³⁶⁰.

Como prefiguración del uso poético del lenguaje de *Las iniciales de la tierra* y de la materia temática del capítulo uno, a seguir, la escena “prologal” se cierra con la metáfora visual lumínica de la descripción de la piel del cuerpo de la esposa, como anterioridad a la escritura de las respuestas a las preguntas contenidas en el cuestionario, a lo que lo apremia Gisela, “mientras él asentía mirando aquella piel húmeda, iluminada por el sol incierto del amanecer como por los fuegos de la infancia, y luego la planilla vacía, donde tendría que dejar hueso a hueso su esqueleto, como el leopardo extraviado en la cima de la montaña”³⁶¹. Vacío y plenitud como extremos complementarios de la existencia personal y de la experiencia revolucionaria.

4.4. La infancia recuperada

Para contrastar las diferencias que hemos venido resaltando entre la mirada sociológica literaria de Lilliam Oliva Colmann, que hemos venido usando en paralelo con nuestra mirada analítica literaria sustentada en la poética de la ironía, veamos como Oliva Colmann caracteriza los discursos del capítulo uno de *Las iniciales de la tierra*:

³⁵⁸ Ibid., p. 8.

³⁵⁹ Ibid., p. 8.

³⁶⁰ Ibid., p. 8.

³⁶¹ Ibid., p. 8.

El primer capítulo hace hincapié en tres discursos clave en la formación de Carlos: el discurso de los héroes de los filmes y muñequitos americanos; el de la cultura africana en Cuba; y el de la Guerra de Independencia, origen del concepto histórico-militar de los “cien años de lucha” discutido anteriormente³⁶².

La misma Collmann aporta un testimonio de Díaz que consideramos significativamente importante como antecedente para la perspectiva analítica nuestra: “Interesa notar que este capítulo no formaba parte de la primera versión de la novela . Díaz ha explicado que añadió este capítulo porque ‘daba una mirada más compleja sobre el personaje’ (Entrevista personal)”³⁶³. Lo que Collmann nos dice es que Díaz no contempló en la versión inicial de *Las iniciales de la tierra* el espacio originario de la infancia como partida de la memoria política, revolucionaria de Carlos.

Si en la(s) versión(es) posterior(es) Díaz decide añadir el capítulo quizás responda a razones relacionadas con la mencionada censura que sufrió la novela para ser publicada inmediatamente a su escritura inicial: no sólo el capítulo complejizaría la configuración psicológica del personaje sino que dotaría a la genealogía revolucionaria de Carlos de otras fuentes originarias: las culturas y religiones africanas y la cultura de los cómic norteamericanos, aparte del marxismo-leninismo y el pensamiento martiano, con lo que la operación estratégica de la ampliación y profundización de los fundamentos de la teoría y la práctica revolucionaria tendría que ver con la pérdida de la exclusividad de la ideología política y nacional como centralidad de la identidad, la conducta y la ética de la militancia.

Si los cuentos de Díaz, como señala Gustavo Guerrero, “son el hipotexto sobre el cual se escriben las novelas dentro de una compleja relación crítica que no

³⁶²Collmann, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 97.

³⁶³Ibid., Ob. Cit., p. 96.

sólo supone esa amplificación del modelo, en el sentido retórico, sino también –sobre todo– una transgresión y una suplantación del mismo”³⁶⁴, entonces, el cuento “Parque de diversiones”, del segundo libro de cuentos de Díaz, *Canto de amor y guerra*, al que remite el capítulo, funciona como su hipotexto, pero no en una relación de carácter ideológico, “como elemento detractor en la formación de la identidad nacional”³⁶⁵, como afirma Collmann, sino en una relación de carácter irónico, lúdico, como forma de apropiación e idealización del objeto deseado. Carlos, de niño, pasaba las vacaciones, junto con su hermano Jorge, en la finca del abuelo muerto Álvaro, ahora regida por su tío Manolo, donde los dejaba su padre, antes de volver a La Habana.

El imaginario infantil de Carlos representado en su discurso por personajes, territorios y hazañas provenientes de la cultura del cine y el comic norteamericano se cruza, contrasta y opone al imaginario de Toña, una niña negra descendiente de antiguos esclavos africanos, que vive en las cercanías de la finca, representado por el legado de las culturas africanas, que Enrique Sosa, en el prólogo a *El Monte*, de Lydia Cabrera, conceptualiza como “El monte” cultural, que “llegará directamente de África, o a través de otras islas antillanas a Cuba, se retenía y se manifestaba, oscuro y pujante, impar y múltiple, fecundo, inexplorado y espléndido, por el pueblo”³⁶⁶, “la huella profunda y viva que dejaron en esta isla los conceptos mágicos y religiosos, las creencias y prácticas importadas de África durante varios siglos de trata ininterrumpida”³⁶⁷, como los define la misma Lydia Cabrera.

³⁶⁴ Guerrero, Gustavo (2002): “Jesús Díaz: ilusión y desilusión”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, p. 11.

³⁶⁵ Véase Collmann, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 97.

³⁶⁶ Véase Cabrera, Lydia (1989): *El Monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, p. 8.

³⁶⁷ Cabrera, Lydia (1989): “Al lector”, Ob. Cit., p.15.

Así, más que un entrecruzamiento de los discursos de Carlos y Toña con el discurso de la historia militar cubana, representado por la memoria del abuelo Álvaro y su viejo ex esclavo de origen africano Chava, como lo apunta Collmann³⁶⁸, la estrategia narrativa de Díaz, el contrapunto discursivo en los horizontes complementarios del imaginario de los niños y de la memoria de los mayores, apuntaría más bien a la complejidad y profundización irónica de los discursos; es decir a la contaminación y mezcla de las visiones de mundo contrapuestas, desestabilizando así la futura idea de superioridad moral cultural o ideológica del discurso revolucionario. En las pulsiones de la imaginación y el deseo infantil se encontraría la huella originaria del drama revolucionario futuro de Carlos:

Desde las nieves del Kilimanjaro Carlos miró la jungla y gritó tres veces “!Tarmanganíi”, pero ni el elefante Tantor, ni la mona Chita, ni los malditos pigmeos respondieron a su llamado; se sintió invadido por el aburrimiento y deseo tener allí un Monopolio, el juego en que se había enviado desde que descubrió la táctica ganadora: comprarlo todo, el Agua, la Luz, los Ferrocarriles, Vermont, Illinois, Kentucky, donde edificaría casas y hoteles en los que caerían sus contrarios, que no podría pagarle la renta e irían a la ruina, al crack, mientras él lanzaba estentóreas carcajadas que interrumpió de pronto, al descubrir a una apache mirándolo desde la palma³⁶⁹.

En el primer fragmento del capítulo uno (1) de *Las iniciales de la tierra*, Díaz, como en texto “prólogo” de la novela, prefigura la diégesis narrativa: por un lado el imaginario de identidades, representaciones, mentalidades derivadas del comic, el cine y la cultura norteamericana, con sus valores implícitos de fuerza y superioridad económica, moral y artística, y, por el otro, el sorprendente descubrimiento del otro, el diferente, el extraño: la indígena apache. Robert Taylor en *Una vida por otra* y Aland Ladd en *Shane*, el desconocido y el Kid

³⁶⁸ Véase Collmann, Liliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 98.

³⁶⁹ Díaz, Jesús (1987): Ob.Cit., p. 9.

Durango en los *Episodios del Kid*, como personajes icónicos convierten a Carlos en un furibundo cazador y perseguidor de Toña transformada por la imaginación infantil de Carlos en la pieza de caza: Sakiri el Malayo, el caballo Diablo y elefantes y el Amazonas, el Orinoco, la selva africana, entre otros personajes y animales y territorios inflaman el imaginario de Carlos como el verosímil de orden fantástico que se quiebra frente a la irrupción de lo otro, lo alterno:

La tuvo así unos minutos, murmurando, “¡Estúpida de la Barba Negra! ¡Estás en manos de Saquiri el Malayo, nada menos que de Saquiri el Malayo!” y la retuvo todavía para que sintiera el terror de hallarse a merced de un ser tan sanguinario. (...) Ella lo escupió en la cara y él le hincó las rodillas en los hombros para mantenerla inmóvil y podre limpiarse el rostro mancillado. (...) En ese momento descubrió que ella lloraba unas lágrimas tristes como las del País de Nunca Jamás y empezó a soltarla poco a poco diciéndole, “Tú Juana; yo tarzán”, sonriéndole y dándole en el pecho golpecitos suaves y tímidos mientras repetía. “Tú Juana”, y se golpeaba más fuerte al decir, “Yo, Tarzán”. Pero ella no sonrió; siguió llorando aún después que él la dejó libre, le mostró la cuchilla y murmuró, “Toma, te la doy”. Entonces ella se puso de pie lentamente, señaló hacía un árbol y advirtió con una voz lejana y seca: –Debajo de la ceiba te está esperando el *daño*. Después echó a correr³⁷⁰.

Ante la irrupción de la cultura del monte del negro cubano, Díaz, para conservar el verosímil textual acude a la historia del abuelo muerto Álvaro y su ex esclavo Chava, para introducir verosímelmente en el relato el discurso del imaginario infantil de Toña, puesto que como afirma Lydia Cabrera:

Persiste en el negro cubano, con tenacidad asombrosa, la creencia en la espiritualidad del monte. En los montes y malezas de Cuba habitan, como en las selvas de África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera, y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependiendo sus éxitos o sus fracasos³⁷¹.

³⁷⁰ Díaz, Jesús (1989). Ob. Cit., p, 11.

³⁷¹ Cabrera, Lydia (1989): Ob. Cit., p. 21.

Así las figuras del abuelo y Chava funciona, como figuras tutelares de Carlos: “si su abuelo estuviera vivo la finca sería lo mejor del mundo”³⁷², “Chava era un negro decente y un negro decente no se metería nunca con un niño”³⁷³, “Chava miró a la blanquísima luna de muerto y le dijo que el alma del niño Álvaro se había ido al cielo de su señor, desde donde vigilaría si el niño Carlos era bueno y patriota”³⁷⁴, bajo la visión de la mirada cultural del negro:

Le gustó que su abuelo lo estuviera vigilando, cuidando, y deseo tocarlo como tocaba a Chava, que nunca se iba a morir, ¿verdad? Verdad, dijo Chava, un día se iba a morir como el niño Álvaro, pero sus dioses no eran del cielo sino de la tierra, y su espíritu renacería en un majá o en una seiba y desde allí vigilaría a los vivos como lo estaba vigilando el niño Álvaro desde el cielo de su señor³⁷⁵.

Y, al mismo tiempo, como representantes del pasado histórico de Cuba, como combatientes y luchadores en las distintas guerras de independencia y liberación de la isla: “Con Chava y con el bisabuelo se fue el abuelo a la manigua cuando la Guerra de Independencia, y estuvieron tres años peleando en la tropa de Máximo Gómez”³⁷⁶; gesta heroica que la imaginación de Carlos asocia con las derrotas de la Guerra Grande y Chiquita, que sufrió el abuelo junto al español Don Antonio Santacecilia: “alguna vez, carajo, los fuegos volverán a convertir la noche en día y entonces Cuba será libre para siempre”³⁷⁷. Pero, contrariamente a una lectura ideológica, como pareciera sugerirlo isotópica y simbólicamente la memoria de las luchas independentistas en la formación de la identidad cubana, *Las iniciales de la tierra* en este primer capítulo, sin negar la importancia de éstas en la historia de Cuba, nos parece privilegia diégeticamente la isotopía que relaciona el imaginario de los niños

³⁷² Díaz, Jesus (1989). Ob. Cit., p. 12.

³⁷³ Ibid., p. 12

³⁷⁴ Ibid., pp. 14-15.

³⁷⁵ Ibid., p. 15.

³⁷⁶ Ibid., p. 12.

³⁷⁷ Ibid., p. 13.

con el espacio citado de los discursos de la cultura norteamericana y los culturales y religiosos de las etnias afrocubanas, como contexto metafórico del deseo infantil, con una estrategia narrativa similar a la del cuento “Parque de diversiones” del libro *Canto de amor y guerra*, aludido anteriormente. Los discursos de Carlos y Toña se entrecruzan, se oponen, se solapan, se contradicen y se aceptan en un proceso mutuo de conocimiento: Carlos descubre que Toña no sabe leer, a la vez que descubre la desmesura y multiplicidad de las creencias, saberes, el mapa mítico, de la cultura del negro, mientras que Toña se burla de su mundo imaginario opuesto, desde la apropiación de su tradición étnica-cultural:

(...) No era justo, le dijo que él creyera en el daño y ella no creyera en los muñequitos. Toña se defendió, no sabía nada de los tales muñequitos, apenas lo había visto a él saltando como un loco y gritando unas veces con voz ronca y otra con voz de pito, como si estuviese poseído por espíritus distintos, ¿los muñequitos eran espíritus? Él sintió que la impaciencia lo carcomía y tuvo que contenerse para responder que no, los muñequitos eran muñequitos como el daño era el daño. Toña le recordó que no debía compararlos, el daño era algo muy grande, los muñequitos no eran nada, y Carlos estalló de ira gritando que el daño si era nada, un fueguito ahí que a lo mejor ella misma encendió con papeles viejos y hojas secas antes de llevarlo. Entonces sintió a Toña lejana, ajena, retadora, preguntándole si quería ver esa noche cómo el daño entraba en el alma de un difunto haciéndolo desgraciado para siempre³⁷⁸.

El capítulo continua con la terrible experiencia de la visita de Carlos, conducido por Toña, al cementerio en busca de la presencia del daño, “el daño *estaba* en los muertos”³⁷⁹ había dicho Toña; la consecuente enfermedad de Carlos; y, se cierra con las clases de lectura de Carlos a Toña, y su indeseado regreso a La Habana, en medio de un delirio imaginativo en el que mezcla la imaginería del cine y el comic norteamericano con la memoria la primera guerra independentista: “De modo que avanzó tranquilo por la guardarraya de aquel

³⁷⁸ Ibid., pp. 27-28.

³⁷⁹ Ibid., p. 23.

vasto cañaveral que había de ser presa de la tea justiciera, decidido a inmolarsse en aras de la libertad como un verdadero mambi”³⁸⁰, a la vez que desesperado no quiere perder a Toña:

–Los hombres no lloran. Vamos.

No hizo caso de las palabras de su padre y lloró con más fuerza, gritando “Toña, Toña, Toña” mientras lo arrastraban hacia el automóvil, que de pronto echó a andar saltando los baches de la guardarraya, en medio de una gran nube de polvo³⁸¹.

Parece evidente que el uso que hace Díaz de la ironía al relacionar el imaginario de la cultura norteamericana y sus discursos del cine y el comic principalmente, con el imaginario mítico de creencias y saberes ancestrales de la cultura étnica del negro cubano, en el capítulo inicial de *Las iniciales de la tierra*, mediante la relación afectiva, emocional, entre los niños Carlos y Toña como representantes reales y simbólicos de la cultura occidental y de las culturas afrocubanas, en vez de representar un contraste, una oposición, de carácter ideológico, representa, independientemente de la referencias históricas de las guerras independentistas y su vinculación implícita con la revolución, la estrategia narrativa de Díaz de fijar, desde el mismo inicio de la novela, una visión irónica, que no sólo pudiera sustentar, justificar y superar la censura revolucionaria dominante, sino que creará la fundamentación diegética de la autocrítica, la crítica y la duda que caracterizará el proceso de la formación revolucionaria de Carlos, en los siguientes veinte capítulos de *Las iniciales de la tierra*.

El mecanismo irónico de malentendidos, incomprensiones, desacuerdos, desviaciones, faltas, solapamientos, cercano a la ironía verbal, con sus elementos de burla y humor, y a la ironía de destino, de situación, que encarnan formal y materialmente los imaginarios infantiles de Carlos y Toña, y que el

³⁸⁰ Ibid., p. 34.

³⁸¹ Ibid., p. 34.

texto no sólo recupera, sino que funda como espacio diegético, abre y determina la biografía ficticia de Carlos desde el origen: el discurso revolucionario se construye con el acarreo de elementos y materiales provenientes de distintas fuentes culturales e ideológicas, averiando así la idea del dogma político y la práctica militante.

El futuro revolucionario y vital de Carlos no escapará a las determinaciones y relatividades genealógicas implicadas en el conocimiento y la experiencia física y mental, material e imaginativa del cruce, el diálogo, real, imaginario, divertido, festivo, con las visiones étnicas y culturales de Toña. La fusión de lenguajes coloquiales, étnicos, cinematográficos, musicales, de cómic, políticos e ideológicos de este primer capítulo de *Las iniciales de la tierra* imantado por el imaginario de una infancia recuperada por medio de la historia de dos niños, uno blanco, la otra negra, que descubren mutuamente la diversidad y las diferencias de sus visiones de mundo, pero al que los relaciona, los une, la inalienable y poderosa condición humana del afecto, el deseo y la amistad, en medio de la fiesta, múltiple, plural, irónica, crítica, complementaria de sus culturas.

Carlos Pérez Cifredo no podrá sino contar, fiel y leal a la potencia ficcional de su infancia recuperada, el tiempo futuro: La adolescencia y el comienzo de la madurez, en el contexto de la dictadura de Batista y las luchas estudiantiles antibatistianas; la formación y la militancia, en el contexto de las transformaciones políticas, sociales, económicas, agrarias, urbanas, las nacionalizaciones y las militarizaciones del proceso revolucionario; el cuestionamiento y las dudas de los ideales de la militancia revolucionaria, en el contexto de la crisis de los misiles; la crisis y la transición revolucionaria, en el contexto de la muerte del Che y la zafra de los diez millones; y, finalmente, el tiempo suspendido de la pregunta inicial, el contexto del esquematismo

revolucionario revelado en las posiciones de los compañeros del juicio, que a manera de “epílogo” cierra *Las iniciales de la tierra*. El uso de procedimientos irónicos, a pesar de que no alcanzan a transformar la ironía en una ironía romántica; es decir, alcanzar la autorrepresentación del sujeto y la realidad, el narrador y el contexto y sus correlatos de lo real, si alcanzan en *Las iniciales de la tierra* a producir una visión renovada, o al menos, crítica, cuestionadora, de la realidad de la revolución cubana.

Por razones de carácter teórico-metodológico: el despliegue y funcionamiento de los procedimientos de la ironía, y porque el análisis exhaustivo de cada uno de los capítulos de la novela desborda los objetivos de la investigación, nos proponemos revisar algunas escenas irónicas fundamentales en algunos de los veinte capítulos restantes, para terminar con una lectura más profunda del “epílogo”, en tanto que vuelta de tuerca al sentido de las iniciales escritas del inicio, “el prólogo” de *Las iniciales de la tierra*.

4.5. La edificación de Carlos como “héroe” revolucionario

Como dice Lucía Andrea Mellado, “Carlos Pérez Cifredo no es un intelectual propiamente dicho, aunque reflexione y opere eventualmente como tal, sobre todo, durante su permanencia en la universidad como estudiante de arquitectura y activista político”³⁸², por lo que su formación política, ideológica y revolucionaria, estará determinada por su pertenencia familiar a la mediana burguesía cubana y a la correspondiente estructura de sentimientos de su clase. Su renuncia gradual a este sistema de valores y su politización progresiva e

³⁸² Mellado, Lucía Andrea (2007): “Representaciones del campo intelectual y literario en las iniciales de la tierra y Las palabras perdidas de Jesús Díaz”, Alpha, núm. 24, pp.95-109. Versión digital: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012007000100007>

incorporación al sistema ideológico de la revolución, responderá más que a los principios y convicciones políticas e intelectuales revolucionarias a los modos individuales y colectivos, conflictivos y contradictorios, políticos y sentimentales, mediante los cuales, tantos los pobres y los negros excluidos y los burgueses acogen o rechazan indistintamente la experiencia de la revolución:

Carlos se aleja de la estructura de sentimientos de su clase, la que valida, entre otros hechos, el respeto por la propiedad privada (su padre y su tío son propietarios y arrendadores de una finca, este último además es dueño de un matadero) y las prácticas racistas y de explotación: su tío Manolo practica la usura con los negros del Vedado donde vivió su infancia (Chava es un esclavo de su bisabuelo que permanece con esa condición en su familia y Mercedes, la criada de la casa, trabaja sin sueldo en su hogar, para rescatar una medalla de la Virgen de la Caridad y un cadenón empeñados por su marido). Por otro lado, Carlos acepta –de un modo conflictivo y fluctuante– algunas premisas básicas de la revolución: la socialización de la propiedad y del trabajo con vistas al bien común, tendiendo a eliminar las relaciones de sometimiento económico y social y extendiendo los derechos cívicos de los ciudadanos. Lo que implanta la revolución es una nueva estructura de sentimientos que obliga al protagonista a redefinir los modos como piensa e interviene, tanto en el campo político, como en el intelectual³⁸³.

Por lo tanto, serán circunstancias, situaciones, de carácter emotivo, subjetivo, las que moldearan la(s) historia(s) de vida de Carlos y su familia en medio de experiencias políticas heterogéneas y diversas cuyos discursos coexisten y expresan la complejidad y pluralidad de la sociedad y la cultura cubana. Es en este espacio fronterizo intercultural donde se ubica la casa de Carlos en el Vedado: entre el “templo protestante en cuyo fortis se leía: «yo soy el camino, la verdad y la vida»”³⁸⁴ y “detrás de la casa, una furnia, un cráter que se extendía a lo largo de la cuadra como una caries inexplicable en medio de la perfecta dentadura formada por las edificaciones del barrio”³⁸⁵, donde residían

³⁸³ Ibid. pp.95-109.

³⁸⁴ Díaz, Jesús (1987): Ob. Cit., p. 35.

³⁸⁵ Ibid., p. 35.

los negros, clientes del padre; en el que se manifestarán las distintas corrientes contradictorias discursivas que delinearán la asunción y el comportamiento y la perseverancia de Carlos ante la revolución, en su conflictiva edificación heroica como sujeto, y objeto a la vez, revolucionario: revisemos algunas escenas:

La posible venta de los bonos:

–Ve vendiendo esto –dijo, le dio unos bonos rojinegros con la leyenda. «No zafra con Batista. ¡Libertad o Muerte! M-26-7», y se fue pidiéndole que se cuidara»³⁸⁶, que le solicita su amigo Héctor “su carnal, su ambia, su compañero de batería en el equipo de béisbol del Instituto, y con él [que] había hablado mucha mierda de Batista en el *dog-out*, durante el último juego”³⁸⁷,

y que Carlos no realiza por cobardía, urdiendo una estratagema para engañar a Héctor:

pero no intentó vender los bonos por temor a un chivatazo. Los escondió en el último rincón de su cuarto, junto a los libritos de relajo y a los folletos de la Sociedad Parasicológica Mexicana. Estuvo dos meses sin gastarse un kilo en el casino, reunió los seis pesos y se los entregó a Héctor, diciendo con su mejor voz clandestina: -Misión cumplida, mulato.³⁸⁸

Es importante señalar que la Sociedad Parasicológica Mexicana había sido una invención de Carlos y sus amigos “para tocar téticas”, las de “las pepillas”, las alumnas del Instituto, y que la escena narrada a la que pertenece el acontecimiento de la venta de los bonos da inicio al capítulo tres de *Las iniciales de la tierra* que comienza con la asistencia de Carlos a su primera manifestación estudiantil contra la dictadura de Batista, inducido por razones de carácter sexual, demostrar por oposición la masculinidad, antes que políticas: “Tal vez, si el Mai no hubiera dicho, «el que no vaya es maricón», Carlos no

³⁸⁶ Ibid., p. 62.

³⁸⁷ Ibid., p. 62-63.

³⁸⁸ Ibid., pp. 62-63.

hubiera ido”³⁸⁹, con lo que se devela desde el inicio que la operación de la venta de bonos parte de la ironización, tanto verbal como de la denominada ironía de situación, que desplaza el sentido político por uno de intencionalidad erótica, desvirtuando la supuesta pureza del gesto revolucionario clandestino.

La participación de Carlos en el proceso de militarización de la revolución representada en su participación en la caminata de los “sesentidós kilómetros en una jornada”³⁹⁰ y en los combates de la invasión de Playa Girón que introduce en *Las iniciales de la tierra*, mediante una operación de extensión de los materiales narrativos, personajes y acontecimientos de los cuentos “Muerte de asma” y Las condecoraciones de la sangre” del libro *Cantos de amor y de Guerra*, en la que la figura y el discurso de Fidel Castro:

Al día siguiente asistió con el Instituto al entierro de las víctima del «La Coubre», del detonador o la bomba de tiempo o el ácido colocado entre las armas que nunca pudieron llegar a sus destinatarios, que el enemigo marcó en un remoto puerto belga o francés con su signo de sangre. Y allí, entre los cuerpos destrozados por la metralla, Fidel fundió la furia y la tristeza, los gritos y silencios del pueblo convirtiéndolos en una sola voz al entregar por vez primera la consigna que todos repitieron como guía y bandera de los múltiples combates por venir. «¡Patria o Muerte!»³⁹¹,

es contaminado y desplazado irónicamente por la figura y el discurso de Mercedes, la antigua criada negra de su familia, y quien le tradujo a Carlos las correspondencias entre el santoral cristiano y las deidades afrocubanas:

...y Mercedes le dijo la verdad: el San Francisco de Asís que la madre tenía sobre la cabecera de su cama no era otro que Kisimba; la santa Bárbara que el padre Pablo tenía en la repisa de la sala era Insancio, Siete Rayos, dios terrible del Trueno; el negro de las muletas; San Lázaro, era Asuano, el viejo Luleno,

³⁸⁹ Ibid., p. 61.

³⁹⁰ Ibid., p. 164.

³⁹¹ Ibid., p. 157.

dios de los enfermos; ella misma, Mercedes, era hija de Tiembla Tierra, la guerrera, diosa de rompe y raja³⁹²,

y con la que se encuentra, tiempo después, “en la rumba descomunal que avanzaba cantando por la Avenida Misiones”³⁹³, tras “el acto del estadio del Cerro donde Fidel iba a anunciar nuevas medidas”³⁹⁴ contra el imperialismo yanqui, entre otras, la nacionalización de empresas norteamericanas:

«Pero no puedo creer, muchacho, que estés aquí con nosotros, cosa más grande Tiembla Tierra cará», dijo sacando a Carlos de su asombro porque el nombre de la santa le dio de pronto las claves de aquel rostro que todavía lo miraba asombrado, «¡Mercedes!», dijo, y la negra respondió, «la misma que viste y calza», en medio de una carcajada de alborozo, se acordaba, cará, ¿la familia bien?, «Bien», decía él y le era casi imposible reconocer a la tímida criada de su casa que ahora lo invitaba a rumbar mientras se meneaba y decía lleva, lleva, cuando Carlos le respondía a ritmo y ella soltaba las nalgas al son de la tumba, reía y lo abrazaba diciéndole que estaba tan contenta de verlo del lado de Fidel, pero tenía que irse con su gente y se despedía, abaírime Tiembla Tierra, cará, para incorporarse a la rumba y arrollar invocando a los dioses que invadían la memoria de Carlos envueltos en el remolino del enorme Bembé que pobló de miedo sus noche de infancia³⁹⁵,

generándose una transformación, una carnavalización del espacio público, el teatro político representado por el discurso revolucionario de Castro, el ¡Patria o Muerte!» y su actuación en el estadio del Cerro en la rumba popular, la fiesta indistinta de lo público y lo privado, los negros y los blancos, de la Avenida de las Misiones, como lo señala Oliva Collmann: “La fiesta o carnaval en la que se transforma, acompañada de un baile y una música desenfadada, desborda el espacio restringido que exige la política revolucionaria”³⁹⁶. La ironía de situación mostrando la cara dramática y al mismo tiempo festiva de la compleja edificación de Carlos como héroe revolucionario.

³⁹² Ibid., p. 51.

³⁹³ Ibid., p. 161.

³⁹⁴ Ibid., 160.

³⁹⁵ Ibid., p. 162.

³⁹⁶ Véase Collmann, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 97.

El ejercicio del poder de Carlos en la “Presidencia de la Asociación de Estudiantes de la Escuela y Jefe de la Beca”³⁹⁷, que Lilliam Oliva Colmann lee e interpreta, esta vez, con claros matices dentro de su perspectiva sociológica, ideológica y moral, reconociendo la irrupción irónica como un procedimiento del discurso que deconstruye la ortodoxia revolucionaria y el carácter autoritario del ejercicio del poder:

Elegido presidente de la Asociación de Estudiantes, Carlos se propone vivir a la altura de su «leyenda» como héroe, ganada por su participación en Playa Girón. La credencial es *irónica* (subrayado nuestro), ya que su participación fue porque había abandonado su batallón para visitar a su padre en el hospital. No obstante, Carlos se aprovecha de su papel de héroe. Adopta el «dominio gestual» que según él «era la parte más difícil de conseguir de su nueva personalidad» y se propone luchar contra la indisciplina, las malas palabras y el «reino del relajo» en la Beca, donde viven los estudiantes universitarios.

Como lo afirma Mellado, independientemente de los elementos irónicos, verbales y de situación (culturales), que permean la hegemonía ideológica del discurso revolucionario, se impone la

voluntad de control [del poder ejercido de arriba hacia abajo, que] va a guiar, en *Las iniciales*, la mayoría de las discusiones y enfrentamientos entre los distintos sectores del estudiantado tanto del Instituto como de la universidad y del edificio de la Beca. La horizontalidad de sus relaciones va a permitir una interacción fuertemente limitada en otros espacios interpersonales verticales de la novela: la milicia y la zafra, por ejemplo.³⁹⁸

“Prisión de una sola lógica”³⁹⁹ como la llama Oliva Collmann, presente en las escenas anteriores culminará en la escena de la lectura del Quijote, con su imposición como contenido de verdad en la formación heroica de Carlos, pero,

³⁹⁷ Ibid., Ob. Cit., p. 257.

³⁹⁸ Mellado, Lucía Andrea (2007): “Representaciones del campo intelectual y literario en las iniciales de la tierra y Las palabras perdidas de Jesús Díaz”, Alpha, núm. 24, pp. 95-109. Versión digital: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012007000100007>

³⁹⁹ Véase Collmann, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 97.

inmediatamente deconstruida irónicamente con la escena posterior de “una exposición de pintura que los Reflexivos pretendían montar en los salones de la Escuela”⁴⁰⁰.

4.6. La lectura de *El Quijote* y la exposición de pintura

Precedido y obligado por un contexto de lectura en el que la ironía verbal estalla, a través de procedimientos de humor, las convenciones y prejuicios políticos, ideológico y morales revolucionarios, Carlos se ve retado a leer *El Quijote*, al caer en una “trampa” orquestada por sus amigos estudiantes de la Beca, como resultado de la acumulación de dinero, producto del pago de las multas de carácter moral acordadas por el grupo como consecuencia de incurrir en “expresiones obscenas”, negadas a un revolucionario, por constituir “rezagos de un pasado que debemos superar”⁴⁰¹:

Días después, cuando hubo en la cajita dinero suficiente para comprar el primer libro, preguntó democráticamente a los compañeros qué título adquirir y Roal propuso *El Quijote*. Carlos se molestó porque esperaba que la pregunta regresara a él para sugerir diez folletos de Mao. Pero a Roal le entusiasmaba la posibilidad de comprar el primer libro editado por la flamante Impresa Nacional y había logrado sumar al Peruano, que dijo solemnemente, «Es la obra más importante de la lengua», como si con eso su propia lengua se hiciera importante. Carlos valoró la coyuntura, se trataba de una contradicción secundaria que en modo alguno debía ser elevada a rango de principal, y aceptó en silencio la propuesta.

Esa noche comprendió que había caído en una trampa⁴⁰².

“Trampa” que se materializa en la oscilación entre la ironización verbal representada por el estudiante Francisco y la convicción moral de Carlos, en una escena caracterizada por la irrupción de la risa como elemento de transgresión y el lenguaje como elemento de libertad y riesgo por una parte, y la

⁴⁰⁰ Ibid., Ob. Cit., pp. 277-278.

⁴⁰¹ Ibid., Ob. Cit., p. 275.

⁴⁰² Ibid.

razón y comprobación seudo histórica como elemento moral y de castigo, por la otra:

Francisco y Roal lo esperaban muertos de risa mientras Osmundo estaba serio, ceñudo. Se puso en guardia, aquello era mala señal, la risa tenía siempre un trasfondo corrosivo que amenazaba el orden y restaba fuerzas para las grandes tareas. «¿Qué pasa?», preguntó. Francisco le extendió el libro entre carcajadas. «Pinta, consorte, pinta el Miguelito». Carlos tomó el volumen; sus ojos, guiados por el índice de Francisco, dieron con una palabra increíble: hideputa. La leyó como si le dieran un bofetón, como si aquella expresión incalificable hubiese sido dirigida contra su madre por el facineroso Francisco, que gritaba sin dejar de reír, «¡Pero que hideputa; el Miguelito!?»

Debía controlarse, los problemas políticos no podían ser reducidos a la esfera personal.

–Tienes una multa –dijo.

–¡Pero si el que escribió hideputa fue Cervantes! –replicó Francisco.

Era cierto, pero tenía que hallar una respuesta a aquel reto a su prestigio. Francisco, envalentonado aseguraba que Cervantes estuvo en Cuba y al oír cómo hablábamos el español se quedó Manco del Espanto. Todos reían cuando él encontró una respuesta:

–Quizá Cervantes escribió esa palabra obscena, pero nadie podría probarlo, tú sin embargo, la pronunciaste dos veces, así que paga.

Francisco quedo aplastado por la autoridad, pagó, y la reunión se deshizo porque Carlos les estaba diciendo con la mirada que si querían perder su tiempo, allá ellos, él tenía que estudiar⁴⁰³.

La lectura que Carlos realiza de *El Quijote* estará más cercana a la sátira que a la ironía, entendiendo que la sátira burla, caricaturiza, mientras que la ironía critica, contradice, niega, recrea los valores y el sentido del mundo. En esta reafirmación ideológica de las convicciones marxistas de Carlos, tras la lectura de *El Quijote*, coincidimos con las lecturas que de esta escena de lectura han realizado tanto Collmann como Mellado, aún con los leves matices de diferencia presentes en sus perspectivas críticas. En ambas aproximaciones, la lectura de *El Quijote* por parte de Carlos se ve determinada por la teoría política marxista:

⁴⁰³ Ibid., pp. 275-276.

Cuando todos estuvieron dormidos abandonó los libros de texto y tomó El Quijote. No pensaba leerlo completo, era demasiado largo y se trataba de una novela, no podía enseñarle nada de la vida; simplemente necesitaba informarse para polemizar. Leyó varios capítulos salteados y quedó sumido en una confusión creciente⁴⁰⁴.

Esta actitud de Carlos frente a la literatura, al considerar la novela como un género desvinculado de la realidad, no representativo de la “vida”, que expresa la instrumentalización del acto de leer, el carácter utilitario presente en la intencionalidad lectora de Carlos, es colocada en relieve por Collman: “El tono y la actitud de Carlos despectivos hacia la literatura como fuente de conocimiento que además excede los límites de la extensión de lo que se considera una lectura apropiada es evidente”. La interpretación crítica de Carlos de la figura e historia del personaje Don Quijote pondrá en escena la corroboración del tono y la actitud despectivos, ampliados y profundizados por los prejuicios ideológicos de la ortodoxia marxista:

El héroe resultaba ser un tipo flaco, ridículo, que unas veces daba risa y otras lástima porque siempre estaba equivocado (en realidad no era un héroe, se *las daba* de héroe) y luchaba por la justicia sin conocer las leyes de la historia, ni tomar en cuenta a las masas, ni las condiciones objetivas y subjetivas, ni la correlación de fuerzas entre explotados y explotadores, y confundía las contradicciones antagónicas con las no antagónicas, las principales con las secundarias, las internas con las externas, porque en el fondo no sabía siquiera qué era la contradicción y por tanto no podía comprender la inevitabilidad de los períodos de acumulación de fuerzas, era incapaz de convertir los cambios cuantitativos en cualitativos, producir el salto y ejercicio de la negación sobre el proceso histórico para propiciar el desarrollo en espiral, era en fin de cuentas, un pequeñoburgués (farmacéutico, o más bien, boticario) que no había logrado suicidarse como clase y conservaba su carácter anárquico-individualista pretendiendo tomar la justicia por su mano. Se creía un héroe pero no había en él la más mínima muestra de humildad, sencillez o espíritu

⁴⁰⁴ Ibid., Ob. Cit., p. 276.

autocrítico. ¡Tenía hasta un criado! Todo ello se debía (según confesaba ingenuamente el propio autor) a que una montaña de lecturas mal asimiladas lo habían enloquecido, y al final, cuando recobraba la cordura, el mismísimo Cervantes recomendaba prohibir aquellos libracos. ¿Y el suyo? ¿No podía también El Quijote hacer un daño incalculable a las nuevas generaciones? Pero entonces, ¿por qué se había editado aquí más de cien mil ejemplares?⁴⁰⁵

Collman indica el reproche de Carlos “al estilo marxista”, a “Don Quijote, un personaje del siglo XVII” por “su falta de lucidez analítica”, para destacar que su “análisis es risible por su rigidez e incongruencia, sugiriendo, por tanto, una crítica de su ortodoxia y a su vez ridiculizando el propio modelo marxista”⁴⁰⁶. La sugerencia de Collmann apuntaría un doble propósito crítico: “Al mismo tiempo, es claro que Díaz desea establecer un paralelo entre la figura cómico-ridícula de Don Quijote y el propio Carlos”⁴⁰⁷. Es decir, por un lado, la consideración textual del elemento satírico como instrumento revelador del dogmatismo revolucionario marxista explícito en la lectura de Carlos.

En su totalidad la sátira de Carlos le sirve a Díaz para introducir una crítica más sutil, pero a fin de cuentas, más significativa: la crítica del proceso de censura por el cual Carlos aboga rechazar *El Quijote* y por tanto, la imposición de un solo discurso, el del Estado⁴⁰⁸, y, por el otro, la consideración extratextual, en relación al proceso de censura y dificultad de la edición de *Las iniciales de la tierra*, padecido por Díaz para la publicación de su primera novela: “Igualmente, la crítica a la censura alude, por extensión, a la propia censura que Díaz había sufrido cuando entregó el manuscrito de *Las iniciales de la tierra*”.

Mellado, por su parte, destaca “la clave política para leer textos literarios” que emerge de la lectura de Carlos, al apelar este “a término y valores de la teoría

⁴⁰⁵ Ibid., p. 277.

⁴⁰⁶ Collman, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p.105.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 105.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 105.

política” y no aludir “en ningún momento, a conceptos estéticos o literarios”⁴⁰⁹ en su interpretación crítica de *El Quijote*.

La respuesta de Carlos a la edición masiva de *El Quijote* por parte del Estado reafirma la imposición del discurso estatal revolucionario marxista, negando de esta manera cualquier otra interpretación de orden político e ideológico distinto, y la posibilidad de una aproximación de orden estético o literario:

Había sólo una respuesta, las editoriales estaban minadas de viejos (o de gentes con viejos criterios, daba lo mismo), incapaces de entender que la tarea de la revolución consistía en arrasar con el pasado, en destruir los falsos ídolos y valores y crear un mundo totalmente nuevo, proletarizado, puro. Excitado por esta idea abrió el cajón de la artillería china y hurgó entre la copiosa papelería donde atesoraba los reportes semanales de Xinhua y los folletos de Mao, hasta encontrar el librito sobre las conversaciones de Yenán. Allí estaba la verdad sobre el tema del arte expuesta en treinta páginas. Era esa capacidad de síntesis, esa habilidad para liquidar de una manera breve y sencilla los problemas más complicados (o aparentemente complicados, pues los burgueses los enredaban para engañar al pueblo), lo que lo fascinaba de los teóricos chinos⁴¹⁰.

La preferencia de Carlos por una respuesta que tiene como centro las ideas maoístas sobre la cuestión del arte no sólo expresa una identificación política sino que implica una simplificación y negación de carácter ideológico y extraartística de la especificidad y complejidad literaria de *El Quijote*. Como refiere Collman, *Las iniciales de la tierra* cubre el período, “sin identificarlo directamente”, de “la Gran revolución del Proletariado en China”, que, dirigida por Mao, significó el extremismo y la represión intelectual. Collman también relaciona el proceso de censura que sufrió la publicación de *Las iniciales de la tierra* con la influencia de las ideas maoístas en el castrismo-guevarismo

⁴⁰⁹ Mellado, Lucía Andrea (2007): “Representaciones del campo intelectual y literario en las iniciales de la tierra y Las palabras perdidas de Jesús Díaz”, *Alpha*, núm. 24, pp.95-109. Versión digital: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012007000100007>

⁴¹⁰ Ob. Cit., p. 277.

durante la década de los setenta. “Por eso, la posición «dura» de Carlos rechaza un obra como *Don Quijote*, acaso la más reconocida por su celebración de la imaginación”. Además, apunta “que Díaz confirmó que había añadido este capítulo cuando reescribió la novela por segunda vez (Entrevista personal)”⁴¹¹. Esta valoración política explícita presente en la interpretación maoísta de Carlos, que desplaza al arte por la política, a la novela por la tesis ideológica, al arte por la realidad, es compartida por Mellado:

La subordinación de lo artístico a las necesidades y creencias políticas se enfatiza al propugnar los valores de utilidad y verdad en el arte. Carlos coloca como autoridades intelectuales supremas a Mao Tse-Tung y a otros teóricos comunistas chinos. [...] Este tipo de textos normativos –provenientes de la política y situados en la izquierda más ortodoxa– operan, junto con otros discursos pronunciados por las más altas autoridades de la revolución, como el sustrato teórico tácito y explícito sobre el que se edifica un sistema de prescripciones y valores que se desplazan desde el ámbito de la práctica política al de la práctica artística⁴¹².

El marco moral rígido de la revolución en el que Carlos ejerce su liderazgo político y que determina su lectura de *El Quijote* y el orden satírico en que participan algunos estudiantes de la Beca, impide el desplazamiento de la sátira a la ironía, entendiendo que las respuestas que Carlos extrae de la moral revolucionaria y la ortodoxia marxista-maoísta para fundamentar la negación de la condición de héroe de el Quijote no alcanzan a cuestionar, en ningún momento, la moral establecida por el poder de la revolución.

La incomprensión y negación de Carlos de los valores estéticos y artísticos tendrá en el episodio de la exposición de pintura una reedición del conflicto entre el arte y la política. Carlos en su función como presidente de la

⁴¹¹ Collman, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p.106.

⁴¹² Mellado, Lucía Andrea (2007): “Representaciones del campo intelectual y literario en las iniciales de la tierra y Las palabras perdidas de Jesús Díaz”, Alpha, núm. 24, pp.95-109. Versión digital: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012007000100007>

Asociación de Estudiantes representa la tendencia de los Duros frente a la de los Reflexivos; tendencias que tendrían como correlato la confrontación generacional entre los escritores pertenecientes al suplemento cultural *El Caimán Barbudo* y los de las Ediciones El Puente, como lo señala Collmann: “el escritor se destacó por su participación en la confrontación generacional entre escritores «duros» (los asociados con *El Caimán Barbudo*) y los “flojos”, a quienes se acusaba de escapismo, metafísica y liberalismo, asociados con la editorial *El Puente*. A estos últimos Carlos los llama los «reflexivos»⁴¹³. La puesta en escena de la existencia y del primer enfrentamiento entre las citadas tendencias aparece en *Las iniciales de la tierra*, con motivo de la primera asamblea de la FEU (Federación Estudiantil Revolucionaria) a la que asiste Carlos:

Cuando asistió al primer pleno de la FEU supo que podía servirle para cosas aún más importantes. La reunión lo confundió muchísimo, allí había tendencias. Una dura, inflexible, implacable, y otra suave, contradictoria, quizá demasiado reflexiva. Aunque de inmediato se sintió inclinado hacia los Duros, la existencia de aquella purga sorda lo irritó. Las cosas eran muy claras para él: revolución-contrarrevolución, bueno y malos y punto.⁴¹⁴

Como en la escena de la lectura de *El Quijote*, Carlos no entiende la forma ni la complejidad del arte moderno, al negarse a dar

el visto bueno a una exposición de pintura que los Reflexivos pretendían montar en los salones de la Escuela. Los cuadros le confundieron aún más que *El Quijote*. No entendía nada. Sincera, sencilla, honestamente no entendía nada. Rayas, manchas, mujeres con cuatro ojos⁴¹⁵.

En un diálogo cercano al delirio ideológico Carlos cuestiona tanto el uso fuera del contexto revolucionario de las funciones de sus sujetos representativos,

⁴¹³ Collman, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p.104.

⁴¹⁴ Ibid., p. 264.

⁴¹⁵ Ibid., p. 278.

como la tradición del arte moderno cubano, al concebir el arte de la pintura únicamente en el marco del realismo socialista:

El secretario de Cultura y Prensa (un Reflexivo tan autosuficiente que tenía el descaro de usar la palabra Comisario para designar su cargo en la exposición) le dirigió una pregunta retadora:

–¿No te gusta ese cuadro?

Carlos miró la tela señalada, era un adefesio, jamás el futuro podría reflejarse de aquella manera.

–No –dijo–. ¿Quién ha visto una mujer con cuatro ojos?

–¡Pero si eso no es una mujer, eso es un cuadro! –gritó el otro, antes de emplazarlo– ¿Tú estás prohibiendo a Lam, Portocarrero, a Antonio Eiriz?⁴¹⁶

De ahí, la sorpresa de Carlos

al saber que la FEU había tomado un acuerdo (propuesto por los Reflexivos con la silenciosa complicidad de los Duros) criticándolo por haber prohibido la exposición, que según constaba en el propio acuerdo, se montaría en el Rectorado como desagravio a las glorias de la cultura nacional⁴¹⁷.

Pareciera duplicarse en la escena de la exposición de arte, mediante estallidos de ironía verbal, más cerca de la sátira que de la propia transgresión irónica, la imposibilidad de Carlos, por el endurecimiento político e ideológico de sus convicciones revolucionarias marxistas, de comprender, como en la lectura de *El Quijote*, la autonomía y la complejidad del arte moderno.

4.7. La celada y el erotismo

Posiblemente sea en esta escena de *Las iniciales de la tierra* en la que la ironía alcance transgredir los límites del dogma y el orden revolucionario, por que como lo indica Collmann:

⁴¹⁶ Ibid., p. 278.

⁴¹⁷ Ibid., p. 278.

La crítica abierta, así como la propia autocrítica, logra una exaltación en Carlos que lo libera de sus inhibiciones, lo conduce a la intimidad sexual con su secretaria, y concluye con su separación del trabajo. Se unen los espacios de su vida política y personal. El vínculo entre los dos conduce a una crisis matrimonial en la que debe enfrentar su machismo y en el que debe escoger nuevamente entre el “camino de la verdad o de la vida” o esconderle los hechos a Gisela⁴¹⁸.

Impelido improvisamente por el Director del Centro de Estudios Internacionales (CEI), en el que “Carlos era Jefe de Sección”⁴¹⁹, además de Secretario del Comité de Base de la Juventud, a preparar “el Informe de Balance y Perspectivas”⁴²⁰ en un lapso de cuarenta y ocho horas para la entrega, Carlos se descubre a sí mismo envuelto en una trama de orden político en la que “el Director estaba en un aprieto y pretendía utilizarlos a ellos, única organización política del CEI, para continuar en el cargo”⁴²¹, por lo que acude al consejo de sus colegas para la preparación del informe:

Tenían tres alternativas: el error, la cautela o la victoria. Podrían equivocarse si elaboraban apresuradamente un Informe radical que después no lograra soportar el análisis de las instancias superiores; ser inteligentes y redactar un texto cauteloso, que dejará entrever problemas futuros sujetos a futuros debates; u obtener la victoria política mediante un trabajo exhaustivo, demoledor e irrefutable. Después de larguísimas disquisiciones sobre el oportunismo y la irresponsabilidad, le aconsejaron cautela; un dirigente maduro, decía el acuerdo, sólo podría lanzarse a fondo si estaba seguro de no caer en errores que lo condujera a una situación insostenible⁴²².

Entre la ambición de Carlos:

En realidad, llevaba meses maniobrando para no conducir a sus compañeros a un enfrentamiento con el Director. Pero sabía que en la elaboración de aquella táctica había estado presente, además de inteligencia política el deseo de de ser

⁴¹⁸ Collman, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 111-112.

⁴¹⁹ Ob. Cit., p. 334.

⁴²⁰ Ibid., p. 336.

⁴²¹ Ibid., p.336-337.

⁴²² Ibid., p. 337.

promovido a Jefe de Departamento, lo que haría más cercana la posibilidad de unirse a la guerrilla y le permitiría, de entrada, disponer de un automóvil⁴²³,

y la redacción de “aquel maldito informe”⁴²⁴ se despliega la celada del Director y la duda interrogativa de Carlos al preguntarse sobre “los límites entre el oportunismo y la cautela, entre el valor y la irresponsabilidad”⁴²⁵. Iraida, designada por el Director, representa para Carlos, en un primer momento, la posibilidad de ser espiado y observado en el fracaso de la tarea encomendada por el poder superior: “El Director había engrosado la trampa al designar a Iraida, su secretaria personal, para que lo ayudara. Era una trigueñita bajita, atildada, que esperaba con las rodillas unidas bajo el satélite de la máquina de escribir como si estuviera de guardia”⁴²⁶. Pero, en una vuelta de tuerca insospechada, después de redactar un informe “que cumplía escrupulosamente las formas, parecía intachable y por eso mismo era un desastre”⁴²⁷, Iraida se transforma en la representación creciente e inevitable de la irrupción del erotismo en la conciencia política revolucionaria de Carlos, en razón de un contrapunto narrativo entre las visiones anguladas, escorzadas, erotizadas del cuerpo de Iraida y el deseo también creciente e inevitable de Carlos, quien no sólo rompe el informe redactado sino que abandonando el “camino fácil, repetir lo hecho, lo seguro”⁴²⁸, sino que decide

decir algo nuevo. Decidió correr también el riesgo de una expresión torpe u oscura de al que pudiera sacar siquiera una onza de verdad. Lentamente, tercamente, trabajosamente fue articulando frases, períodos, párrafos, y sintió que el haberse atrevido se convertía en una fuente de audacia y a veces de sorpresiva e inesperada belleza⁴²⁹.

⁴²³ Ibid., p. 337.

⁴²⁴ Ibid., p. 337.

⁴²⁵ Ibid., p. 337.

⁴²⁶ Ibid., p. 337.

⁴²⁷ Ibid., p. 340.

⁴²⁸ Ibid., p. 341.

⁴²⁹ Ibid., p. 341.

Al mismo tiempo que ocurre la transformación y destrucción de la redacción burocrática por una escritura de carácter personal, aflora en la superficie del nuevo informe la historia de vida real de Carlos como sujeto revolucionario, en un proceso autocrítico de la dimensión personal y política, que tendrá como final la asunción de su fracaso revolucionario y el del colectivo:

Fue enumerando los errores con nombres y apellidos hasta llegar al Director, e inesperadamente para Iraida, hasta él mismo. Ahora improvisaba, sentía el tecleo de la máquina como una caja de resonancia que percutía en sus sienes con la música celestial de la verdad, comprendía que no tenía derecho a lanzar la primera piedra sino reservaba para sí la última, y el cansancio y la tensión se resolvían en aquella impasible denuncia al compañero Carlos Pérez Cifredo como cómplice de los errores cometidos, puesto que en su carácter de dirigente político, de joven comunista no se opuso a ellos con suficiente firmeza, no acudió a la base ni a los niveles superiores, y actuó así por miedo. Compañeros, miedo a nos er promovido a Jefe de Departamento, miedo a la responsabilidad política y miedo a la verdad, compañeros, a la verdad que al fin había dicho⁴³⁰.

Conciencia del fracaso y asunción de verdad personal por encima de las “verdades revolucionarias”, que culminará en la intimidad sexual de Carlos e Iraida y en la separación de Carlos de su trabajo, al ser descubierta su transgresión a la moral revolucionaria:

En medio de la ola de comentarios que conmoveron al Centro algunos dijeron que Carlos había caído en una trampa urdida por el Director, que era un come mierda e Iraida una cabrona. Pero El sabía que Iraida era una muchacha limpia y triste y que la trampa no se la había tendido el Director sino la vida⁴³¹.

Paradójicamente será la irrupción transgresiva del erotismo el móvil de la transformación personal y política de Carlos, que se podría asociar con una ironía de situación, con su carga de drama y desgracia, representada en la posterior crisis matrimonial de Carlos y su esposa Gisela, quien en medio de la crisis le confiesa que ella también le ha sido infiel, y el refugio de Carlos,

⁴³⁰ Ibid., p. 342-343.

⁴³¹ Ibid., p. 343.

deshonrado su machismo, en la imaginación infantil de su hija Mercedita y su relación con los personajes de Toña y Mercedes del mundo imaginario de su infancia, mezclado con la heroicidad de la muerte del “Che” , que como dice Collmann: “El ‘Che’ y Mercedita se asocian así como símbolos a la vez históricos e imaginarios que crean la esperanza de un mundo mejor”⁴³². Crisis personal y política que desembocará en la participación de Carlos en Zafra de los Diez Millones, expansión narrativa y retórica de *Los Años duros*, que sigue la dureza del discurso y la historia del cuento “No hay Dios que resista esto”.

4.8. El silencio de la votación

Abruptamente, aparece al final del capítulo final, el capítulo veintiuno (21), de *Las iniciales de la tierra* lo que hemos denominado “el epílogo” en correspondencia con la posible respuesta, “el cuéntametuvida”, a la pregunta de “el prólogo”, es decir, la historia de la experiencia revolucionaria de Carlos con sus detalles y matices, luces y sombras, esplendores y miserias. Aún cuando no conocemos directamente las respuestas de Carlos a la planilla en blanco “el cuéntametuvida”, y sólo conocemos las intervenciones de sus compañeros que lo someten a una especie de juicio sobre su historia y condición revolucionaria, a través del relato y la memoria de Carlos, se puede decir que contrastadas la versión larga: la historia de la novela que es la historia de Carlos con la versión corta: la historia de Carlos comentada por sus compañeros entre la dureza y la intransigencia de quienes exigen un comportamiento revolucionario sin fisuras ni dobleces, y los otros quienes reconocen y aceptan la condición humana de Carlos, el “epílogo” funcionaría como una versión abreviada del texto de la novela y de la historia de vida de

⁴³² Collman, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p. 112.

Carlos. Entre ambas versiones se despliegan las limitaciones que impone el Estado, y que tendrá en la imagen del silencio real, al comienzo del “epílogo”:

¿Por qué? se repitió al sentir que se había quedado en blanco ante la pregunta de Margarita. Lo perdonarán, dijo, podrían pensar que estaba improvisando, pero no, se había pasado la noche en vela, reflexionando a conciencia sobre las preguntas de la planilla, del “*cuéntametuvida*”, y hacia apenas dos horas... El silencio lo detuvo⁴³³.

Y en la imagen virtual del silencio del final. “–Bien, compañeros, entonces vamos a votar levantando la mano: primero los que estén a favor, después los que estén en contra”⁴³⁴, la instauración de un discurso narrativo crítico, que al mismo tiempo que fundar, en el campo de la literatura cubana, el género de la “novela de la revolución” abría pistas y senderos, por medio de la ficcionalización de las peripecias y contradicciones de un sujeto revolucionario atrapado entre el dogma político del marxismo y la inevitabilidad de la pulsión y del deseo de la pura y desnuda existencia, entre la razón instrumental de la historia y la conciencia y la práctica de la imaginación y la libertad, por medio de procedimientos de ironía que como intervalos socavan el imperio de un discurso único: el discurso revolucionario de origen marxista. Y, a su vez, anuncian estas imágenes del silencio las marcas del silencio proferidas en la siguiente novela de Díaz: *Las palabras perdidas*.

⁴³³ Ibid., p. 428-429.

⁴³⁴ Ibid., p. 444.

5. LAS PALABRAS PERDIDAS O LAS MARCAS DEL SILENCIO

*Las palabras perdidas*⁴³⁵ de Jesús Díaz es quizás la novela más novedosa y renovadora dentro la narrativa cubana después de *Tres Tristes Tigres*⁴³⁶, de Guillermo Cabrera Infante. Si *Tres tristes tigres* representa la ambición de una novela que interroga, a partir del juego de lenguajes, la cultura cubana de finales de la dictadura y principios de la revolución, en una reiterada referencia al habla, lo popular y sus múltiples expresiones musicales; *Las palabras perdidas* es una de las primeras representaciones narrativas que se propone el desmantelamiento del *sentido* de la revolución como relato histórico y cultural de Cuba y, al mismo tiempo, es una construcción novelística que por arte de la especularidad se desmantela a sí misma y critica y cuestiona no solamente el canon de la literatura cubana sino también el modelo moderno del género: la novela como crítica de sus referentes y crítica de sus procesos de construcción.

Hay una idea básica en la construcción del texto que podríamos sintetizar diciendo que se trata de la lectura potencial de la historia cubana como un relato alternativo al que la revolución ha edificado como oficial construyendo el relato revolucionario que se instaura con la llegada de Fidel Castro al poder a principios de 1959⁴³⁷.

Como sabemos, la historia política y la cultura cubanas tienen como paradigma la figura y el pensamiento de José Martí (1853-1895). Desde finales del siglo XIX, con el proceso de la independencia, en Cuba las denominadas repúblicas

⁴³⁵ Díaz, Jesús (1992): *Las palabras perdidas*. Barcelona. Ediciones Destino.

⁴³⁶ Cabrera Infante, Guillermo (1973): *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral.

⁴³⁷ Thomas, Hugt (1982): *Historia contemporánea de Cuba. De Batista a nuestros días*. Barcelona: Ediciones Grigalbo, S. A.

de las armas y de las letras se constituyen conjuntamente como representaciones de tensiones y contradicciones políticas y militares, sociales y culturales, estéticas e ideológicas. La revolución socialista instrumentaliza la figura y el pensamiento de Martí como la encarnación más fidedigna y legítima de sí misma. Es decir, que la República de Cuba como Estado socialista, como sociedad política y cultural, materializa y finaliza el proyecto político utópico martiano, teología política que José Lezama Lima (1910-1976) considera alcanzado en la última de sus eras imaginarias⁴³⁸ Frente al discurso oficial de la revolución, instaurado por el socialismo cubano, emerge, entonces, *Las palabras perdidas* con su visión crítica, irónica, desmitificadora y distanciada que interroga los límites y excesos del poder revolucionario y su relato histórico y cultural, en búsqueda de la reinterpretación y transformación del sentido del pensamiento y obra de Martí.

Un dato histórico documental fundamenta la estrategia narrativa de *Las palabras perdidas*: las páginas ausentes del famoso *Diario de Martí, de Cabo Haitiano a Dos Ríos*⁴³⁹ escrito entre el 9 de abril y el 17 de mayo de 1895, cuya última anotación es del 17 de mayo, dos días antes de su muerte. En las páginas correspondientes al 6 de mayo⁴⁴⁰ que refieren el encuentro de Martí y los generales Antonio Maceo (1845-1896) y Máximo Gómez (1836-1905), se plantea el tipo de gobierno y sociedad a construir después de la independencia, frente a la posibilidad del triunfo del movimiento independentista cubano de finales del siglo diecinueve.

Martí es partidario –y eso no solamente aparece insinuado y señalado en otras páginas del Diario, sino también en algunas de sus cartas y documentos

⁴³⁸ Lezama Lima, José . (1971). *Introducción a los vasos órficos*. España: Barral Editores.

⁴³⁹ Martí, José. (1941). *Diario de Martí. De Cabo Haitiano... a Dos Ríos*. Cuba: Instituto Cívico Militar.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, (1941), p. 56

políticos— de que la República, una vez libre e independiente, construya un gobierno de carácter civil en la que los generales y el sector militar victorioso, propicien una constitución civil y democrática, un gobierno civil, electo en elecciones libres, la creación de una república democrática liberal, según los postulados del pensamiento político moderno del republicanismo.⁴⁴¹ Gómez comprende y apoya el proyecto de gobierno civil y democrático mientras Maceo favorece la instauración de un gobierno militar, una “democracia militar”. Dentro de la tradición literaria cubana las páginas perdidas del Diario de Martí han sido, son y probablemente serán objeto de diversas versiones e interpretaciones en relación al sentido de *vacío* y su posible contenido. José Lezama Lima en el poema “El pabellón del vacío”, de su libro póstumo *Fragmentos a su imán*⁴⁴², relaciona la noción de principio con el *tokonoma*, “un pequeño *vacío* en la pared”⁴⁴³ (cursivas mías) con su noción del *vacío* como el centro engendradora de su sistema poético y con la del sentido del *vacío* causado por la ausencia de las páginas perdidas del Diario de Martí, en el origen de la nación y la cultura cubanas.

Las palabras perdidas, en la estela de la lectura lezamiana, reinterpreta el sentido del *vacío* fundacional martiano a través del complejo juego de la invención, la intertextualidad y el anacronismo. El texto narra la historia de la aventura vital y literaria de cuatro escritores jóvenes cubanos: el Gordo, Una, el Rojo y el Flaco y su afán de creación de la revista “El Güije Ilustrado”; en el espacio literario de la confrontación y la lectura crítica de sus propios textos —poemas, cuentos, ensayos y entrevistas— encontraremos esta reinterpretación

⁴⁴¹ Rojas, Rafael (2000). “La república escrita”. En Rojas, Rafael (2000). *José Martí: la invención de Cuba*. Ob. Cit., pp 81-99.

⁴⁴² Lezama Lima, José (1977): *Fragmentos a su imán*. La Habana: Arte y Literatura

⁴⁴³ *Ibid.*, p.123

del vacío, puesto que es ahí donde se despliega la potencia de la escritura intertextual⁴⁴⁴ y el sentido transformador del procedimiento del anacronismo.

Díaz presenta su novela como un texto apócrifo de estructuración *en abismo*: tanto la traducción como el libro “Las palabras perdidas” del sinólogo y traductor francés Henri Maspero, en el que se narra la historia de una antigua civilización china, la kaärica, sirven para la construcción de un prólogo de “Las palabras perdidas”, que es a su vez el primer libro de poemas del Rojo; en cada momento –traducción, libro, prólogo, poemas del Rojo– se señala el carácter apócrifo del relato. En el primer poema “Nana de nuestra Amada Kaär” se reinterpreta el sentido del *vacío* representado por las páginas perdidas del Diario de Martí. La antigua civilización china kaärica funciona como el imaginario del pasado apócrifo en el que es posible leer e interpretar *otra* versión de la ausencia de las páginas martianas e imaginar y configurar un destino distinto de la revolución y la cultura cubanas: el futuro escrito y leído en el pasado.

La versión genealógica de *Las palabras perdidas* –reflejada en la sucesión de vacíos autoriales– ofrece de esta manera una lectura distinta a la oficial acerca del carácter martiano de la revolución cubana. La negación del ideal democrático originario de Martí, compartido por el general Gómez, es la causa originaria del fracaso revolucionario. Su proceso militarista y antidemocrático, de represión política, falta de libertad e imposición de un modelo artístico único se convierte en el realismo socialista, de persecución y encarcelamiento de la disidencia, sustentado en el desvío originario representado por la lectura e interpretación equivocadas que el relato revolucionario ha construido a partir

⁴⁴⁴ Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

del *vacío* martiano, en su asunción y práctica de la forma militar del gobierno concebida por el general Maceo. La versión de la historia como redención⁴⁴⁵, el pasado entendido como salvación del presente, ofrece, en *Las palabras perdidas*, otra lectura e interpretación del *vacío* martiano, como posibilidad de transformación de la revolución y renovación de la literatura cubana.

Mediante el registro y el comentario de los textos que conforman el *corpus* de *Las palabras perdidas*, se muestran las poéticas y procedimientos de la ironía que soportan la estrategia narrativa contenida en su estructura especular.

5.1. La poética del fracaso

Las Palabras Perdidas, a través del relato, que algunas veces tiene una relación ambivalente con la novela de formación, se centra en la puesta en escena del proyecto de creación y fundación de una revista de carácter estético, el “Güije ilustrado”, que tiene como correlato histórico el suplemento cultural del periódico de la revolución *Juventud Rebelde*: “El Caimán Barbudo, medio de expresión de los escritores e intelectuales surgidos en y de la revolución, fundado por Jesús Díaz, su primer director, Luis Rogelio Nogueras, Guillermo Rodríguez Rivera, Raúl Rivero, Víctor Casaus y otros. La revista representa las búsquedas de cuatro personajes: el Rojo, el Gordo, Una y el Flaco, que conciben y fundamentan sus poéticas y prácticas particulares en relación crítica con la poesía y la narrativa de la revolución, sustentados en la tradición literaria cubana.

⁴⁴⁵ Benjamin, Walter. (2008): *Obras Completas*. Libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores

El proyecto de la revista “El Güije Ilustrado” es censurado por la represión oficial, su publicación prohibida y sus miembros sobrevivientes son relegados al ostracismo.

Frente al fracaso de los proyectos estéticos alternos, *Las palabras perdidas* deriva en la creación de una utopía anacrónica; la poética del Rojo dibuja el futuro de la historia, la poesía y la cultura cubanas, anclándose paradójicamente en el pasado, en un anacronismo utópico a la manera de un futuro vuelto al revés: al mismo tiempo que refiere la quiebra de la utopía socialista, funda una utopía alterna. Sin embargo, la búsqueda estética representaría por sí sola el triunfo y la creación de esa utopía alterna: la posibilidad de crítica y renovación de la narrativa y la poesía cubanas que llegaría a realizarse mediante las poéticas del Rojo y las de los demás integrantes del grupo. De todos modos las alternativas de éxito no comparecen puesto que el fracaso del proyecto de “El Güije Ilustrado” supone el fracaso de un discurso alternativo al discurso del realismo socialista en el orden de lo real; dicho de otra manera, se establece en el texto de *Las palabras perdidas* una suerte de correspondencia del fracaso de la revolución, gran referente de la novela, y con el fracaso del proyecto estético trenzado en el interior de la misma.

Así, la *poética del fracaso* que contiene, paradójicamente, la posibilidad de la renovación literaria, representa la negación de lo real y su reconstrucción como creación estética⁴⁴⁶. *Las palabras perdidas* como crítica radical de lo real abre nuevas posibilidades estéticas en la estructura del género a través de una utopía del lenguaje. Regenera el género, como veremos más adelante, mediante el fundamento de la novela moderna: la ironía.

⁴⁴⁶ Adorno, Theodor W. (1983) *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.

En esta obra la visión irónica toca al género mismo, al poner en funcionamiento una doble ironía: una que critica a lo real y la otra que critica a los géneros; este doble juego irónico instaura la novela como región de placer y de conocimiento del ser humano en estos tiempos de quiebra, disolución y ruina de las imágenes y acontecimientos de la utopía moderna, que soñó la Ilustración.

5.2. La revista “*El Güije Ilustrado*”

La fundación de la revista contempla el objetivo de la creación de un espacio para las nuevas voces de la poesía cubana. Las perspectivas estéticas de los integrantes del grupo: El Rojo, el Gordo, Una y el Flaco, visibilizan un cuestionamiento doblemente irónico: político y literario.

El proyecto poético del Rojo intenta fundar una utopía anacrónica en relación con la historia y la cultura cubanas, como ya anunciamos, apelando a un modelo tomado sin duda de Borges con la creación de un discurso poético sostenido sobre el falseamiento interpretativo de uno de los documentos fundacionales de Cuba: el Diario de Martí. El juego de las interpretaciones y las lecturas devela las falsas y precarias bases de la revolución cubana. El Rojo y su visión borgeana de creación de la literatura a través de visiones anacrónicas de la historia y de la misma literatura, critica radicalmente no solamente el discurso de la historia oficial cubana, sino el tipo de literatura que tiene como modelo: el realismo socialista. El discurso del Rojo es una burla absoluta, un doble juego irónico sobre la poesía y la cultura cubanas.

En contraste, el discurso del Gordo expresa una poética como parodia del discurso de la poesía conversacional cubana. Discurso semioficializado, aceptado y celebrado por el poder, en una “nueva” versión del modelo poético

del realismo socialista: la retórica de la poesía oficial cubana. El Gordo renueva este tipo de discurso por medio de la profundización de las claves del humor y del erotismo ya retorizadas en el discurso de la poesía conversacional.

Una opta por una poética intencional y deliberadamente volcada hacia la deconstrucción de lo femenino, que es otra de las variantes del discurso oficial del realismo socialista propio del sujeto revolucionario, desarrollado en las vertientes de la poesía femenina y en las de la poesía conversacional. La otra, contrapuesta, realiza una crítica radical a la oficialización de la figura de la mujer en las distintas culturas, tanto de Occidente como de Oriente. Su discurso desmantela el discurso oficial femenino que insta la revolución

El Flaco, narrador implícito de *Las palabras perdidas*, deconstruye el discurso narrativo oficial de la revolución que tiene como centro al sujeto de la emancipación revolucionaria. Es necesario e importante señalar que el primer libro de Jesús Díaz, *Los años duros*, es un conjunto de relatos que tiene como centro a este mismo actor. Jesús Díaz se esconde tras la máscara del Flaco o bien se deconstruye a sí mismo, después de su instante inicial de narrador de *Los Años Duros*. Pero lo más significativo es que la perspectiva estética e ideológica del Flaco reincorpora o lee de manera singular la presencia de la cultura popular, del folclore de origen afroamericano como uno de los componentes fundamentales de la cultura cubana.

5.3. La especularidad de la estructura

Las palabras perdidas, como gran parte de la narrativa moderna, se vuelve sobre sí misma para contar las historias que articula en una estructura doble e intercalada: por un lado los ocho capítulos de la torre rusa Ostánkino que

funcionan como una suerte de “aleph”, centro generador del relato y por el otro los seis capítulos de la historia del grupo “El Güije Ilustrado”, señalados con los nombres de sus integrantes en relación a un acontecimiento particular. Estas dos partes se encuentran separadas por el capítulo central y se manifiestan como un enroque, que tiene a su vez como centro la poética del Rojo, clave de lectura e interpretación del sentido de *Las palabras perdidas*. El texto de la novela se abre a una mirada en abismo sobre sí misma para producir la poética global del texto (las poéticas implícitas) en la que, incesantemente, confluyen distintas concepciones sobre la creación literaria, la creación poética.

Las palabras perdidas configura la competencia de un lector implícito en el horizonte de comprensión del sujeto y la cultura de la modernidad, opuesto a la consideración de la lectura ritual de la antigüedad, la lectura doctrinaria medieval y, quizás, cercano a la perspectiva metaliteraria postmoderna. Paul De Man, en *Alegorías de la lectura*⁴⁴⁷, refiriéndose a la obra de Rainer María Rilke, sostiene que el alto nivel de autoconocimiento reflexivo que presenta la poesía de Rilke nunca entra en conflicto con la maestría de su invención poética. *Mutatis mutandis* se podría decir lo mismo de la narrativa de *Las palabras perdidas* donde se percibe que la arquitectura textual propone un modo de inteligibilidad de la novela al desplegar un proceso autorreflexivo sobre la literatura y la cultura cubanas.

La concepción moderna de la lectura, implícita en la poética del texto y el género, se abre desde el capítulo inicial de la serie de la torre Ostánkino; en él, el restaurante donde se encuentran y conversan el Flaco y Rubito se convierte en el lugar de una perspectiva parcial de la realidad, dado que la torre gira de derecha a izquierda o viceversa y, simultáneamente, en el lugar de una

⁴⁴⁷ De Man, Paul. (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.

pluralidad de perspectivas –al modo de un “jardín de senderos que se bifurcan” borgiano– se organiza la posibilidad de colocación de una visión espacial plural, múltiple, heterogénea.

5.4. *La perspectiva giratoria*

La torre Ostánkino es el espacio simbólico de la perspectiva múltiple que atraviesa la realidad; desde este espacio brota la posición, el punto de visión, dominante en la novela y desde ahí se genera el relato, el proceso de autorreflexión y de lectura de la cultura cubana, su comienzo y su fin. Constatamos cómo de capítulo en capítulo la pluralidad de perspectivas de la torre Ostánkino atraviesa el texto; el doble juego que ofrece esa perspectiva visual y semi-simbólica, crea una singular arquitectura, que asemeja una simetría que no es tal: cuatro capítulos sobre la torre Ostánkino de la primera parte y cuatro capítulos de la misma torre de la segunda, vienen intercalados con los capítulos situados en La Habana, separados justo en la mitad del texto por el capítulo “Enroque” –figura que en el juego de ajedrez significa el intercambio de posiciones en las piezas– reafirmando de esta manera la lectura intertextual y plural implícita en el texto.

“El Flaco y la Biblioteca de Alejandría”, el primer capítulo intercalado entre los de la torre Ostánkino, diseña la virtualidad textual y el artefacto autorreflexivo. El capítulo se abre desde el título como la posibilidad del conocimiento virtual del destino de dos de los miembros fundamentales del Grupo, como son el Flaco, narrador y lector/escritor implícito de *Las palabras perdidas* (Melquíades en el caso de *Cien años de soledad*) y el Rojo, creador de la poética dominante y total del texto.

En el inicio de este capítulo se dibuja el destino poético del Rojo, que en la vidriera de una librería vislumbra su rostro a través de un juego especular y observa cómo se convierte virtualmente en la carátula, en la portada de un libro. Esta imagen dual asociada tan físicamente al libro le sirve de revelación sobre su consubstanciación como creador y lector; en ese mismo momento le parece posible predecir su libro futuro, del que, a su pesar, no logra ver el título, pero se le revela la realidad como aquello que puede ser sustituido por la virtualidad de la escritura a través de la imagen de su propio libro.

El texto nos lleva a comprender que a la legalidad del poder político de la revolución, se le opone el poder textualizado de la crítica, implícita en la lectura que realizan los miembros del Grupo, si entendemos *Las palabras perdidas* como la posibilidad de una constitución de la cultura política moderna que afirma frente al poder del príncipe, la legitimidad de la crítica y que modela la comunidad cívica sobre la comunicación y discusión de las opiniones individuales. En *Las palabras perdidas* esta comunidad cívica la representan los miembros del grupo que pretenden publicar la revista de “El Güije Ilustrado”. Su producción poética, los distintos textos que elaboran, sus discusiones y críticas representan a su vez el espacio de las opiniones individuales opuestas al poder. Cada uno de ellos tiene como destino la escritura de una obra literaria, encarnación de su proyecto individual y estético. Esta razón poética, manifestada en el texto como diversos proyectos de escrituras individualizadas, encuentran su sentido, precisamente, en los obstáculos representados por el poder político y su conjunto de normas, doctrinas políticas y estéticas propias de todo proceso revolucionario. Frente a esta perspectiva del poder cada uno de los miembros del grupo diseña una modalidad diferenciada de proyecto poético particular, a partir de la creación y de la lectura crítica de sus propios textos y de la lectura crítica de los textos fundamentales de la literatura cubana.

5.5. *La novela total*

En la ambición de escritura de *El Flaco* se encuentra explicitada la poética de *Las palabras perdidas*; poética ligada estrechamente a la constitución del género novela y a los demás géneros del discurso: “En realidad, me preparo para escribir una novela total, o sea, una novela que incluya todos los géneros literarios, poesía, cuento, periodismo, ensayo...”⁴⁴⁸.

Debemos aclarar que esta noción de “novela total” encierra una ambición precisa y explícita bien distinta a cómo la entendieron y usaron en la influyente generación de sus predecesores, los narradores latinoamericanos de los años sesenta, reconocidos como la generación del *boom*. Díaz a través de *El Flaco*, se propone una resemantización del concepto, pues si la novela total latinoamericana de los sesenta tiene como ambición registrar la complejidad de lo real, la complejidad de los rostros de la historia de la sociedad latinoamericana, *Las palabras perdidas* tiene como objetivo registrar, no en primera instancia la complejidad de lo real, sino la complejidad de lo literario; la complejidad de la literatura como expresión posible de lo real. La literatura no como “simple” reflejo, un primer grado de lo real, sino como la expresión artística, un segundo grado de lo real. La literatura se mira primero en sí misma para mirar con mayor profundidad la complejidad de lo real. La novela no es un espejo “llevado a lo largo del camino” para reflejar lo real, sino que la novela se mira primero a sí misma, en el género que la constituye, para poder representar literariamente lo real.

En *Las palabras perdidas* no se observa el lugar de una poética sino el espacio donde se escenifica contradictoria y críticamente un conflicto. El conflicto de

⁴⁴⁸ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., p. 38.

los poetas y sus poéticas se constituye en el centro narrativo textual, representado a los miembros del grupo de la revista “El Güije ilustrado”, que con sus proyectos de escritura, despliegan en toda su complejidad la creación vital y estética en las páginas intrincadas de esta obra. Cada uno de ellos, más que personajes configurados en el texto, más que enunciados de historias de vida, más que representar vidas enmarcadas dentro de una serie de acontecimientos históricos y sociales referidos, se constituyen en verdaderas biografías literarias.

5.6. Las biografías literarias

Cuando la revolución cubana ya está plenamente consolidada en las décadas comprendidas entre los 70 y los 80, irrumpe esta obra de Jesús Díaz y centra su acontecimiento narrativo –como señalábamos anteriormente– en el destino de un grupo de jóvenes escritores y poetas cubanos, en el seno la revolución misma; en efecto, el correlato histórico o la ilusión referencial tomada en esta obra es, precisamente, el famoso grupo que funda el reconocido suplemento cultural y literario “El Caimán Barbudo”.

En el caso del destino de los personajes en el discurso, no se configuran unos ideales políticos, históricos o ideológicos, sino exclusivamente unos destinos literarios. Los actores de papel están colocados en una suerte de entrada, de puerta a la creación como destino posible. Cada uno de ellos representa un relato de formación estética⁴⁴⁹, una “novela de educación”, que diferencia un destino específico individualizado, desde una relación de posibilidad y de

⁴⁴⁹ Schiller, Friedrich (1990): *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Antrophos Editorial.

imposibilidad, conformando un texto de educación para el arte, más que para la vida, y siempre en correspondencia con la idea utopista de que en la totalidad de lo real está implícita la posibilidad de transformar la vida mediante la literatura para alcanzar una existencia más auténtica, noble y sabia.

Es por ello que el *corpus* de *Las palabras pedidas* es el lugar de registro y confrontación de los poemas, relatos, ensayos, epitafios y entrevistas, destinados a la publicación del primer número de “El Güije Ilustrado”; todos los miembros del simulacro de la redacción de la revista, El Rojo, El Gordo, Una y El Flaco, escriben con el propósito de cambio y renovación de la tradición literaria, poética y narrativa cubanas. El juego intertextual contenido en los poemas y relatos propios de los personajes, lo mismo que sus diálogos y entrevistas con Lezama Lima, Carpentier, Virgilio Piñera y Eliseo Diego, incluyen también críticas y polémicas sobre las creaciones individuales propias, serán la trama metaliteraria inventada que soportará la visión de mundo alterna y crítica de *Las palabras perdidas* como búsqueda y re-lectura del sentido de *vacío* presente en las páginas perdidas de Martí. Así, las poéticas individuales de los integrantes del grupo, sus poéticas individuales, representan más que sus proyectos de escritura particulares, sus propias biografías literarias.

5.7. La escritura de la ciudad

La poética de El Gordo representa el referente tópico de la ciudad, uno de los tópicos privilegiados de la vertiente de la poesía cubana conocida como “poesía conversacional”. La poesía de la revolución cubana gira en torno a la manera como los distintos poetas han establecido su relación vital y literaria con la ciudad de La Habana y con la revolución; es éste un canon que privilegia las

poéticas de imitación de las formas de los lenguajes ordinarios, cotidianos, propias del realismo socialista tanto en el lenguaje como en el arte.

El Gordo construye su poética como una crítica radical de la retórica de la poesía conversacional oficializada, es decir, de la escritura instrumentalizada por los discursos poéticos representativos del poder, que tienen que ver más con los intereses del poder mismo, que con la escritura poética. Su poema *Réquiem*⁴⁵⁰ describe la ciudad de La Habana en un tono que, semejándose a la poética conversacional, se separa radicalmente de sus procedimientos. El poema refiere lugares, restaurantes, bares, paisajes característicos de La Habana, pero al mismo tiempo usa referencias cultistas. Frente a la visión localista, provinciana de la ciudad, el texto transfigura La Habana en una ciudad de carácter cosmopolita y universal. La operación de sentido se realiza en el tono humorístico, retórico, propio de la poesía conversacional más reconocida e institucionalizada por el discurso revolucionario, pero mediado por la deconstrucción irónica, ligada a la posibilidad de nombrar la experiencia de lo cubano. Este poema, en la voz literaria de El Gordo, cuestiona desde el humor y la ironía –a través de procedimientos intertextuales de citas y cultismos– la visión oficializada de La Habana e incorpora, bajo la misma visión, elementos propios de las culturas originarias africanas que forman parte de lo cubano, en relación, sobre todo, a una visión fresca, hilarante y lúdica de la sexualidad cubana.

El texto de El Gordo se coloca en la tradición estética de La Habana como ciudad escriturada, y establece un discurso polifónico en línea directa con José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante. Esta tradición incrusta también otra intertextualidad ilustrada, al traer al discurso los versos

⁴⁵⁰ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., pp. 223-225.

citados de Rodrigo Caro en los que se insertan fragmentos de la contemporaneidad:

*estos Fabio, ¡ay dolor!, que ves agora, / campo de soledad, mustio collado/
pasto para turistas/ que recorren las ruinas murmurando: / “Dicen que fue
candela/ que encendía el rumbón con la cintura, / que alguna vez, la pobre
estuvo viva⁴⁵¹ (cursivas del autor).*

Juego intertextual que expresa además la posición irónica frente a la “Habana escriturada” de la tradición literaria sobre la ciudad

5.8. La culpa femenina

El proyecto de escritura de Una, quizás por su condición de mujer, apuesta por una propuesta y postura feministas en el seno de la poesía cubana; frente al feminismo dogmático del realismo socialista, frente a la concepción de la mujer como un sujeto instrumental de la cultura masculina dominante, la función de escritora de Una cuestiona la visión excluyente del machismo, en la que la mujer opera como otro instrumento más al servicio de la ideología dominante.

El poema “Me confieso culpable ante los hombres”⁴⁵² de Una, usa el procedimiento poético del enmascaramiento como construcción de la voz poética. El hablante poético del texto de Una es un sujeto femenino que se desplaza, mediante el recurso de la máscara, a través de un conjunto de representaciones de mujeres célebres de la historia de Occidente; incorpora distintas representaciones épicas, amorosas, literarias de la mujer, comenzando con Eva la primera, para continuar con la Malinche, Carlota Corday, la Eserista, Lady Mal, Dulcinea, Carmen la gitana, Sikán, Maleva, hasta llegar a la Gran

⁴⁵¹ Ibid., p. 225.

⁴⁵² Ibid., pp. 179-180.

Bandolera, reconstruyendo una serie de personajes femeninos históricos y ficcionales de enorme representación simbólica.

De la misma forma, como en el texto de El Gordo, las representaciones icónicas o simbólicas de la mujer en las diferentes culturas, occidentales u orientales, van a ser cuestionadas por una mirada de revés de los iconos o monumentos de la cultura. Como señaló Walter Benjamin⁴⁵³ al afirmar que no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. El ser y la imagen de estos monumentos de la cultura femenina funcionan en el texto de Una bajo la idea benjaminiana. Al valor simbólico de cada representación se le contrapone una visión de negación y asunción por parte del hablante poético:

Si hemos de darle crédito a la Biblia, yo, Eva, soy responsable única de todas las desgracias, por haberle brindado al pobre Adán la agridulce manzana que llevo entre las piernas.

Si hemos de darles crédito a las crónicas, yo, la Malinche, soy la culpable cierta del fin de nuestro imperio, por haberle entregado al invasor el puñal carmesí que sufro entre los labios. Si hemos de darle crédito a la historia, yo, Carlota Corday, asesiné a Marat en la bañera, desatando el terror; yo, la Eserista, disparé contra Lenin la bala envenenada que abrió el camino a Stalin.

...

Si hemos de darles crédito a los hombres nunca debí, mujer, haber nacido.

La visión contradictoria, complementaria, de opuestos va a encontrar expresión de mayor efecto de sentido en los ya citados versos, totalmente irónicos, con los que Una cierra su poema; este sarcástico final es un compendio hiperbólico de la mujer como objeto subordinado de la cultura, como lugar de la sumisión y de la represión, de la explotación y de las culpas.

La mujer en su condición de haber sido considerada como uno de los objetos reprimidos de las culturas, va a encontrar en la modernidad occidental -que

⁴⁵³ Benjamin, Walter. *Obras Completas*. Libro I, vol. 2. Ob. Cit, p.309

tiene dentro de sus grandes valores, al lado de las monstruosidades el de la libertad⁴⁵⁴– el inicio de un proceso de liberación en el interior de la cultura occidental que anteriormente la había oprimido, desplazándose desde ese centro ignominioso hacia el espacio de sujeto de libertad.

Sin embargo, la mujer como sujeto de la literatura latinoamericana está asociada a la tradición judeo-cristiana y a su idea de la culpa lo que permite a Una ironizar esta pasión vinculada a lo femenino, que seguía siendo utilizada como el mecanismo represor por excelencia de la cultura cubana. El mecanismo retórico utilizado, la ironía, funciona como un procedimiento de distanciamiento de los referentes textuales; es así como Una cuestiona el discurso feminista característico del realismo socialista.

Ya vimos que en el caso de *Réquiem* de El Gordo, se cuestionan las modalidades de la poética conversacional mientras que la lectura de “Me confieso culpable ante los hombres” pone de relieve uno de los tópicos fundamentales de dicha poética: la escritura de mujeres, marcada por el feminismo moralista, retórico e institucionalizado del realismo socialista. Más que la creación de dos poéticas distintas, el Gordo y Una optan por la crítica radical a la institucionalización de las variantes formales y temáticas de la poesía conversacional cubana. Más que la invención o combinatoria nueva de un género, lo que se proponen es el cuestionamiento crítico, radical de la institucionalización de la variante conversacional de género en la poesía cubana.

⁴⁵⁴ Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

5.9. *El imaginario del vacío*

Por su parte El Rojo, más que cuestionar o poner en duda el género, lo reinventa. Reinventa un género para posibilitar la poética y la escritura de *Las palabras perdidas*. El Rojo construye una poética y reconstruye el género novelístico como para sustituir a El Flaco en su ambición de escribir la novela total. Desde esta perspectiva El Rojo dota a la escritura de El Flaco de la posibilidad de proporcionarle los materiales adecuados para alcanzar su objetivo. Esta tarea proteica de El Rojo implica no sólo una mirada llena de complejidad y de transversalidades hacia la textualidad de la literatura misma, sino que incluye además el legado temático constituido por toda la cultura y la historia cubanas. El Rojo dice: yo pienso inventar uno⁴⁵⁵, refiriéndose a la posibilidad de un idioma, pero no contento con esto, complementa la idea con la de no inventar exactamente un idioma, sino suponer también la existencia teórica de una lengua desconocida de la cual poder traducir sus poemas; idioma que no tendría sentido si no es parte de una cultura. La visión de la literatura y del mundo de El Rojo, origen de su pulsión de escritura, de su ambición estética, se corresponde con la poética de la totalidad implícita en *Las palabras perdidas*. La idea borgeana de que la creación literaria puede perfectamente poner en duda sus orígenes, crearse a partir de la literatura misma, crear otros mundos con sus propios lenguajes y referencias absolutamente inventados, a través de textos apócrifos, es el impulso originario de la escritura de El Rojo.

La poética del Rojo busca, para poder dotar de entidad a su impulso de creación, figuras y obras como las de Borges, pero al mismo tiempo sus fuentes literarias están identificadas con la tradición cubana, principalmente con la obra poética y ensayística de Lezama Lima en su noción teleológica de la

⁴⁵⁵ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., p. 37.

revolución como fin de sus eras imaginarias. El Rojo reformula desde una inflexión distinta la posibilidad de nuevas eras imaginarias en el proceso de la revolución y de la literatura, dándole un giro distinto a la universalidad en esta cultura. Relee la obra de Lezama Lima, no para traicionarla, sino para darle una dimensión más universal. Es necesario e importante indicar que el primer poema escrito que se conoce de la poesía cubana es *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa⁴⁵⁶. Lezama Lima, en su función de personaje de *Las palabras perdidas*, señala *Espejo de paciencia* como un texto referencia de la cultura china:

Les pondré un ejemplo de una de esas hilachaaaas, (del Ser universal, anotación mía) al comenzar nuestra literatura un libro se brinda con título de fascinación tan mágica y severaaa. Espejo de paciencaaaa, que para buscarle hay que ir a la sabiduría chinaaa (...) Tin Fang So robando los melocotones de la longevidaaaad, o a la gran secularidad que unía la fuerza medioeval con la elegancia del flamígero o del curvooo Hospital de incurables, Recinto para cometaaaas... Comenzar una literatura con un título de tan milenario refinamiento como el de nuestro Espejo... nos sobresalta y acampaa, nos maravilla y aguardaaa (...) Poco importa que el librooo, menos que un esqueletooo nos regale una naderíaaa. Está dispuesto José Martíii, y esa es su imago más fascinante junto con su muerteee a llenar el vacío de ese Espejo de paciencaaaa. Ergooo, si se lograra articular de nuevo el prodigioso alcance de aquel título con la extraordinaria imago desplazada por la sentencia y las ejecuciones de Martíii, tendríamos nuestro Enchiridífooon, nuestro libro talismáaan (...)⁴⁵⁷.

Comentario lezamiano que contiene el núcleo de la lectura intertextual y anacrónica de *Las palabras perdidas*. El texto que logre relacionar la imagen fundacional de *Espejo de paciencia* con la obra de Martí, se transforma en un texto talismán de la literatura cubana y es esto lo que pretende ser esta obra de Díaz al proponer encontrar la relación de la tradición literaria del *vacío*,

⁴⁵⁶ Balboa, de Silvestre. (1962). *Espejo de paciencia*. La Habana: Publicaciones de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO.

⁴⁵⁷ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., pp. 129-130.

contenida en *Espejo de paciencia* –según Lezama una nadería– con el *Diario* de Martí, considerado como el texto más importante de su obra⁴⁵⁸; de ahí que el autor de *Las palabras perdidas* proponga, desde la ironía, la obra de Martí como el manual cubano de uso o utilizando el cultismo adecuado como el *Enquiridión*. *Las palabras perdidas* tiene la particularidad de convocar, acarrear y contener complejas, simultáneas y, a veces, excluyentes poéticas de lectura. Los grandes textos literarios muestran al lector las posibilidades de indagación, de interrogación posibles. Son, en el sentido de Gilles Deleuze, máquinas de sentido⁴⁵⁹.

La lectura interpretativa que se hace envolviendo en un primera voluta el sentido textual de la precitada obra de Martí, que en un segundo tiempo ha sido reconstruido por Lezama, permite al autor de *Las palabras perdidas* intertextualizar su propio pensamiento, incrustándose en el interior de ambos tejidos textuales; de ahí que sea posible construir una nueva textualidad y caracterizar *Las palabras perdidas* en el mismo sentido de imposible armonía lezamiana. Las vertientes de esta imposibilidad se refieren a la novela en su escritura y materialización como obra ya que esta imposible armonía se encuentra en los elementos propios y heterogéneos de la cultura cubana, mezclados, mixturados, con otros elementos culturales universales.

La poética del Rojo no hace más que intentar un proyecto literario y cultural similar, de imposible armonía, añadiendo una nueva deconstrucción mediante la utilización de lo apócrifo derivado de Borges. El primer poema del Rojo “Nana de Nuestra Amada Kaär”, primero de su libro apócrifo “Las palabras perdidas”, describe el encuentro citado de Martí con los generales Maceo y Gómez,

⁴⁵⁸ Cabrera Infante, Guillermo. (1997). Prólogo “Un diario que dura más de cien años”. En Martí, José (1997). *Diarios*. Ob.Cit., pp 7-22.

⁴⁵⁹ Deleuze, Gilles. (1988). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

circunstancia y origen de las páginas perdidas del Diario de Martí. Páginas perdidas, como sabemos, cuya desaparición, vacío o ausencia, genera y legitima la negación del diseño del proyecto civilista de la república cubana pos-independencia, mediante la metáfora del fuego en el poema y el militarismo de la revolución en lo real; negación simbolizada además por el fracaso del destino literario del grupo de “El Güije Ilustrado”, que constituye una de las temáticas fundamentales en el texto de *Las palabras perdidas* y en el destino de la nación cubana por la revolución en lo real.

El texto de El Rojo encierra de manera explícita una crítica del carácter militarista de la revolución constructora de la república de las armas, enfrentada con la república de carácter civilista, la república de las letras, representada en la figura y obra de Martí. Desde su perspectiva en arabesco, la lectura implícita de *Las palabras perdidas* re-interpreta y contrapone las modalidades factitivas a partir de las que la revolución cubana ha asumido, re-leído y re-interpretado ideológicamente el documento fundacional de la nación y la cultura: el Diario de Martí.

Nos detendremos de nuevo en la consideración del encabalgamiento textual de apócrifos: el prólogo de *Las palabras perdidas* introduce el libro apócrifo de poemas de título homónimo de El Rojo; este poema-prólogo nos adentra en los avatares textuales de elaboración de la revista “El Güije ilustrado” y se manifiesta al mismo tiempo como la traducción apócrifa de Henri Maspero, sinólogo francés, de un “*extraño libro*” de la civilización kaärica, perteneciente a la Antigüedad china, dado a conocer a El Rojo por Henri, hijo de Maspero⁴⁶⁰. Lo que en el texto comparece como el libro apócrifo “Las palabras perdidas” propone, dentro esta lógica, una propuesta antropológica de los estratos básicos

⁴⁶⁰ François Maspero es un famoso traductor francés de literatura latinoamericana e inclusive será el traductor de *Las palabras perdidas* de Jesús Díaz.

de la cultura kaärica antigua de la isla, “Nuestra Amada Kaär” y enumera diez de las tesis demostradas por el sinólogo Henri Maspero acerca de los rasgos de la cultura Kaärica. Algunos de los rasgos característicos de la cultura kaärica se orientarían hacia el reconocimiento o “descubrimiento” del contexto de la cultura cubana en clave irónica y anacrónica:

Primera, que el carácter profundamente conservador de la cultura china desde el punto de vista ético, expresado en la asombrosa pervivencia de las doctrinas de Confucio y Lao Tse, se debe al miedo visceral a las consecuencias de todo cambio, presente en la antiquísima leyenda conocida como “Horror de Nuestra Amada Kaär” o “Llanto de la Prohibición y la Pérdida”, que se introdujo como un atavismo en el inconsciente del joven pueblo chino a partir del hundimiento del Imperio Floreciente de la Isla⁴⁶¹.

Es evidente la referencia irónica, paródica, al proceso de la revolución y la institucionalización de paradigma de clausura instaurado frente a *otros* tipos de discursos; en el fragmento citado está simbolizada la imposición a través de la fuerza y la represión del aparato militar y policial del Estado y el miedo instrumentalizado de la visión totalitaria del mundo y de la cultura.

La “tercera” ley conviene ser interpretada con detenimiento:

Tercera, que el Tokonoma japonés —el huequito, el pequeño vacío existente hasta hoy en la pared de todas las casas de ese archipiélago, con cuya contemplación cotidiana se accede a la plenitud del infinito— es una expresión invertida del horror kaärico al vacío de las palabras, demostrado por la función ritual del poema “Nana de Nuestra Amada Kaär”, que encabeza este volumen⁴⁶².

Como analizábamos anteriormente, el texto elabora la relación de la noción de *vacío* presente en el “*tokonoma*” del poema “El Pabellón del vacío” de Lezama Lima; la idea de la relectura presente en la conversación de Lezama con los

⁴⁶¹ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., p. 152.

⁴⁶² Ibid., p. 153.

integrantes del grupo se expresa en el texto poético de El Rojo como una de las posibilidades de colmar el *vacío* que refiere el “*tokonoma*” del poema lezamiano y se orienta hacia una de las posibilidades de cristalización de *Las palabras perdidas* como imagen, representación y reinterpretación del *vacío* contenido en las páginas perdidas de Martí y es así como, en efecto, este texto nodal, “El Pabellón del Vacío”, cierra la poesía de Lezama Lima; es el último poema de su libro *Fragmentos a su imán*, que se publicó póstumamente.

El hablante poético del poema de Lezama momentáneamente se ciega; a su vez el poema de El Rojo señala la evidencia del punto ciego con la pérdida de las páginas del *Diario* de Martí, ausencia referida de nuevo en otro poema de El Rojo, titulado “Nana de Nuestra Amada Kaär”. A todo este fenómeno escritural es a lo que llamamos la *mise en abyme*⁴⁶³ que revela en el *vacío* martiano el origen de la falta histórica del carácter militarista de la revolución y la pérdida del republicanismo civil en la historia cubana. La referencialidad a “El Pabellón del vacío” de Lezama Lima establece la reflexividad sobre el *vacío* en planos simultáneos, tanto en el histórico como en el estético e incorpora la cultura china y su valoración del “*vacío*” al proceso de formación de la cultura de la isla puesto que el escritor Lezama Lima incorpora y abre el espacio local hacia *otra cultura más-lejana* como marca del anhelo de ampliación de lo local, de dotar de una visión universal a la cultura cubana. La noción lezamiana de lo “incorporativo” está emparentada, en un juego conceptual de espejos, con la noción de transculturación de Fernando Ortiz⁴⁶⁴; las dos nociones de lo incorporativo y de la transculturación expresan la vigencia de lo heterogéneo como un carácter de la cultura latinoamericana,

⁴⁶³ Dällenbach, Lucien. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.

⁴⁶⁴ Ortiz, Fernando. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales.

presente como noción, por primera vez, en Oswald de Andrade⁴⁶⁵ en su famosa idea de la antropofagia cultural.

El texto apócrifo “Las palabras perdidas” refiere también su traducción al portugués por parte de Ricardo Reis, uno de los conocidos heterónimos de Fernando Pessoa, quien mediante una magnífica inversión textual se transforma en el heterónimo de Reis, en una nueva relación de lo local con lo universal; este ingenioso y complejo soporte estratégico y procedimental posibilita la pulsión de escritura contenida en el proyecto de novela total de El Flaco.

La trama de esta obra de Díaz extrema el juego de los apócrifos: “El Rojo creyó conveniente precisar que se trataba de un prólogo apócrifo a la traducción apócrifa de un libro apócrifo titulado *Las palabras perdidas*”⁴⁶⁶. La puesta en abismo total del texto de *Las palabras perdidas* se asemeja también a la matriuska al encajar un discurso en el interior del otro en una perspectiva de englobante a englobado, pero la estructuración de la obra se vislumbra de modo más claro si utilizamos la imagen del arabesco, que ya Américo Castro había hecho vigente al estudiar los fenómenos culturales que se produjeron a lo largo de los siglos de convivencia entre culturas, razas y religiones en la geografía de la Península Ibérica.

Si nos introducimos en la tradición de la literatura en lengua castellana recordaremos que el juego de textos apócrifos que se superponen unos a otros, no es sino la reescritura de uno de los juegos cervantinos: encadenamiento de textos apócrifos que establecen una distanciaci3n con toda posibilidad de

⁴⁶⁵ Andrade, Oswald de. (1981). *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

⁴⁶⁶ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., p. 151.

esencia y transforman la escritura en un espacio lúdico, un espacio de reflexividad: el texto dentro del texto⁴⁶⁷.

El Rojo dota de un género, de un modelo estético nuevo a la poesía cubana, renueva el sistema poético de Lezama Lima y sus intuiciones textuales sobre la heterogeneidad y la impronta china presentes en la cultura cubana; adelanta al mismo tiempo lo que quizás sea uno de los temas de la crítica en los años venideros: las infinitas y complejas relaciones entre las obras de Lezama Lima y Borges.

La poética de El Rojo, central y dominante en *Las palabras perdidas*, no cristaliza en obra, impedida por el límite último: la muerte. El Gordo cae en desgracia por su condición de estudiante universitario de filosofía y literatura y a causa de la oposición que El Rojo mantiene frente a las poéticas conversacionales dominantes, es expulsado de la universidad; hundido en un ostracismo frente al poder político y cultural de la Habana, cancela su pulsión de escritura y entra en un exilio interior.

De todos modos todos los actores desembocarán en el vacío y la nada: Una, por razones también parecidas a las que anulan a El Flaco vive un proceso de silencio de escritura similar; en esta variante se introduce el ámbito temático de lo pasional y comparece relacionada vitalmente con El Rojo, cuya muerte no soportará; los cuatro personajes se hunden en un exilio interior forzado por el régimen revolucionario. Los miembros del grupo de la revista “El Güije Ilustrado” fracasan doblemente frente al poder: vital y literariamente, política y culturalmente.

⁴⁶⁷ Gadamer, Hang. (1993). *Verdad y método I y II*. Salamanca: Sígueme.

Los arabescos del tejido textual permiten, sin embargo, que la pulsión de escritura no sea cercenada y enfrente su límite ante el poder, situación que –no obstante– en el caso del Rojo es definitiva: su ambición de escritura está ligada a la idea de infinito, su proyecto no tiene fin; concibe la creación literaria como una posibilidad inextinguible de relación, de mirarse en el abismo mismo de todas las literaturas y como su ambición de escritura no reconoce los límites, inventa un idioma, una cultura y una genealogía de linaje lezamiano, que por su carácter apócrifo resulta más cercana a la obra de Borges. En el caso de este personaje, sólo la muerte significa el límite que detiene el impulso de la escritura; su rol es el de desaparecer para mostrar cómo el poder de la revolución mutila las posibilidades de creación; esta imposibilidad de creación y escritura que vence al Rojo en el simulacro textual, paradójicamente renace en la pulsión y potencia de la escritura de El Flaco, que actúa como la transtextualidad misma, como un relevo que pone en escena la poética abismal de El Rojo y de los demás integrantes del grupo, gracias únicamente a la mediación discursiva simbolizada por la materialidad de las páginas continuas de *Las palabras perdidas*.

5.10. La potencia de la escritura

La colaboración de El Flaco, destinada a la publicación del primer número del “Güije Ilustrado”, está formada por tres cuentos suyos: “Una ráfaga de eme dieciséis”, “Flores para tu altar” y “Confusión”⁴⁶⁸, respectivamente.

Una ráfaga de eme dieciséis funciona como poética alterna al género narrativo institucionalizado del “relato revolucionario de guerrillas”⁴⁶⁹; se narra en el

⁴⁶⁸ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., pp. 39-42, 102-106 y 277-294.

⁴⁶⁹ Ver el capítulo 2 de este trabajo: *Los años duros* y la ilusión revolucionaria.

relato la muerte de un guerrillero en medio de la refriega bélica, dentro de la estética del realismo socialista, pero de manera similar a como los textos de Una y del Rojo se relacionan críticamente con el canon poético de la poesía conversacional, el relato de El Flaco cuestiona los tópicos retóricos característicos propios del canon del realismo socialista.

El segundo cuento de El Flaco, “Flores para tu altar”, a diferencia del primero, se aleja del cuestionamiento canónico mediante una mayor pulsión renovadora: incorpora elementos propios de las culturas africanas y coloca como centro de la narración la muerte por ignición de una mujer afroamericana.

Finalmente “Confusión”, “con ce, y tiene un epígrafe sacado del Tao te kin: ...‘Existió antes que su Antepasado’...”⁴⁷⁰ comienza como una aparente reescritura de “Una ráfaga de eme dieciséis”, al introducir en el momento del inicio de la escritura del primer relato de El Flaco, la visita que hace al narrador el padre de un joven escritor chino muerto, Whuam Wong, un traductor de clásicos chinos desconocidos, para regalarle el libro de su hijo muerto, que resulta ser el prólogo del “Libro de las lágrimas”, atribuido a el poeta ciego Liu Sun Ha. El relato narra, entonces, “...una historia china de parodias y censuras...”⁴⁷¹. Es decir, es una metáfora de lo que es el proyecto de escritura, la pulsión de escritura de El Flaco dentro de *Las palabras perdidas*.

Intercalado entre el segundo y el tercero de los cuentos de este personaje, comparece en *Las palabras perdidas* “Fiesta Brava”⁴⁷², un texto enviado a El Rojo por su autor El Mulo, un conocido del grupo, con la intención de que lo revisen en función de su posible publicación en “El Güije Ilustrado”. El Mulo,

⁴⁷⁰ Ibid., p. 277.

⁴⁷¹ Ibid., p. 291.

⁴⁷² Ibid., pp. 271-74.

recluido en la UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción, suerte de campos de concentración a los que el régimen revolucionario enviaba a los jóvenes sospechosos de debilidad en relación con los valores de la hombría y la masculinidad propios del ser cubano), parodia con humor e ingenio su situación vital y política en “Fiesta Brava”. El relato de El Mulo narra una corrida de toros en la que el lector descubrirá al final que la víctima es el torero y el victimario el toro: metáfora de la represión revolucionaria de lo homosexual. “Fiesta Brava” no será aceptado para su publicación, por lo menos en el primer número de “El Güije Ilustrado”, pues acarrearía la censura de la revista, debido a que –dicen– “El Mulo es maricón, o sea, es la víctima. Y esa fiesta monstruosa..., es la UMAP...”⁴⁷³.

El Flaco funciona como el narrador implícito y “escritor” de la novela total, que más allá de situarse tras los géneros en una operación transgenérica, los contiene en una singular intrageneridad; al pretender construir la suma posible de géneros, genera el relato a partir de una conversación con el personaje El Rubito en la torre rusa *Ostánkino*, “torre giratoria”, ubicada en Moscú, capital de la desaparecida Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), país con el que la revolución cubana mantenía una relación de dependencia política, económica, cultural e ideológica. El Flaco simboliza, en el interior del espacio textual, las posibilidades de creación como la cristalización del destino literario colectivo del grupo frente al personaje El Rubito, quien había intentado infructuosamente pertenecer a “El Güije ilustrado”. Autor de una obra mediocre, escrita no desde la plenitud de la poesía sino desde la plenitud material que facilita su publicación y al mismo tiempo ajeno e ignorante de la tradición literaria cubana construida a partir de lo que Lezama Lima (1971) ha llamado la plenitud de la carencia, entrega a la redacción de la revista unos

⁴⁷³ Ibid., p. 283.

poemas entre los que *Las palabras perdidas* registra el titulado “Odios”⁴⁷⁴, desvirtualización de algunos procedimientos de la poética de César Vallejo, paradigma del poeta revolucionario en su doble dimensión humana y poética en América Latina.

La obra de Rubito se construye contradictoria y acriticamente en relación con la tradición literaria cubana, de la cultura cubana, no así la obra “fracasada” de los demás personajes del grupo y la obra final (en potencia) de El Flaco: las mismísimas *Las palabras perdidas*. Rubito representa la negación de las poéticas del grupo de “El Güije Ilustrado”, precisamente, porque su obra cristaliza como una posibilidad de materialización del poder revolucionario institucionalizado. Relación pendular entre el poder de la revolución, que clausura otras posibilidades de expresión y que no permite sino el monólogo del poder, y la posibilidad de *otros* discursos de creación, propios de una cultura plural, dialógica⁴⁷⁵.

Es importante señalar que sea El Flaco quien logre la plenitud potencial del arte presente en la estrategia narrativa estructural de *Las palabras perdidas*, porque apunta a un elemento central dentro de la utopía revolucionaria, dentro de la utopía socialista. El grupo fracasa en sus individualidades. El Rojo como individuo no cristaliza su pulsión de escritura en obra, como tampoco Una y el Gordo. El Flaco es quien finalmente termina encarnando en la potencia de su escritura, a partir del uso de los proyectos y textos inacabados de creación literaria del grupo, la posibilidad de la novela total: posibilidad que re-semantiza la idea surrealista de un arte hecho por todos, sueño y esperanza imposibles en el plano de lo real, dentro del realismo socialista de la revolución.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 175.

⁴⁷⁵ Bajtin, Mijael. (1990). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

La plenitud y totalidad de la creación no se alcanza en el plano de la historia sino en el de la escritura y la estética, trenzada y tensionada en el espacio de la utopía del lenguaje, en la re-inversión, la ampliación o re-semantización de la utopía, de la utopía fracasada, concreta en una utopía de la creación de filiación mallarmeana. El Flaco alcanza la utopía del lenguaje mediante el registro de los procesos vitales y literarios inacabados del grupo y colocando en escena las distintas poéticas y concepciones de la literatura que expresan cada una de sus individualidades.

5.11. El conflicto de la crítica

El conflicto de poetas y poéticas de *Las palabras perdidas* reside en la lectura crítica colectiva a la que los miembros del grupo someten sus poemas, relatos, ensayos, epitafios y entrevistas, destinados a conformar los materiales publicables en “El Güije Ilustrado”, bajo el único criterio de la excelencia literaria y estética. Discusiones y polémicas que ponen en escena la percepción irónica, lúdica y crítica con la que el grupo se coloca en relación a su propia producción literaria y a la de otros personajes colaterales.

“Réquiem”, el poema de El Gordo, construye una visión del mundo densa, distanciada e irónica de la ciudad como representación de la cultura cubana. Al mostrar el texto a los demás miembros del grupo, inmediatamente, funciona el mecanismo propio de la ironía socrática. El texto del Gordo es el objeto inicial de la confrontación irónica, de las opiniones críticas de El Rojo, El Flaco y en menor medida, las suyas propias. El Rojo frente al texto del Gordo, así como frente a los demás textos, representa la conciencia irónica socrática por excelencia. Es quien ejerce la mayor agudeza en sus comentarios. Somete el texto de El Gordo, como somete los demás textos, a una crítica de corte radical: frente a la defensa de El Gordo de su estética del distanciamiento,

contra argumenta la insuficiencia de dicha estética en relación con la materia de la que trata el texto: la ciudad. Es decir que no despliega una conciencia irónica radical. Sin embargo, el Rojo, como los demás miembros del grupo, el Flaco y Una termina reconociendo críticamente el valor del texto de El Gordo. El juego de negación y de afirmación, primero, de negación y de reafirmación, después, caracteriza el funcionamiento del mecanismo crítico de las lecturas y comentarios establecidos entre los miembros del grupo. Instaure una postura frente a la tradición literaria que cada uno de los textos trata de poner en cuestión desde una perspectiva crítica, que puede calificarse de moderna en el sentido de la distancia irónica respecto a la tradición. El grupo ejecuta a través de este dispositivo socrático una relectura de la tradición literaria cubana al relacionar sus textos particulares con tendencias afines de la misma tradición.

La misma conciencia irónica puesta en relación con la conciencia socrática se encuentra en el texto de Una “Me confieso culpable ante los hombres”. Registra el tópico de la tendencia feminista de la poesía cubana conversacional cubana, pero frente al feminismo institucionalizado, retórico, de la poesía escrita por mujeres en Cuba, Una escribe un texto que relativiza el monumentalismo del papel de la mujer en la historia cubana. Recurre a una visión irónica atravesada por un humor muy cáustico para representar distintas figuras femeninas de la cultura occidental y algunas de la cultura oriental. De la misma manera, la poética representada en el texto de Una es sometida a la crítica del grupo y, otra vez, el Rojo es quien somete el texto a la crítica de mayor profundidad y radicalidad. El Rojo después de criticar el texto, reconoce maravillado sus hallazgos poéticos a través de un efecto de lectura de doble negación: lo imagina como un texto no escrito por una mujer, lo que paradójicamente revaloriza el valor del poema al resaltar la mirada distanciada de Una desde la condición precisamente femenina.

Similar operación de lectura irónica y crítica resisten los textos de El Flaco al ser cuestionados por los miembros del grupo. La intención inicial de El Flaco de escribir una novela total, que contenga todos los géneros - poemas, relatos, prólogos, etc. y la pretensión de referir en sus textos elementos contingentes, de los hechos propios de la revolución cubana, como la presencia de héroes revolucionarios, y contrarrevolucionarios es puesta bajo la mirada de la crítica. Los llamados bandoleros cubanos del discurso oficial, así como la utilización de elementos propios de la cultura popular, sobre todo de la cultura religiosa yoruba son considerados por el Rojo, fundamentalmente, por el Gordo y por Una en menor grado, como textos que no están lo suficientemente elaborados desde una perspectiva estética que permita superar la visión realista y su relación directa con los referentes históricos. El Rojo pretende dotar al grupo de una conciencia sobre el arte, de una conciencia estética emparentada con las propuestas estéticas de Borges. Su objetivo es la literatura entendida como el arte del juego que tiene que ver más con ella misma que con la realidad referencial y que considera el sentido de los textos literarios como superior al de los hechos históricos, hasta el extremo de utilizar el procedimiento de leer los textos literarios con la misma valoración de la de los textos reales, históricos, pertenecientes a diferentes tradiciones culturales a la semejanza e imagen del juego del anacronismo literario borgiano.

Frente al cuestionamiento de El Flaco, referido al idealismo del mundo de Borges, El Rojo argumenta que él no aspira a crear mundos alternos, paralelos como los borgianos, sino mundos posibles derivados del mismo mundo real, reto posible de alcanzar con la creación de un idioma nuevo que contenga su misma literatura, su cultura propia y su propia realidad; su poética plantea implícitamente una concepción de la historia y de la revolución, de la política y de la cultura en Cuba, absolutamente distinta, contrapuesta, negadora de la

forma y la historia como el socialismo cubano ha estatuido el poder y como ha utilizado la tradición literaria cubana, sobre todo, la figura y la obra de Martí.

El Rojo produce una reinterpretación de la literatura cubana, en la que el discurso de la revolución, que pretendió una apertura o una remodelación de los discursos anteriores, es decir, pre-revolucionarios, en verdad, lo que produjo, según la imagen de Lezama Lima, no fue la evaporación de la cultura cubana, sino su imagen congelada en un dogma ideológico y estético: el realismo socialista. Una imagen de la literatura y la cultura cubana que no es aceptada, por supuesto, por El Rojo y los demás miembros del grupo, negada por ellos en la posibilidad de la concreción en sus obras literarias particulares de una renovada relación entre lenguajes e historia, poéticas y revolución, literatura y vida.

El texto “Odios” de Rubito no es criticado. No es sometido al juego irónico al cual son sometidos los demás textos del grupo porque en su caso pierde sentido y no funciona la ironía socrática desplegada en la crítica grupal. Rubito es el único miembro cercano del grupo que aparece señalado con su nombre propio (Adrián). Si el nombre marca, dota de una identidad, funciona como un límite de demarcación frente a los otros, porque el nombre singulariza, particulariza la cosa, le da a la cosa carácter de sujeto, delimita una subjetividad, entonces el sobrenombre, como rasgo de identidad personal implica una pertenencia mayor por su carácter de interioridad y complicidad grupal, como sucede entre los miembros de “El Güije Ilustrado”. El nombre propio del Rubito lo coloca en un marco de exterioridad en relación al grupo.

La relación de Rubito con el Flaco, a partir del mencionado encuentro en la torre Ostánkino permite al Flaco el distanciamiento con la cultura cubana; alcanza a mirar el proceso de la fundación, desarrollo y posterior desaparición

del grupo y la imposibilidad de la publicación de “El Güije Ilustrado”, precisamente desde Moscú, centro de la cultura estalinista, del poder satélite institucionalizado de la revolución cubana, del dogma que tiene su expresión en el campo político a través del predominio absoluto de partido comunista y en el campo artístico y literario gracias o por el lastre del realismo socialista. El efecto giratorio de la torre le permite reflexionar sobre su destino y sobre la historia vital y literaria del grupo.

Es importante señalar los lugares y la representación que ocupan en relación al poder el Rubito y el Flaco en su encuentro moscovita. El Rubito se instala desde el lugar de la plenitud material derivada de la representación que ejerce ante la revolución soviética, como funcionario diplomático de la revolución cubana. El Flaco, viajero y paseante circunstancial en Moscú, no tiene posibilidades materiales de existencia. La plenitud material representada por el poder institucionalizado, paradójicamente, le impide a Rubito producir una obra literaria importante y, contrariamente, la visión de la cultura cubana, representada en la plenitud de la carencia martiana –presente entre otros en Carpentier– es la que el Flaco logra. Su imposibilidad y su fracaso, la imposibilidad del grupo de “El Güije Ilustrado”, abre las vías para acceder al hallazgo literario contenido en el juego intertextual de poéticas e historias, de lecturas e interpretaciones de *Las palabras perdidas*. Parece ser, entonces, que la cultura cubana ha constituido su grandeza literaria a través de la visión de la plenitud de la pobreza, de lo que el mismo Lezama denominó “la pobreza irradiante”⁴⁷⁶.

⁴⁷⁶ Lezama L., José. (1971). *Introducción a los vasos órficos*. España: Barral Editores

5.12. La confrontación poética

Entre los miembros del grupo se establece un tipo de relación propia de las asociaciones de intelectuales características de las vanguardias artísticas y las vanguardias históricas. El ideal de concretar una obra, en este caso literaria, a partir de la identificación grupal, colectiva, producto de la discusión, de la confrontación de ideas, nociones y conceptos sobre la poesía, la literatura y el arte es el centro alrededor del que circula esta utopía⁴⁷⁷. El grupo, que tiene su correlato, como ya se mencionó, en los fundadores del suplemento cultural “El Caimán Barbudo”, al igual que éste, tejen su existencia en un fuerte proceso identificadorio. Los personajes se identifican con los ideales, objetivos, fines y efectos derivados de las condiciones de existencia del grupo. Los ideales están representados en el destino estético de cada uno de ellos, los objetivos en la publicación de la revista, los fines en la necesidad de cristalizar sus poéticas y escrituras y los efectos en la renovación de la literatura cubana y en las relaciones de identificación y solidaridad entre ellos. Se establece en el grupo lo que Castoriadis denomina un tipo antropológico de grupo.

En el caso de los afectos, las relaciones alcanzan a la intimidad de los miembros del grupo, como en el caso de las relaciones que se establecen entre el Rojo y Una y entre Una y el Flaco. Relaciones que fracasan, sin embargo, en una dimensión de autenticidad donde cada uno anda en búsqueda de su propia expresión poética y estética. Es importante señalar que las relaciones que se establecen entre ellos son relaciones de diversidad. Cada uno de los miembros del grupo representa una propuesta estética particular, que sometidas en su conjunto a la crítica de los otros miembros, produce el carácter común de la

⁴⁷⁷ Castoriadis, Cornelius. (1990) *El mundo fragmentado*. Argentina: Altamira.

pluralidad de sus poéticas: el afán de crítica y renovación del canon literario del realismo socialista.

De forma similar se relacionan con las figuras y obras de la tradición literaria y cultural cubana y cada uno de ellos va a ser responsable de la escritura de un epitafio dedicado a cuatro de los grandes nombres de esta tradición literaria: Lezama Lima, Alejo Carpentier, Virgilio Piñera y Eliseo Diego. Las relaciones permiten el ejercicio de la conciencia crítica: son relaciones de una feroz conciencia crítica y de permanente confrontación creadora. La amistad entre ellos en ningún momento es mediada por la idea de lo no crítico, por la asunción de decisiones y posiciones de manera ingenua y acrítica. La manera de relacionarse nace del profundo juego irónico al que el grupo somete sus relaciones personales e intelectuales, incluso las relaciones del espacio de la intimidad: lenguaje e ironía, sexualidad y erotismo.

5.13. El erotismo y la política

La ironía socrática desplegada en *Las palabras perdidas* tiene como correlato, ya no en el plano del comentario de los textos literarios del grupo en su dimensión estética, sino en el plano de los acontecimientos de la existencia ordinaria y cotidiana, en la dimensión fáctica de sus vidas, tres momentos estelares caracterizados por el surgimiento del erotismo de las entrañas mismas del relato.

En primer lugar, el pasaje del viaje del Rojo, el Gordo, el Flaco a una de las provincias de Cuba, específicamente, a las terrazas de San Andrés de Caynaganabo, donde conviven en un campamento con un grupo de jóvenes europeas de la Brigada Cinco de Mayo, que en homenaje a Carlos Marx,

siembran eucaliptos durante un mes en dichas terrazas. Este encuentro tiene como objetivo la política pedagógica de la revolución de ligar el trabajo intelectual al trabajo manual, al trabajo en el campo, a través de los conocidos programas de internacionalismo proletario adelantados con los países del eje socialista y con diversos países europeos. El pasaje despliega muy bien el mecanismo de la ironía en relación al deseo de los jóvenes revolucionarios cubanos de tener relaciones sexuales con las mujeres extranjeras, rubias y pelirrojas, que forman parte de la brigada. El Rojo enuncia un discurso atravesado por la moral edificada por la revolución, moral propia del estalinismo, más bien ligada al moralismo como expresión de la visión extrema de la moral burguesa, pronunciado en apoyo y justificación de la prohibición del comandante de la brigada en cuanto a las relaciones sexuales, que en la moral revolucionaria termina siendo pacata, represiva y extremadamente burguesa⁴⁷⁸. Frente a la prohibición del comandante y los deseos y la protesta soterrada, el Rojo apela al machismo, un elemento propio de la cultura cubana; pone en duda la condición de masculinidad sexual de los jóvenes revolucionarios cubanos y –con un discurso contrario– convence al comandante para que permita el intercambio sexual con las jóvenes extranjeras; éste ante la posibilidad de una connotación de homosexualidad, que atente contra el mito de la masculinidad cubana, ordena a los jóvenes bajo su mando que copulen con las mujeres europeas. Se produce una orgía monumental que deja en ruinas, no el cuerpo de los jóvenes y de las mujeres, sino el de la moral revolucionaria:

Su confusión era tal que el Comandante lo interrumpió: “¿Qué los cubanos qué, muchacho?” El Rojo lo miró apenado antes de soltar de un tirón: “Que los cubanos somos maricones”. Sólo entonces él comprendió la estrategia y sintió deseos de abrazar al Rojo, pero se contuvo porque la partida aún no estaba ganada. El rostro del Comandante se había tornado grave. “De modo que eso dicen”, murmuró, mientras sus ojos brillaban como si estuviera evaluando a

⁴⁷⁸ Paz, Octavio. (1993). *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral.

toda velocidad los pro y los contra del problema. “Bien”, añadió lentamente “les voy a dar una nueva orden”... Quedó en silencio durante unos segundos y de pronto levantó el índice y exclamó: “¡Tírenselas a todas!”. Esa noche los estudiantes pasaron del infierno al paraíso⁴⁷⁹.

El Rojo deconstruyendo el mito de la masculinidad cubana, logra el propósito de que los jóvenes que forman parte del campamento tengan contacto íntimo con las mujeres europeas. El Rojo liga el erotismo al lenguaje. La escena muestra el prodigioso juego de la ironía: fiesta textual del erotismo y develamiento de la moral revolucionaria.

Paz refiere, en *La llama doble*⁴⁸⁰ que, así como la poesía es la metáfora, la transfiguración del lenguaje, el erotismo es la metáfora, la transfiguración de la sexualidad. Para Paz el erotismo está indisolublemente ligado al lenguaje. El lenguaje como metáfora de la sexualidad pertenece al ámbito de lo social, no así el sexo usado solamente en sentido natural, en búsqueda de la procreación de la especie. La visión erótica de Paz guarda correspondencia con la configuración de la poética del Rojo. El Rojo se dedica en el campamento de Caynaguanabo a acostarse con distintas mujeres de lenguas extranjeras y lo justifica argumentando: “Es fascinante (...) vivir el drama de la Torre de Babel en el plano erótico; las hembras se vienen en su propio idioma”⁴⁸¹.

Idea transgresora, plena de humor, que relaciona el sentido del lenguaje con la sexualidad y que sirve como fundamento de la poética del Rojo: la invención de un idioma y de una cultura. Es evidente el puente entre erotismo y literatura: la escena erótica propicia el surgimiento de la poética del Rojo, ligada evidentemente a su visión del mundo y del lenguaje:

Semanas más tarde, cuando ya el Flaco había acompañado al Rojo hasta el solar y la idea de publicar un suplemento literario cobraba cuerpo, el Gordo

⁴⁷⁹ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., pp. 111-112.

⁴⁸⁰ Paz, Octavio. (1993). Ob. Cit.

⁴⁸¹ Ibid., p. 112.

estrenó su flamante cargo de jefe de redacción del proyecto, pidiéndole los resultados. El Rojo le dijo que no los había alcanzado aún, pero alegó que ahora lo tenía mucho más claro; ya no se trataba de inventar un idioma únicamente, sino toda una cultura con su historia, sus mitos, sus gentes... Cuando él lo interrumpió, ‘¿Winnesburg?, ¿Spoon River?, ¿Saint Mary Mead?, ¿Yoknopatawka?, ¿Macondo?, ¿Pueblanueva del Conde? ¿Santa María? ¿Región?’, no pudo imaginar que el Rojo reaccionaría de modo tan soberbio, replicándole que esos eran mundos incrustados en cultura existentes y que lo que él se proponía crear era una suerte de civilización *previa* que... ‘¿Orbis Tertius?’, ironizó el Gordo, y el Rojo gritó que no lo comparara más con nadie, por favor, Orbis Tertius era una civilización *paralela*, desconectada de las reales, una simple curiosidad utópica, mientras que la suya sería previa a las históricas pero habría influido en ellas y por tanto le permitiría situarse en el centro de la cultura universal, echar mano de cuanto le hiciera falta, alcanzar la libertad absoluta sobre la base de vencer las mayores dificultades, hacerse amigo de sus modelos actuales o históricos, cartearse con Ibn Hazm de Córdoba, con el Marqués de Sade o con Fernando Pessoa y desbancar a Aristóteles si le daba la realísima gana⁴⁸² (cursivas del autor).

El Rojo lo que se propone con su poética es crear una cultura compuesta de textos anacrónicos en relación con la cultura cubana contemporánea –en el marco referencial de *Las palabras perdidas*–, cultura que a su vez le servirá de contracara, de relato transgresor del relato de la revolución.

5.14. El erotismo y la vida

Además de la identificación entre el erotismo y el lenguaje, que acabamos de revisar, destaca también la consistencia desplegada en el discurso sobre la relación entre erotismo y vida. Esta vez corresponde a El Gordo cargar con la responsabilidad de dar sentido a esta temática.

Con ocasión de un viaje se incorpora la escena erótica de Moscú; el Gordo y el Flaco han viajado a la gran ciudad como producto de la obtención de un premio

⁴⁸² Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., p. 113.

literario universitario. La imagen del Gordo atravesando una de las avenidas más congestionadas de Moscú en búsqueda de una mesonera que acababan de conocer alcanza el límite mismo de la posibilidad de la muerte. En la escena el Gordo despliega no tanto una idea sobre el erotismo sino sobre el amor. Paz piensa al erotismo en su espesor social, como una de las formas más antiguas y generales que reviste la sexualidad. Si la comentada escena erótica del campamento es de carácter social por su sentido transgresor, orgiástico, bacanal, la escena del Gordo en la avenida Kalinin se acerca más a la dimensión hiperbólica del amor y la muerte:

El subió a la habitación con la certeza de que tarde o temprano el Gordo lo seguiría, pero al asomarse a la ventana lo vio corriendo con la cara hacia la avenida Kalinin, mientras el ángel caminaba por la acera de enfrente. La Kalinin es más ancha que el Volga y los peatones sólo pueden atravesarla por unos pasos subterráneos situados cada doscientos metros, de modo que el Flaco estaba seguro de que el Gordo no tenía la menor posibilidad de alcanzar a su presa cuando lo vio lanzarse a la avenida, cruzada en ambas direcciones por un tránsito infernal. El Flaco emitió un grito y fue secundado de inmediato por transeúntes, choferes, vecinos, empleados y clientes de las tiendas aledañas y por el alarido del ángel, que se detuvo a observar la lentísima, terquísima, suicida travesía del Gordo entre los autos, ómnibus, trolebuses, rotundos improperios esclavos, mientras el Flaco hacia lo mismo en avenida y ahora daba igual que volviera o continuara, ya no había escape, ya los gritos, los bocinazos, los chirridos de las gomas y los dedos que el ángel se mordía eran igualmente inútiles, porque el atorrante no podía seguir teniendo tanta suerte, en cualquier momento un encontronazo terminaría de destrozarle la columna y por eso la tétrica sirena y la ambulancia fiscal e intermitente de un patrullero se habían unido ahora al pandemónium y avanzaba hacia él, que aún tenía bemoles para agitar el brazo y saludar a un ángel conmovido, anhelante, que le devolvía el saludo y lo animaba a llegar, mientras el Flaco notaba que el sentido de los gritos había cambiado, que ahora el oligofrénico estuviera atravesando el Canal de la Mancha y ambas orillas estuviesen colmadas de admiradores que le pedían calma, inteligencia, valor para llegar hasta un ángel que había avanzado hasta el bordillo de la acera con los brazos abiertos, dispuesta a recibir a aquel tarado que llegaba al fin, entre los vítores de una multitud exaltada⁴⁸³.

⁴⁸³ Ibid., pp. 61-62.

Esta hilarante escena permite a El Gordo proponer su ética del amor de pasión, desplazado de lo social y enmarcado en el plano de las individualidades. El Gordo identifica su actitud ante al amor como un “zimmerman”, por cuanto:

Los enamorados, aseveraba, se dividían en zimmermans y milesius, como sabía todo aquel que hubiera leído a Humphrey Bogart. Los zimmermans, o amantes-pistola, eran tipos rápidos, arriesgados, decididos a todo con tal de conseguir a la mujer de sus sueños. Estaba hablando en un sentido literal, subrayo, cuando decía decididos a todo quería decir a todo⁴⁸⁴.

El Gordo al deslindar los “zimmerman” de los “milesius” crea una topología del amor, una teoría del amor dual, desde una percepción humorística señalada en la inversión profesional de Bogart. Por un lado, el amante que está asociado a la pasión y la locura, la audacia y el arrojo, a un fondo romántico del amor –no es inocente entonces el símbolo de Bogart–, puede conquistar la mujer de sus sueños. El ideal del amante romántico. Los milesius, cuyo amor “(...) se basaba en el componente maternal de lo femenino y también en otros elementos como la lástima y el narcisismo”⁴⁸⁵, son contrariamente lentos, indecisos, irresolutos, tienen un comportamiento amoroso cercano al punto de vista de la moral burguesa.

La teoría del amor del Gordo en torno a los “zimmermans” y los “milesius” tiene su correlato en dos figuras emblemáticas de la poesía castellana: Gustavo Adolfo Bécquer, el cual es descrito como un poeta totalmente “milesiusiano” en contra de su representación como una de las figuras más altas del romanticismo en lengua española, sobre todo cuando se le compara con poetas románticos de otras lenguas; y Quevedo, “zimmerman de cuerpo entero”⁴⁸⁶ que sería la negación de la poética romántica, como lo demuestra su famoso soneto “Amor

⁴⁸⁴ Ibid., p. 62.

⁴⁸⁵ Ibid., p. 63.

⁴⁸⁶ Ibid., p. 63.

constante más allá de la muerte”. La teoría sobre el amor del Gordo se materializa en la escena que tiene lugar en la avenida Kalinin; cuando el Gordo la atraviesa y posteriormente termina poseyendo a la mujer convertida en objeto del deseo “zimmermaniano”.

5.15. El erotismo y la muerte

Para finalizar la interpretación de este aspecto comentaremos el lugar del erotismo de Una ligado a la muerte. Esta modalidad de erotismo se aleja de la concepción del erotismo según Paz, al representar el erotismo en sus rasgos más extremos: los de la violencia y la muerte. El erotismo cubierto por los juegos del humor y de la ironía muestra el revés de la representación erótica en relación con el poder y la moral burguesa. La relación del Rojo y Una, que son los personajes que representan la poética y la existencia más complejas del texto, respectivamente, escenifica el juego de lenguaje y sexo, de violencia y muerte de mayor presencia erótica y destrucción creativa de *Las palabras perdidas*. Una, que en verdad se llama Ángeles, tiene un nombre indefinido, indeterminado. En su época moscovita de estudiante de la universidad de Lomonósov se dedicó a la tarea de conocer sexualmente a los hombres. Justifica su comportamiento, así como el Gordo justifica el suyo con su teoría de los zimmerman y los milesius, como el ejercicio vital de la literatura:

La verdad es me gustaba ser puta –Una sonrió retadora–, y algo conseguía, no crean. ¡En la Lomonósov había tantos hombres!..
–Suspiró mientras volvía al dibujo, que fue cobrando la forma de un rostro–. Indios que conocían perfectamente el *Kama Sutra*, rumanos que me recordaban a los personajes de Panat Istrati, chinos como los de Pearl Buck... Las costumbres eran liberales y yo, para decirlo de una manera bien picúa, bien kitsch, como se dice ahora, libaba en todas las flores sin grandes problemas⁴⁸⁷ (cursivas del autor).

⁴⁸⁷ Ibid., pp. 184-185.

El erotismo de Una es el erotismo sin interdictos que se hace presente en la definición y asunción de Una de su condición de puta y extralimita la transgresión de la moral revolucionaria saliendo embarazada para modelar así la paradoja del erotismo contrapuesto a la idea no erótica de la sexualidad, que tiene como única finalidad la procreación. Una sale embarazada de un negro, lo que provoca reacciones encontradas del Rojo y el Flaco al conocer la historia:

–Salí en estado de un negro.

La voz de Una fue perfectamente natural pero él (el Rojo) la percibió como un disparo y una cínica pregunta le afloró a los labios. ¿A qué escritor lo recordaba el prieto? No llegó a formularla, aterrado ante su propio racismo, y miró a Una estupefacto.

–¿Qué hay de malo en eso? –dijo el Flaco...

–Supongo que nada –respondió Una que ahora dibujaba un torso bajo el rostro-. Pero en el colectivo cubano se armó un guirigay espantoso y me pusieron de patitas en la Habana⁴⁸⁸.

El juego irónico deconstruye la escena erótica: el poder revolucionario le permite a Una vivir en Moscú, becada en la mejor universidad soviética de su tiempo, la Lomonósov, y no castiga su embarazo sino el hecho de su embarazo de un negro, en alusión irónica del presupuesto político revolucionario de la liberación de la clase negra cubana. El hijo de Una nace muerto asociando con esta representación la práctica erótica inicial y la proliferación erótica de Una con la mutilación y con la muerte principalmente a través de la escena sexual compartida con el Rojo. Una, personificada como una mujer sin atributos físicos, mutilada físicamente, sin belleza, delgada, sin atractivos sexuales, con actitud autodestructiva, posee como atributo una inteligencia poderosa, asociada al lenguaje. En la escena erótica con el Rojo, Una toma la iniciativa, es quien expresa la voluntad erótica después de una fiesta que ha tenido lugar en la residencia cubana del poeta salvadoreño Roque Dalton; arrastra al Rojo, completamente borracho, a la pequeña pieza donde vive.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 185.

El personaje femenino toma la iniciativa erótica porque no es capaz, dentro de su mutilación, de convertirse en objeto del deseo. Como está imposibilitada para ser sujeto de deseo, se convierte en sujeto erótico valiéndose de la ceguera y de la embriaguez del Rojo; ella lo desnuda y propicia la relación: “De pronto sintió que no soportaba más el vacío entre las piernas, fue hasta la cama, se tendió sobre él y lo besó en la boca que aún seguía helada”⁴⁸⁹.

El texto que acompaña y justifica la escena erótica de Una y el Rojo pertenece a la cultura popular latinoamericana, una canción que ejemplifica de manera terrible la subordinación y la represión de la mujer, de la que Una susurra unos versos: “Borracho yo te he de encontrar / borracho y tirado en el andén”... “Si tu me dejas te pico la cara, con una cuchilla de esas de afeitar / y con las uñas te saco los ojos, te arranco las tripas y mato a tu mamá”⁴⁹⁰. Una canción que ironiza a la vez la subordinación y el carácter autodestructivo de la mujer.

Como en tantos otros efectos paradójicos del texto, también la realización del erotismo femenino se lleva a cabo a partir de las carencias. Después de la muerte del Rojo por cáncer, Una tiene una relación sexual con el Flaco, que sucede después de la conversación de éste con el Director, comisario cultural que evita la publicación de “El Güije Ilustrado”. El Flaco, una vez consumado el acto sexual con Una, se culpabiliza e inclusive se atribuye su muerte suicida al enterarse de la muerte del Rojo. El erotismo de Una se corresponde con la concepción del erotismo de Bataille⁴⁹¹ asociado a la mutilación, a la violencia, a la muerte. El erotismo toca la vida misma de los sujetos eróticos hasta la muerte como en este caso; se realiza de nuevo la conexión intertextual que se coloca en la tradición martiana y lezamiana de la pobreza irradiante. Únicamente desde

⁴⁸⁹ Ibid., p. 240.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 240.

⁴⁹¹ Bataille, George (2007). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.

la carencia se puede alcanzar la creación; esta tradición modelada en la literatura cubana se iconiza particularmente en Lezama Lima. Negación y destrucción como elementos constitutivos del proceso de la creación desde la pobreza material de la cultura cubana.

5.16. La biblioteca periférica

Pobreza material que tiene otra de sus materializaciones en *Las palabras perdidas* en el espacio propio de los destinos literarios del grupo: la biblioteca como espacio privilegiado de las prácticas poéticas y sus operaciones intelectuales de re-lecturas y re-interpretaciones del poder y la literatura, de la cultura y la historia.

El destino del Rojo, como ya se mencionó, se le manifiesta en la visión ambigua, dual, que se origina de la contemplación de su rostro en la cristalería de una librería, en medio de la cola en búsqueda de la adquisición de los escasos libros importados existentes en La Habana. El Rojo contempla su destino en una imagen que combina su cara y la carátula de un libro del que no puede leer el título, una imagen que le recuerda los caraspájaros de Wilfredo Lam. El Rojo ve virtualmente las señales de su futuro como escritor de un libro que no termina de revelársele del todo, en medio de las carencias políticas, sociales, económicas y culturales del gobierno revolucionario.

Carencia que, en el caso de la cultura cubana, reside en la inexistencia de librerías y bibliotecas dotadas con los materiales y los archivos indispensables para el proceso de creación y reproducción de las posibilidades de relecturas y renovaciones de las prácticas literarias y culturales, con lo cual se aíslan de la perspectiva crítica y plural del saber representado en la enciclopedia (Eco,

1993) o del saber acumulado, ordenado y archivado en Occidente en distintas epistemes⁴⁹². Frente al saber relacionado en un orden establecido en correspondencia con la jerarquización y archivo de sus elementos, en *Las palabras* a causa de las políticas culturales dominantes se dibuja un horizonte no oficial, clandestino, al margen, de saberes diferentes permite la posibilidad generadora de una biblioteca caracterizada por elementos que niegan el orden y lo relacionan con la existencia de un caos que remite a la dimensión de lo heterogéneo. El vacío de biblioteca, determinado por la ausencia de libros o saberes fundamentales y la apropiación de libros o saberes asociados a prácticas como el robo, deslegitiman el orden, el préstamo y el canje. Esta condición cultural revela el perfil particular del intelectual periférico, aquel que accede al saber no como un viaje hacia la plenitud sino como una travesía entre carencias.

Frente a las carencias la biblioteca ésta se forma a partir de un principio de azar, de deseo y la visión lógica de la organización del universo se sustituye por la presencia de una organización de orden surrealista. La biblioteca del Flaco, en vez de estar situada en un lugar central del espacio de la ciudad de la Habana, se encuentra en los bordes para representar el carácter de marginalidad y heterogeneidad alternos frente a la concepción central y homogénea del saber y el poder de la revolución. La biblioteca central de *Las palabras perdidas* que es la del Flaco, está colocada paradójicamente en una posición lateral, en el solar y en una compleja relación de plenitud-carencia, dado que el solar es el espacio característico de la carencia material de la sociedad cubana.

En medio de la carencia material y estructural en cuanto a su organización, la biblioteca del Flaco funciona como una reproducción periférica de La

⁴⁹² Foucault, Michel. (1974). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.

Biblioteca de Alejandría. Insólita, extraña, por su misma existencia, sirve de sustento de las posibilidades de que los integrantes del grupo, a partir de su constitución plural, caótica, mestiza, puedan iniciar las búsquedas de libros y lecturas, de interpretaciones y sentidos, necesarios e indispensables para sus poéticas y prácticas renovadoras del campo de la tradición literaria cubana. La biblioteca del Flaco se convierte en un centro irradiador de proyectos poéticos individuales en un proceso de lectura crítica y de inversión de la relación entre los espacios públicos y privados de la cultura cubana. En efecto, desde un lugar evidentemente privado como la biblioteca del Flaco se posibilita la lectura alterna cuestionadora y renovadora del espacio público de la cultura. Desde allí brota la posibilidad de modificación de la visión que el poder revolucionario ha construido sobre la literatura al propiciar que, por rebeldía, se generen y se creen zonas de resistencia, refutación y goce de una literatura cubana que se contraponen al canon oficial del realismo socialista y sus poéticas derivadas.

A partir de su colocación en la periferia cultural⁴⁹³, el grupo, cada uno de sus miembros, originan la lectura crítica de las principales obras fundacionales de la literatura cubana, tanto poéticas como narrativas; lectura crítica caracterizada por el distanciamiento irónico e histórico con el que cada uno de ellos y todos en conjunto, se recolocan frente a las figuras y obras de los escritores cubanos reconocidos por la tradición. La modalidad discursiva usada por los miembros del grupo como forma simultánea de negación y restitución crítica (reconocimiento) de la figura de los escritores, es el epitafio, forma discursiva de clausura que sirve para enmarcar el fin de la existencia, pero que en el caso de cada uno de los epitafios contenidos en esta obra de Díaz que producen los integrantes del grupo, por el carácter irónico, crítico, reflexivo y re-constructor, se transforma en un discurso de apertura festivo y de reconocimiento. En cada

⁴⁹³ Sarlo, Beatriz. (1988). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

uno de estos epitafios, que parodian los rasgos característicos del estilo de cada uno de los escritores objetos de celebración del singular juego –Lezama, Carpentier, Piñera y Diego– se encuentra la negación de algunos de sus rasgos personales o literarios y al mismo tiempo la afirmación del carácter y el sentido de modernidad, de apertura, de renovación de sus obras en el entramado de la literatura cubana del siglo XX.

5.17. La poética del epitafio

Es importante subrayar que estas cuatro figuras estelares de la literatura cubana representan el arco clásico del proceso de la literatura cubana moderna. Se encuentran condensadas ahí las diferentes corrientes literarias clásicas o de la modernidad que, junto al barroco de Lezama y Carpentier o el absurdo de Piñera dialogan con el claroscuro y la humildad de Eliseo Diego, una de las más altas expresiones de la poesía en lengua española. Además sus obras se separan de la tendencia literaria oficial dominante durante las primeras décadas de la revolución conformadas por la narrativa del realismo socialista y la poesía conversacional. Asimismo la ausencia del poeta oficial del poder revolucionario cubano, Nicolás Guillén, que no es protagonista de ninguno de los epitafios como tampoco lo es Guillermo Cabrera Infante por más que sean figuras fundamentales de la literatura cubana del siglo XX, puede ser comprendida por medio de cierta radicalización crítica e ideológica que, a pesar de la perspectiva abierta y plural de *Las palabras perdidas*, se expresa en la limitación contenida en dichas ausencias y negaciones y en la tensión conflictiva latente en el interior del canon literario cubano entre los escritores revolucionarios y los del exilio.

El epitafio para Alejo Carpentier: “Anuncia el cementerio de La Habana/ que deben apurarse para ver/ el cadáver de Alejo Carpentier: / ¡vuelve a París la próxima semana!”⁴⁹⁴, marca el carácter de extranjerización que el sector renovador del sistema cultural y literario cubano le reprocha a Carpentier, debido a su permanencia en el extranjero, particularmente en París. Al conocer el epitafio, en una escena magistral de su erudición barroca, Carpentier niega el rasgo extranjerizante que le atribuyen, cuando frente a la acusación de su afrancesamiento los interroga sobre la condición del ser cubano. Carpentier realiza un registro geográfico del nombre de Cuba: las Cubas pertenecientes a pueblos, ciudades, islas, regiones situadas en distintas partes del mundo, en Japón, en Asia, en Rusia, en Indonesia, etc.; las Cubas situadas en el continente americano; las islas que podrían ser Cuba; y finalmente el registro de las Habanas conocidas en el mundo. Carpentier demuestra con su barroquismo literario que el epitafio más que una inscripción sepulcral de negación es un homenaje, un reconocimiento de su obra. Reconocimiento del barroco acumulativo que caracteriza su obra y que alcanza el vértigo y despliega toda su puesta en escena a través de la perspectiva horizontal de la cultura. El barroco de Carpentier es asumido por el grupo “El Güije ilustrado” como un reconocimiento al barroco que ha sido caracterizado por teóricos y críticos como “barroco de superficie”.

El epitafio de Lezama Lima: “Jamás viajó ni a Nueva York ni a Roma, / José Lezama Lima, vida vana, / entre nosotros, en su vieja Habana, / se dedicó a escribir, mató el idioma⁴⁹⁵”, señala su condición de viajero inmóvil. Es sabido que Lezama Lima salió sólo dos veces de Cuba, a México y República Dominicana, visitas que provocaron poemas memorables y páginas prodigiosas de su novela *Paradiso*. Su obra está radicalmente situada en La Habana a pesar

⁴⁹⁴ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., p. 84.

⁴⁹⁵ Ibid., p. 133.

de su reconocida vocación universalista. Como respuesta, Lezama Lima invierte el último verso del epitafio, referido al asesinato del idioma perpetrado en su escritura:

–Mató el idioma –dijo degustando la frase–. En nuestra lengua pocos escritores podrían vencer semejante sentencia... Quizá sólo Góngora y Martí sean capaces de trocar tamaño sarcasmo en elogio, porque gracias a las ciclónicas fuerzas genitoras de sus respectivas verbaas, al matar un idioma están dando nacimiento a otroo más pleno⁴⁹⁶.

La respuesta de Lezama Lima reproduce la inflexión cubanísima de su voz y la poética de su barroco: el idioma alcanza su más alta expresión en la oscuridad y el sinsentido aparente y delirante que caracteriza su obra literaria. Frente a la visión acumulativa, horizontal del barroco carpenteriano, el barroco de Lezama Lima se diferencia por su carácter de verticalidad, por su sentido de profundidad; condición esencial, metafísica, transcendental de la poesía cubana. Si en Carpentier los fundamentos de la literatura cubana están orientados por la circulación vertiginosa del saber en relación a sí mismos, en una visión mítica en Lezama Lima los fundamentos vuelven sobre sí mismos, en una visión genealógica.

El tercer epitafio corresponde a Virgilio Piñera: “Yace Virgilio bajo esta losa fría; / ya no podrá contarnos sus dolores, / su teatrales delirios y agonías. / Por fin descansan él y sus lectores.”⁴⁹⁷ Piñera contesta, en un acto de sarcasmo, de desafecto, negando el futuro del grupo como parte importante de la literatura:

Jamás respetaré a una generación literaria que hace su bohemia en una heladería –dijo. Les dio la espalda, tomó a Arrufat del brazo y añadió, sin volverse siquiera–: Vamos, querido. Estos muchachitos pasarán a la historia como la generación del mantecado⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 133.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 212.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 212.

A pesar del reconocimiento del epitafio al teatro del absurdo de Piñera, su respuesta es sarcástica, dura, aunque en ella se revela cierta asunción y complicidad compartida de su homosexualidad en ese “Vamos querido”⁴⁹⁹ dirigido a su amigo Antón Arrufat.

El último epitafio, dedicado a Eliseo Diego: “Caminante, aquí yace tendido/ Eliseo de Diego, el escritor/ Lo mató a cabillazos un lector/ de En las oscuras manos del olvido”⁵⁰⁰, es el único que refiere directamente una obra particular del autor, su libro *En las oscuras manos del olvido*. Eliseo Diego responde el epitafio refiriéndose al verso relacionado con su muerte a cabillazos por parte de un lector: “–Hay un verso feroz –dijo divertido–, ‘lo mató a cabillazos un lector’. Pero...–abrió los brazos como resignándose ante lo inevitable– los lectores también tienen derechos, ¿no?”⁵⁰¹. La respuesta de Diego pone en evidencia uno de los rasgos más reconocidos de su obra poética como es la visión del mundo caracterizada por la exaltación de las cosas aparentemente pequeñas, las cosas anónimas, los objetos cotidianos, el rasgo de excesiva humildad que la crítica ha observado en su obra poética y que Diego reconoce en el juego irónico del epitafio al afirmar los derechos del lector a valorar libremente su obra.

Los epitafios son inscripciones funerarias que refieren lo mejor o lo peor de las vidas de las personas. En *Las palabras perdidas* cumplen una doble función, evidente en el texto. En el caso particular de la escritura del epitafio de Eliseo Diego, su elaboración es encomendada al Rojo: “¡Oh, mi señor! Con ilusión te pido/ llena de paz este campo Eliseo, / que feneció, triste carne de amor y de

⁴⁹⁹ Ibid., p. 212.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 221.

⁵⁰¹ Ibid., p. 265.

deseo, / En las oscuras manos del olvido”⁵⁰². Cuando el Rojo recita su epitafio al grupo, el Gordo, al que no le ha gustado el del Rojo, recita el suyo que finalmente es el dedicado a Diego. Se observa que ambos epitafios culminan con el mismo verso, citando uno de los libros de poemas de Eliseo Diego, pero una observación de superficie revela que el epitafio del Rojo parodia la fraseología del verso del poeta, atenuando la burla y el sarcasmo por su carácter lírico; contrariamente el epitafio del Gordo cumple con el cometido de la burla y la crítica y, al mismo tiempo, encierra un homenaje, un reconocimiento del poeta. El Rojo sostiene que su epitafio es mejor, y en respuesta a Una que opta por el del Gordo, responde:

–Es obvio –dijo al fin–, y los poetas ni hablamos obviedades, ni explicamos nuestra obra. Pero como se trata de una cuarteta de ocasión y la ilustre anfitriona me ha emplazado, mencionaré dos razones...–Hizo una larga pausa para subrayar que estaba concediéndoles algo–. Por la polisemia de ‘Campo Eliseo’, y por la oblicua referencia a la contradicción entre el catolicismo y la terrenalidad del difunto, sugerida en el penúltimo verso: “triste carne de amor y deseo”... Voilà –y se dio otro trago sin mirarla siquiera⁵⁰³.

Agredida por la respuesta del Rojo, Una justifica el epitafio del Gordo: “Eres tan narcisista –dijo–, que no logras darte cuenta de la función de estos versitos. El tuyo es casi tan lindo como tú mismo, pero carece de odio... Y un epitafio sin odio es una ofrenda, no un parricidio.”⁵⁰⁴ El epitafio del Rojo no cumple con el cometido simultáneo de reconocer la obra de los escritores y funcionar como crítica parricida en búsqueda de la renovación propuesta por el grupo y su revista “El Güije Ilustrado”.

Los epitafios y sus respectivos comentarios, tanto los de los miembros del grupo como los de los escritores sujetos de los mismos, reiteran el rasgo

⁵⁰² Ibid., p. 220.

⁵⁰³ Ibid., p. 221.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 222.

fundamental de *Las palabras perdidas*: su carácter reflexivo. *Las palabras perdidas* se cifra y descifra a sí misma, vuelta de tuerca, rasgo de autorreflexividad que atraviesa todos los estratos narrativos del texto y que constituye la marca fundamental de la novela moderna desde *Don Quijote*, *Jacques El fatalista*, *Tristram Shandy* hasta la obra de Jorge Luis Borges. Reitera la lectura y la crítica como horizonte de comprensión de la literatura, la historia y la cultura cubanas y el alto nivel de autoconocimiento reflexivo que fundamenta *Las palabras perdidas*.

5.18. El abismo de la lectura

Los actos de lectura contenidos en la estrategia narrativa del texto de *Las palabras perdidas*, como ya hemos mencionado, se soportan en el procedimiento irónico, en la puesta en escena de una doble ironía semejante a la escena irónica que podríamos denominar postmoderna: “Lo cierto es que *Las palabras perdidas* produce en el lector contemporáneo una alucinante impresión de postmodernidad”⁵⁰⁵. Pero la ironía de *Las palabras perdidas* no opera sólo en el plano intertextual, es decir, en el uso de citas, discursos y textos apócrifos provenientes de la literatura, sino que apunta a la crítica de los presupuestos históricos e ideológicos del relato revolucionario socialista cubano.

Si entendemos la estrategia irónica moderna como señala Víctor Bravo:

Los ironistas contemporáneos en herencia recibida de los románticos ven la ironía no sólo como una estrategia retórica ni sólo como una actitud subjetiva de un autor, sino fundamentalmente como un estado del mundo, si lo real es una construcción siempre es posible percibirlo desde la negatividad y desde esta perspectiva se coloca el pensamiento irónico, la asunción de lo real como lo dado, como lo que debe ser asumido, identificado como lo verdadero, es exigencia fundamental de todo orden y es, como decíamos, el norte del sentido

⁵⁰⁵ Ibid., p. 156.

común propenso al reconocimiento de lo presupuesto. Desde esta perspectiva, subrayémoslo, la cotidianidad con sus hábitos y horarios, con sus rituales y costumbres es vivir en la ceguera, lo que hemos llamado el ciego existir de lo cotidiano y la ironía es una lucha contra esa ceguera, una forma de visión, el develamiento de otras vertientes de lo real, acaso abismales, acaso contradictorias pero siempre cercanas al estremecimiento de lo bello o de lo siniestro; en el corazón de la ironía se encuentra la experiencia de la alteridad, la floración de las formas de la exterioridad, silenciadas o negadas por el orden y lo real⁵⁰⁶.

La visión irónica del “ciego existir de lo cotidiano” presente en *Las palabras perdidas* cuestiona las imágenes y representaciones del discurso y las prácticas que la revolución impone a todos los estratos de la sociedad cubana; visión totalitaria⁵⁰⁷ que en el caso de la literatura se evidencia en una política desde el poder orientada por los principios y valores del realismo socialista. La ironía de *Las palabras perdidas* permite desplazar la visión y función de la literatura desde el lugar de glorificación del poder a un lugar de resistencia, de distanciamiento crítico del mismo⁵⁰⁸, deja de situarse en el centro y se desplaza hacia los márgenes del poder; se desplaza de la subordinación de su soberanía al poder a la celebración de su autonomía.

En *Las palabras perdidas* el procedimiento irónico no solamente funciona en relación al canon literario impuesto por el realismo socialista sino que también establece una distancia irónica consigo mismo, es decir, extrema la mirada irónica al desplazarla de la crítica de los géneros y tendencias del canon con la creación de textos alternos, representados por los poemas, cuentos y ensayos de los miembros de “El Güije Ilustrado” destinados al primer número de la

⁵⁰⁶ Bravo, Víctor. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila Editores.

⁵⁰⁷ Arendt, Hannah . (2004): *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

⁵⁰⁸ Bataille, George. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós.

revista nunca publicada por la acción burocrática de la censura y la represión del *establishment*, con lo cual se construye una interrogación crítica y una valoración estética e ideológica de los textos alternos mismos en una reduplicación de la crítica irónica de la crítica irónica.

Este doble procedimiento irónico se manifiesta en *Las palabras perdidas* desde su mismo título y en la relación que el texto establece con uno de los textos fundacionales de la nación y cultura cubanas. Como ya observamos, el poema del Rojo: “Nana de Nuestra Amada Kaär”, es el primer poema de su libro apócrifo “Las palabras perdidas” que correlacionan las palabras perdidas del Diario de Martí con el *tokonoma* lezamiano.

El libro del Rojo tiene “un prólogo apócrifo a la traducción apócrifa de un libro apócrifo titulado *Las palabras perdidas*”⁵⁰⁹ (cursivas del autor). Extraño libro perteneciente a la civilización kaärica de la Antigüedad china, traducido por el sinólogo francés Henri Maspero, publicado, en edición bilingüe de cien ejemplares numerados, por su hijo François Maspero, quien le encomienda la traducción al español al Rojo, con motivo de la culminación del Año Internacional de la Poesía, de la Unesco. Este libro tiene en su lengua original, el kaärico, el título: *Illuminaciones*, como el libro de Arthur Rimbaud, que obviamente Henri Maspero padre tradujo como *Las palabras perdidas*. El uso de textos apócrifos, de citas sobre citas que coloca en el vértigo mismo el sentido de los materiales que producen los miembros del grupo de “El Güije Ilustrado”, forma el juego de la intertextualidad de *Las palabras perdidas*: el delirio y la sabiduría paródica:

Debo confesar que para mí este volumen tiene mucho de juego, de investigación o de acertijo: me siento incapaz de clasificarlo. El autor, no

⁵⁰⁹ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., p. 151.

contento con darle forma de novela e incluir, sin embargo, cuentos, poemas y entrevistas –alguno de los cuales se supone que no estaban destinados al público–, nos sorprende, ¡a la altura de la página 151!, con un ensayo que es el prólogo de su propio libro; pero, según nos advierte paladinamente, tampoco éste es un texto definitivo ya que su forma final siempre dependerá de lo que aún nos falte por leer⁵¹⁰ (negritas nuestras).

El juego intertextual desborda, excede, trasciende la textualidad misma: la página 151 del libro apócrifo de poemas del Rojo: “Las palabras perdidas”, en la que aparece el ensayo apócrifo “Las palabras perdidas” que cumple la función de prólogo apócrifo, se corresponde con la página 151 del texto real de *Las palabras perdidas*, donde aparece el prólogo apócrifo.... que nosotros lectores abismados de *Las palabras perdidas* leemos, cual juego de muñecas rusas, en medio del asombro y la admiración. Lo que demuestra que el procedimiento de la lectura es el soporte real de la estructura y la poética de *las palabras perdidas*. El lenguaje al mismo tiempo que interroga a los presupuestos de lo real se interroga a sí mismo. Juego de la doble ironía cuando el lenguaje da vuelta sobre sí para terminar cuestionando de manera radical los fundamentos mismos del saber y de lo real.

5.19. Las marcas del silencio

El cuestionamiento en *Las palabras perdidas* alcanza los fundamentos del discurso revolucionario socialista cubano. La lectura del pensamiento martiano por parte de la revolución justifica su visión totalitaria de lo real en el *vacío* representado por las páginas perdidas del *Diario* de Martí. Los fundamentos de la revolución se sostienen sobre una paradoja histórica que pone en duda el origen mismo de la nación y la cultura cubanas.

⁵¹⁰ Ibid., p. 156.

Paradoja descrita en el texto de *Las palabras perdidas* desde las instancias del poder, cuando el Director, funcionario cultural que tiene a su cargo las autorizaciones de los permisos de publicación, en la entrevista con el Flaco, descubre, a través de la lectura alegórica del poema “Nana de Nuestra Amada Kaär” del Rojo que:

– No hay que ser adivino para percatarse de la verdadera identidad de ese Damir Alej, llamado “padre de la palabra”, de ese Omik Isula, “general de los cobres”, o del “viejo”... –Siguió leyendo entre dientes, pasó la página y se detuvo en el pasaje buscado–:...que no puede referirse sino al encuentro de Martí, Maceo y Gómez en La Mejorana, por lo que las supuestas “palabras perdidas” del poema son una clara alusión a las páginas perdidas del Diario donde Martí dejó constancia de dicho encuentro. A ver, a ver... –murmuró, buscando, por lo visto, una señal–. Aquí: “Nos preguntamos: **¿es casual que se escoja, como asunto de un poema, el vacío más trascendental de nuestra historia?** ¿Qué intenciones se ocultan tras esa selección? ¿Qué pretende él...?” –Se detuvo y volvió a mirar por sobre los cristales de los espejuelos–. Como ves, tienes enemigos⁵¹¹ (negritas nuestras).

La lectura alegórica del poder representado por el funcionario cultural revela el funcionamiento paródico del anacronismo en la referencia del encuentro de los generales Maceo y Gómez con Martí, en La Mejorana, cuyo registro en las páginas correspondientes del *Diario* martiano se desconoce debido a la pérdida de las mismas y ocasiona en consecuencia la prohibición de la publicación de la revista de “El Güije Ilustrado” y la censura y represión del grupo: la lectura glorificadora del poder no puede permitir la posibilidad de una interpretación diferente del sentido del *vacío* martiano en la historia y la cultura cubana. Al censurar y prohibir la revista niega la re-lectura creadora e irónica como el lugar *par excellence* de la conciencia autónoma y crítica.

Es importante señalar que la competencia de lectura y de interpretación que tiene el poder representado por el Director es de carácter vicario. El Flaco

⁵¹¹ Ibid., pp. 323-324.

descubre que la interpretación del poema del Rojo, y de los demás textos del primer número de “El Güije Ilustrado”, pertenece a un informante del poder. En la conversación final del Flaco y Rubito del capítulo final de la torre Ostánkino, en un momento de iluminación, el Flaco asocia el redactor del informe con Rubito, figura de traición y de la negación de la literatura como espacio de la autonomía, la crítica y la libertad.

Así como la república socialista revolucionaria cubana está, entonces, fundada sobre el *vacío*, sobre una lectura falsa del ideario de Martí, la prohibición de la publicación de la revista y el fracaso final de cada uno de los miembros del grupo de “El Güije Ilustrado” están fundados sobre la traición del Rubito. En cambio, la lectura de *Las palabras perdidas* interpreta el *vacío* martiano en un sentido hermenéutico diferente: Martí y el general Gómez son partidarios de un gobierno civil para el período pos independentista cubano, niegan, entonces, el origen, la herencia y la filiación que el relato de la revolución se atribuye al considerarse intérprete fiel y legítimo del pensamiento y obra de Martí. Con una mirada semejante el ensayista cubano Enrico Mario Santí, en su cronología de los *Diarios* de Martí, lee e interpreta la ausencia de las páginas perdidas de Martí:

En camino a la Yaya, a 14 km de distancia, se encuentran con Antonio Maceo, quien los conduce al ingenio en ruinas La Mejorana, a otros 10 km, para celebrar una reunión cumbre entre los tres jefes. Sobre la forma de gobierno durante la guerra, Martí y Gómez favorecen una asamblea democrática del nuevo gobierno, pero Maceo es partidario de una junta de generales.

La entrevista se desarrolló en la casa de la colonia de caña, la casa de don Germán Álvarez. Sólo participaron en ella Martí, Gómez y Maceo. Ellos estaban en el aposento, en la sala. La casa era amplia con cuatro habitaciones. Un hermoso patio al fondo, donde había un framboyán. A la sombra del mismo tuvo lugar después una comida de un grupo de oficiales de los Estados Mayores...unas 18 personas. (Entrevista con Ramón Garriga,

*ayudante de Máximo Gómez, con Roberto López Goldarás, Diario de la Marina, 1948*⁵¹² (Las cursivas son de Santí).

El *vacío* representado por las páginas perdidas del *Diario* de Martí opera como una imagen del pasado que *Las palabras perdidas* capta para leer el presente, a través del procedimiento del anacronismo y de una visión de la historia como redención, pues como dice Reyes Mate, al comentar la Tesis V de “Sobre el concepto de historia” de Walter Benjamin: “El acto de sacar a la luz el sentido oculto del pasado es un acto redentor: salva el sentido y salva el presente”⁵¹³.

En la última página de *Las palabras perdidas*, El Flaco después de descubrir la traición de Rubito, último dato necesario para completar el plan de su novela, siente tiene la imperiosa, inevitable, necesidad vital de escribir la novela de la aventura del grupo de la revista de “El Güije Ilustrado”:

El sólo tenía una manera de sacarse de adentro los espíritus que lo atormentaban. Escribiendo. Ese era el mandato de los santos.

Claro que a los santos les era muy fácil mandar, se dijo ahora, golpeando con rabia el tabique de mármol, porque no tenían hijos rusos, ni miedo a fracasar o a ser censurados. Nadie los sancionaba. Pero él no era más que un pobre diablo en cerrado en inodoro. ¿Quién coño podía reprocharle el haberse decidido a vivir, aunque fuera en silencio? ¿Qué, sino aquella callada fidelidad a la revolución, le permitió ir a ver al Director, después de tantos años, y pedirle que lo recomendara para el viaje a Nairobi porque necesitaba pasar por Moscú y conocer a su hijo? ¿No lo había conseguido acaso? ¿Valía la pena lanzarse a la aventura de escribir una novela, si su pretensión de renovar el género le parecía ahora, como antes al Rubito, ridícula e imposible? Se puso de pie y apretó el botón para que el torbellino de agua hundiera sus miserias en las alcantarillas. Fue dando traspiés hasta el lavabo, se miró al espejo durante una fracción de segundo y bajó la cabeza. Entonces se pasó el índice por la frente y lo hizo restallar en el aire contra el dedo del medio: ‘¡Síá cará!’ Pero no se atrevió a mirarse de nuevo. Tenía en el rostro **las marcas del silencio** y en la cabeza voces, gritos, preguntas a las que no sabía cómo responder⁵¹⁴ (las negritas son nuestras).

⁵¹² Martí, José (1997). *Diarios*. Ob. Cit., pp 165-166

⁵¹³ Reyes Mate, Manuel. (2006). *Medianoche en la historia*. Madrid: Trotta. p. 111

⁵¹⁴ Díaz, Jesús (1992): Ob. Cit., p. 336.

Las palabras perdidas devela entonces “las marcas del silencio” que sobre los fundamentos de la cultura y la historia cubanas, representadas en “las palabras perdidas” del *Diario de Martí*, ha operado la revolución cubana. Quizás, las respuestas y las conclusiones a las preguntas del Flaco las tenemos nosotros los lectores.

6. LA PIEL Y LA MÁSCARA O EL JUEGO DE ESPEJOS ENTRE LA FICCIÓN Y LA NO FICCIÓN

Como hemos visto los epígrafes son más que formas de filiación literaria en la narrativa de Díaz. En el caso del de *La piel y la máscara* los versos del poeta cubano Eliseo Diego:

digamos que soy el contempla
su horror en dos espejos,
y es a la vez el que contempla,
y el infinito pavor de las imágenes,
digamos que me invento, que procuro
restañar este rostro con mis manos,
que dos espejos las esparcen,
estas visiones que la muerte
ha de ser como un hombre
contemplando su horror en el espejo⁵¹⁵

permiten inferir el sentido de la novela: la posibilidad del hombre de contemplarse a sí mismo y de simultáneamente contemplar la realidad mediante el artificio de mirarse en el reflejo doble de sendos espejos: el propio horror y el pavor de las imágenes del mundo representados en la visión de la muerte.

Esta visión doble será, como en el artificio cinematográfico, la que le permitirá a Díaz construir un procedimiento narrativo que al mismo tiempo que reflexiona sobre su propia construcción narra la realización del film del mismo

⁵¹⁵ Díaz, Jesús (1996): *La piel y la máscara*: Barcelona, 1996. p. 9

nombre de la novela. En *La piel y la máscara*, según Gustavo Guerrero: “Díaz sitúa a sus personajes en pleno rodaje de una película donde la irrealidad de la ficción se convierte en la metáfora o el doble perfecto de la realidad alienante en la que todos viven entre la mentira y el miedo”⁵¹⁶.

6.1. El cine como ficción.

El texto tendría como correlato el film de Díaz: *Lejanía*, y, según Collmann, como éste,

trata de la historia de una madre que regresa a visitar a sus hijos en Cuba, después de diez años de ausencia. Pero a diferencia de *Lejanía*, Iris, la madre en este film, tiene dos hijos, Omar y Orestes. Cuando la madre regresa, Orestes le oculta que Omar ha muerto ahogado en el mar, tratando de escapar de Cuba en una balsa. (...) En *Lejanía* Díaz quiso demostrar tanto el fallo moral de la madre al haber salido sin su hijo como la distancia ética que los separaban; en cambio, en *La piel y la máscara* busca estrechar esa distancia sin eliminarla por completo.⁵¹⁷

Esta lectura ideológica de Collmann que responde a los objetivos de su investigación sobre la relación de la narrativa de Díaz con el contexto histórico de la revolución, se confirma y justifica además con las palabras citadas de Díaz, como argumentación del “valor y el sentido tanto de la novela como de la revista [*Encuentro de la Cultura Cubana*, fundada y dirigida por Díaz en 1996, año de la publicación de *La piel y la máscara*, expulsado de la revolución y desde el exilio en Madrid]”:

Y yo en este momento percibo ese encuentro como algo muy complicado, muy doloroso pero a la vez imprescindible. O sea, yo creo que si hay salvación para la nación cubana, esa salvación se verificará exclusivamente en el encuentro;

⁵¹⁶ Guerrero, Gustavo (2002): “Ilusión y desencanto”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, p. 16

⁵¹⁷ Collman, Lilliam Oliva (1999). Ob., Cit., p. 165

que no es tal y como lo veo ahora, sólo un encuentro en el exilio y en el país, sino también un encuentro en el país consigo mismo dentro. Porque hay mucho de odio sembrado, hay mucha reticencia, hay mucha incomprensión, hay mucho prejuicio. Seguramente, hay muchas razones también para el odio, y para la incomprensión y para la distancia. Y el reto de nuestra nación va a ser resolver ese problema. Y desde luego, no va a ser un camino de rosas. Pero si no somos capaces de caminarlo, entonces no habrá futuro para Cuba. Es que quiero decir. Y es lo que quiero decir también en *La piel y la máscara* (Entrevista personal).⁵¹⁸

Sin negar y desmerecer la lectura e interpretación histórico contextual que Collmann realiza de la obra narrativa de Jesús Díaz, y como lo hemos venido exponiendo este trabajo, estamos más cerca de la lectura que Rafael Rojas realiza de *la Piel y la máscara*: “En *la piel y la máscara*, Jesús Díaz confesó, una vez más, su silencio y complicidad bajo el régimen cubano y articuló una corrección narrativa y política de su film *Lejanía*, en el cual había reproducido varios estereotipos castristas”⁵¹⁹.

En ese intento de corrección narrativa según Rojas residiría la elección de Díaz de optar en *La piel y la máscara* por un mecanismo similar al que establece el cine con la realidad al narrar el proceso de filmación de la película homónima, pero que en la novela verá potenciada la relación con la realidad, en tanto que la duplicidad y desdoblamiento de los actores/personajes genera una representación compleja en la que se mezclan, entrecruzan, hibridizan, se solapan los caracteres y las historias de los personajes de la novela y del film: El Oso/Fernando, Ofelia/Iris, Mayra/Elena, Mario/Orestes y Ana/Lidia, y quedan, además nombre a los capítulos del texto. El mismo Díaz en las varias veces citada entrevista personal con Collmann apunta el rasgo ficticio contenido en la condición de actor:

⁵¹⁸ Ibid., p. 165

⁵¹⁹ Rojas Rafael (2006): *Tumbas sin sosiego*: Anagrama, Barcelona, p. 321

El disfraz nos desnuda'. Lo cual no es una paradoja, se supone que el disfraz, te vuelve a vestir. Pero muchas veces para sacar cosas que tenemos dentro, pues necesitamos un disfraz, porque con nuestro propio rostro nos cuesta. De hecho, vivimos disfrazados, siempre actuamos. Y a mí me provocaba mucho ese juego permanente de disfraces dentro del disfraz, de personajes dobles y me parecía una metáfora reveladora de la vida, el tema de *La piel y la máscara*.⁵²⁰

El poder de la ficción trasladado a la poética y estructura narrativa, el cine como ficción potenciada por la ficcionalización del proceso de filmación, juego de espejos entre la ficción y la no ficción: narrar como filmar, filmar como narrar. Como un dios:

El visor me convirtió en un cíclope Ese mirar con un ojo único a través de la lente generaba una visión especialmente precisa, no asequible la común de los mortales. Supongo que la mirada de Dios debió de haber sido tan intensa como la de un cineasta⁵²¹

6.2. El teatro de la política

En ese proceso de “corrección narrativa y política” que Díaz emprendería en *La piel y la máscara*, la configuración del director/actor, autor/personaje que representa El Oso/Fernando, similar a la figura de Carlos Pérez Cifredo en *Las iniciales de la tierra*, pareciera ser un “doble” de Díaz, como lo señala Collmann, señalando, además, el mismo procedimiento similar en *Las palabras perdidas*:

Otro objetivo clave que Díaz logra al narrar la realización del film, es contar su propia vida como cinematógrafo a través del Oso. Como en *Las palabras*

⁵²⁰ Collman, Lilliam Oliva (1999). Ob., Cit., p. 166

⁵²¹ Díaz, Jesús (1996): *Ob., cit.*, p. 21

perdidas, Díaz se sirve del protagonista para analizar sus propias aspiraciones artísticas, compromiso político, y desilusión final con la Revolución. Su representación del Oso se rige, igualmente, por el análisis tanto histórico como psicológico.⁵²²

Sin embargo, como pensamos haber demostrado a esta altura del trabajo, Díaz socava en un proceso creciente desde su primer libro de cuentos *Los años duros* el canon artístico del realismo socialista a través del uso de la ironía como procedimiento de desplazamiento de la moral revolucionaria por una moral de la ironía, que alzará su mayor realización precisamente en *Las palabras perdidas* y su cuestionamiento de los fundamentos de la nación cubana, al reinterpretar el sentido histórico y literario de las páginas perdidas del Diario de Martí. Así preferimos pensar que El Oso/Fernando representa un personaje de doble función textual: por un parte el director del film *La piel y la máscara* y, por otra, el actor que encarna la figura de Fernando, al que no solo representa, actúa, sino que “escribe” su biografía:

Me dejé caer en un sillón cuidando de no arrugar la guayabera que usaba Fernando. (...) Quizá no debí haber asumido la doble responsabilidad de actuar y dirigir, pero no pude desprenderme del deseo de representar a Fernando. (...) De acuerdo con la biografía que le había escrito era un burgués inteligente y cubanísimo que odiaba a Batista y a los yanquis hasta el forro. Se había consagrado a la revolución en cuerpo y alma, al costo de romper con su familia cuando esta se largó a Miami, y había llegado a ser Ministro de Comercio Exterior del gobierno de Fidel Castro. Ocupaba ese cargo cuando se atrevió a llevarle la contraria a Fidel Castro en una reunión y desde entonces su estrella empezó a declinar. En el presente de la película administraba una fábrica de vinos que sólo producía polvo. Pensaba que la revolución había muerto, aunque era incapaz de negar el sentido de su propia vida oponiéndosele abiertamente y sólo deseaba que no hubiera sangre en el futuro de Cuba⁵²³.

⁵²² Collman, Lilliam Oliva (1999): Ob. Cit., p.167.

⁵²³ Díaz, Jesús (1996): Ob. cit., p. 51.

Es evidente que aunque se puedan “leer” entre líneas algunos sucesos semejantes de la biografía de Díaz, el proceso de ficcionalización de carácter realista borra la posibilidad de leer *La piel y la máscara*, en clave autobiográfica. Quizás la asunción de Díaz por una puesta en escena doble, la de la novela y la del film, que construye la visión de mundo y las historias de los personajes/actores no por la ironización de la realidad sino por la escenificación de los dramas y tragedias en la dualidad representativa de vida/actuación, pueda conducir a la interpretación autobiografista. Parece, entonces, que la política en *La piel y la máscara* pertenece más al teatro que a la historia. En el intervalo entre la ficción literaria y la ficción cinematográfica irrumpiría la ambigüedad como mecanismo de sentido:

Ignoraba si sería capaz de lograr ese testimonio feroz y sosegado, si las autoridades me permitirían terminar siquiera de filmarlo y también, en caso de que ambas cosa ocurrieran, si me autorizarían a editar y exhibir la película. Pero no tengo otra alternativa que cumplir conmigo y aquí voy, dispuesto a echarlo todo al fuego, convencido de que el centro donde deben converger todas la fuerzas de mi empeño es la noción de ambigüedad⁵²⁴.

Así en *La piel y la máscara* la dimensión política se genera más del drama existente entre las vidas de los personajes/actores que de la asunción y la conciencia de una condición histórica y revolucionaria.

6.3. Las paradojas de la creación

Confirmando el carácter ficcional de *La piel y la máscara*, la parejas de Ofelia/Iris y Mario/Orestes con su resonancia simbólica representan el drama y la tragedia presentes en el re-encuentro de los cubanos residentes en Cuba con los cubanos provenientes del exilio. Deseo y rencor, afecto y odio, venganza y

⁵²⁴ Díaz, Jesús (1996): Ob. cit., p. 23.

muerte son los signos que tensionan las separaciones y los conflictos tanto dentro del sistema político cubano como dentro del exilio. Ofelia, la mujer de El Oso/Fernando se convierte en amante de Orestes en una derivación de los papeles representados en el film *La piel y la máscara*. Es importante destacar que en el caso de Ofelia/Iris la simbología del nombre reside en el personaje novelesco y la ficción del nombre reside en el personaje fílmico, mientras que Mario/Orestes se invierte el sentido de la relación de los nombres: ficticio en la novela, simbólico en el film. Es posible que en esta estrategia nominal resida a su vez el más representativo de los actos paradójicos de la creación. Tanto como Ofelia como Iris padecen el dolor de la ausencia de sus hijos. Ofelia al permitirle a su hijo Ricardo abandonar la isla rumbo a los Estados Unidos con su exposo. Iris abandonando a sus hijos Omar y Orestes en Cuba mientras ella viaja a los Estados Unidos. La tragedia de Iris materializada en la muerte de Omar, negada en el principio de su regreso a la isla por Orestes. La pérdida común de los hijos y la culpa común de ambas mujeres: Iris desde que se enteró de la muerte de su hijo y Ofelia desde que deseó y se acostó con Mario, quien además resulta ser un informante del Estado. En una inversión del papel actuado, Ofelia se conduele del dolor de Iris: “Para ella esa marca era Omar, el hijo abandonado y muerto; para mí era Ricardo, el hijo perdido. Pero yo tenía al menos a Mario; Iris en cambio no tenía nada”⁵²⁵.

Esta paradoja creativa producto del doble rol de los personajes de la novela devenidos actores alcanza su elevación en el ensayo de la escena incestuosa de Mario/Orestes y Ofelia/Iris:

Se alzó el pelo con una mano y con la otra me entregó la cadena con la cruz de plata que yo debía ponerle, me le acerqué aún más y quedé envuelto en su aura. Le abroché el collar sobre la nuca, levanté la vista, vi nuestras imágenes

⁵²⁵ Ibid., p. 163.

reflejadas en el espejo y la abracé para oler el perfume de su pelo, encarnando con toda convicción el momento en que la película volvía a rozar el incesto. (...)

–Iris –dije– respirándola.

–Hijo –improvisó. (...)

Se había desviado totalmente de la línea de la película y yo me sentí perdido, sin claves que me permitieran saber cómo conducirme, especialmente cuando percibí que había empezado a abrirse la bata. –Ricardo –ordenó–. Mírame⁵²⁶.

Desgarrados “entre la fascinación y el horror”⁵²⁷, Ofelia/Iris y Mario/Orestes dinamitan diegéticamente cualquier sentido de las conductas políticas y de la moral revolucionaria, en una situación real y ficticia al mismo tiempo, novelesca y cinematográfica, en que la ironía de situación se ubicaría entre el intersticio de la representación literaria.

6.4. La vuelta a la realidad

Otra paradoja artística la constituye la vuelta a la realidad de los personajes/actores de *La piel y la máscara*. El final inesperado de la película, no contemplado en el guión, que coincide con el final de la novela, surge sorpresivamente del encuentro imprevisto de un grupo de ciegos con Ofelia/Iris en la filmación de la escena final filmada en el cementerio:

Lo establecido en el guión era terminar con Orestes, Fernando, Lidya y Elena saliendo del cementerio después de haberme enterrado, pero el Oso nunca estuvo del todo conforme con aquel plano porque le parecía demasiado simple. Se había lanzado a filmar confiando en descubrir una solución en el camino y ahora acababa de inventarla. Era evidente que de acuerdo con el nuevo desarrollo la película terminaría cuando mi familia, al salir del cementerio, después de enterrarme, se cruzará con la procesión de ciegos⁵²⁸.

⁵²⁶ Ibid., p. 115.

⁵²⁷ Ibid., p. 115.

⁵²⁸ Ibid., p.p. 133-134.

Frente a la previsibilidad del guión cinematográfico con la convencionalidad del entierro de Ofelia/Iris en el que coinciden el final de la actriz y del personaje representado con la muerte como cesación de la vida, en correspondencia perfecta del arte y la historia, el director, actor y guionista El Oso/Fernando descubre en la presencia de los ciegos un final más acorde con el drama y la desgracia encarnados en sus personajes/actores. El carácter incierto de la solución encontrada potencia la invención como el procedimiento que abre la novela y la película hacia el territorio simbólico de la ceguera. Quizá una forma de representación de las fuerzas contradictorias y destructivas, “ciegas” del orden cultural revolucionario, de las políticas totalitarias de la revolución:

Pensé ordenar el corte, desistí al recordar que no tenía negativos para hacer otra toma y no me quedó más alternativa que seguir avanzando a contracorriente entre los ciegos bajo el sol cenital que achicharraba el cementerio, con la esperanza de que la suerte me permitiera continuar trabajando en la película y de ser capaz entonces de revelar el sentido oculto de aquella pesadilla⁵²⁹.

La novela y el cine como artes de desocultamiento de las pesadillas más profundas y dramáticas que padece el sujeto revolucionario o no en las condiciones personales y colectivas, políticas e históricas en el proceso revolucionario. El juego de espejos que muestra los disfraces y las máscaras reveladoras de la complejidad e heterogeneidad de la sociedad cubana en el devenir de la revolución.

⁵²⁹ Ibid., p. 225.

7. DIME ALGO SOBRE CUBA O LAS PARADOJAS ENTRE LAS NOSTALGIAS NACIONALES Y LA EXPERIENCIA DEL EXILIO.

Como *Siberiana*⁵³⁰ y *Las cuatro fugas de Manuel*⁵³¹, la penúltima y última novelas de Díaz, *Dime algo sobre Cuba*, forma parte de la obra narrativa de Díaz que no ha tenido la recepción de lectores y críticos cubanos o extranjeros que tuvieron sus libros de cuentos y novelas anteriores, al extremo de que prácticamente sólo existen escasos comentarios o menciones en ensayos no especializados y algunas reseñas. Este silencio y ocultamiento que actualmente padece la obra narrativa de Díaz se debe, sobre todo, a las políticas culturales y literarias del régimen revolucionario cubano, esas “marcas del silencio” que identifican el sentido global de narrativa de Díaz. Sin embargo, reconocemos, que estas tres últimas novelas de Díaz, forman parte de lo que podría denominarse la obra menor dentro de su producción narrativa, no el sentido que dan al término Deleuze y Guattari, en *Kafka. Por una literatura menor*⁵³², sino en el sentido de que son novelas de menor complejidad formal y de contenido, sin el uso transgresivo de la poética de la ironía y sus procedimientos que permiten la autorepresentación del sujeto y la realidad: el discurso literario, artístico, que socava los fundamentos y genera mundos posibles y sus contrarios. Por estas razones artísticas y extraartísticas describiremos algunas escenas para poner en relieve aspectos formales, pero sobretodo, líneas de carácter temático.

⁵³⁰Díaz, Jesús (2000): *Siberiana*. Madrid: Espasa Calpe.

⁵³¹Díaz, Jesús (2002): *Las cuatro fugas de Manuel*. Madrid: Espasa Calpe.

⁵³² Vease Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978): *Kafka. Por una literatura menor*. México. Era

7.1. La experiencia del falso balseiro

*Dime algo sobre Cuba*⁵³³ narra extradiégeticamente la experiencia del cubano Stalin Martínez, falso balseiro, que arriba a Miami, para encontrarse con su hermano Leo, y que para poder ser beneficiario de la Ley de Ajuste Cubano del Departamento de Estado, que otorga la condición de residente a los balseiros que llegan a las costas norteamericanas, se somete a un ayuno y días de sol y agua salada, en la azotea de la casa de sus hermano, con el fin de alcanzar el aspecto físico y mental de un naufrago, para terminar, después emprender el regreso a Cuba. Como dice Rafael Rojas, refiriéndose al carácter festivo y triste al mismo tiempo de la historia de Stalin, *Dime algo sobre Cuba*, “(...) a pesar de su extravagancia, permitió a Díaz describir la precariedad de la vida habanera, violentada por el hambre, la estrechez y el control, y a la vez retratar la suspicacia y la cursilería que distinguen a la cultura cubano-americana de Miami”⁵³⁴.

La historia de Stalin, el falso balseiro, comprende seis días: del miércoles 22 al lunes 27, días y fechas que sirven e de encabezado de los capítulos de la novela, y que marcan el principio y el fin de la novela:

Martínez miró el pálido perfil de los rascacielos que se divisaban por sobre los postes de la empalizada y se mesó la barba preguntándose si habría despertado o si aquella extraña ciudad sería un sueño. De pronto, comprendió que había amanecido en Miami y rompió a reír de puro nervio, consciente de que su delirio no había hecho más que empezar y de que sólo el diablo sabía cómo coño iba a terminar todo aquello. ¿De qué se reía entonces?⁵³⁵

⁵³³ Díaz, Jesús (1998): *Dime algo sobre Cuba*. Madrid: Espasa Calpe.

⁵³⁴ Rojas, Rafael (2006) *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama. P. 322

⁵³⁵ Díaz, Jesús (1998): *Dime algo sobre Cuba*. Madrid: Espasa Calpe. P. 11

En estas primeras líneas de la novela se encuentra condensado el sentido narrativo que Gustavo Guerrero atribuye a Díaz en tres de sus últimas cuatro novelas, entre ellas *Dime algo sobre Cuba*:

El Oso Fernando de *La piel y la máscara* (1996), el Stalin Martínez de *Dime algo sobre Cuba* (1998) y el Manuel Desdín de *Las Cuatro fugas de Manuel* (2002) recorren, cada uno a su manera, ese espacio que va de la certidumbre a la incertidumbre, del saber al no saber, de la convicción a la decepción, y van arrastrando sus frustraciones junto al recuerdo aún vivo de sus deseos. Todos tratan en vano de negar la evidencia para no renunciar a las creencias que dieron forma a sus vidas⁵³⁶

La estratagema de Leo, el hermano de Stalin, de convertirlo literalmente en un balseiro falso, mediante “un plan de acuerdo con el cual su estancia en la azotea debía ser absolutamente clandestina”, se transforma en una experiencia que si al principio implicaba una promesa del alcanzar la residencia en los Estados Unidos, al término de los días se convierte en una decepción creciente, hasta el surgimiento de la nostalgia por el regreso a Cuba:

También él estaba empezando a sentir aquella herida irrestañable. El olor de su madre de su infancia y de su lengua habían quedado atrás para siempre, pro los suyos seguían allí, prisioneros de aquel mundo sin esperanza, y frente aquellos se sentía un traidor. (...) Nunca dejaría de sentirse culpable de su felicidad, si es que alguna vez tenía la suerte de lograrla.⁵³⁷

El sentimiento de la nostalgia, tanto de índole familiar como nacional, marca la experiencia de balseiro impostado de Stalin, y, defina el carácter realista del

⁵³⁶Guerrero, Gustavo (2002): “Ilusión y desencanto”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25, p. 16

⁵³⁷Díaz, Jesús (1998): *Dime algo sobre Cuba*. Madrid: Espasa Calpe. P. 124

discurso de la novela, sin dejar de desconocer el uso de procedimientos más que irónicos, cercanos a manifestaciones fronterizas de la ironía como lo cómico, el humor, el sarcasmo, la sátira y la parodia, esta última en grado menor.

7.2. *El otro exilio.*

Stalin paradójicamente desde la azotea, un espacio elevado y separado de su hermano Leo y su familia y de la sociedad cubana en Miami, va descubriendo día a día la realidad del exilio de los compatriotas de procedencia social como la suya, en un proceso creciente y de confusión de sentimientos encontrados de desencanto y de nostalgia, que se revelará en un estallido verbal de cólera, violencia y desengaño de su hermano Leo:

Entonces hubiera querido no seguir escuchando, pero Leo había abierto la caja de los truenos y él no era quien para decirle que tenía razón, que se callará de una vez. Hubiera sido inútil, por otra parte, porque Leo necesitaba vomitarle en la cara aquella memoria. No, Miami tampoco había sido fácil, decía, allí los propios cubanazos le llamaron escoria y comunista, le cerraron las puertas y le hicieron pasar trabajo como un ratón de ferretería, ¿De qué servía en Estados Unidos un *lawyer* cubano, un abogado experto en legislación revolucionaria que además se llamaba Lenin? Tuvo que cambiar de nombre, por suerte, y de oficio, también por suerte, y trabajar en centros comerciales y *parties* de cumpleaños, la había llevado años mudarse a aquella casa y ser quien era ahora, otra persona, Leo, *the best clown in town*. Tenía un hijo, estaba a punto de recibir la ciudadanía norteamericana, pero trabajaba como un demente, aún debía la casa y el carro, era el único que ganaba *fucking* pesos en aquella familia, y Cristina y Stalin debían entender que no podía más.⁵³⁸

Aparte de lo convencional que pueden resultar algunas imágenes y la propia visión de mundo de Leo, rasgos que contaminan la diégesis de la novela, se

⁵³⁸ Ibid., p. 246

puede observar, a pesar de la visión esquemática del texto, la tensión entre los sentimientos de la nacionalidad y la dureza del extrañamiento.

7.3. Los enredos del idioma.

Quizás para un hablante bilingüe o con un conocimiento básico del idioma inglés, los abundantes diálogos de *Dime algo sobre Cuba* en los que se mezclan expresiones en inglés, pudieran funcionar con la potencialidad humorística que implicaría su utilización, pero la convencionalidad y la poca complejidad de las frases, fisura la función del humor en el sentido de los diálogos:

-Tell me something about Cuba –dijo.

Al cabo de unos segundos él consiguió entender que ella quería que le dijera algo sobre Cuba, pero se supo absolutamente incapaz de complacerla. No sabía por dónde empezar, además de que en inglés le resultaba del todo imposible intentarlo siquiera, de modo que la miró meneando la cabeza

-Please.

El ruego fue tan dulce como los recuerdos que de pronto lo asaltaron, provocándole un instantáneo latigazo de nostalgia.

-Cuba –suspiró-. Tengo ganas de estar allá, con mi mujer.

Ella parpadeó en un esfuerzo doloroso e inútil por entenderlo. Entonces él rebuscó

Intensamente en su cofre de palabras perdidas.

-Uaif –dijo al fin, juntando los índices de ambas manos -:Kiuba, mai uaif y yo, ¿underestán?

-Oh yeah! Los ojos verdes de Miriam chispearon de entusiasmo-. Does she love you?

Martínez emitió un suspiro tan intenso que él mismo resultó sorprendido. Lof era una palabra clarísima, casi universal; esta vez había entendido a Miriam con tanta rapidez y amargura como la que desplegó al responder.

-Nou, shi nou lof mi.

Las mejillas de la muchacha se arrebolaron, avergonzada quizá de haberse asomado a un mundo tan íntimo.⁵³⁹

⁵³⁹ Ibid., p. 80

La diferencia entre la escritura del inglés pronunciado por Miriam y la del inglés hablado por parte de Martínez (Stalin) que se basa en la memoria de la pronunciación, sin distinguir las diferencias entre la fonética y la escritura del inglés, producen el entendimiento a partir no del conocimiento racional de los idiomas sino a partir de una memoria cultural que tiene que ver principalmente con la sentimentalidad amorosa.

8. SIBERIANA O LA ESPERANZA O LA SOBREVIVENCIA.

Como señala Emilia Yulzari:

Desde el mismo título el texto de Jesús Díaz anuncia el traspaso de las consabidas fronteras de la geografía cubana y ubica la acción en Siberia. Allí traslada a un joven periodista cubano, negro y por añadidura de nombre Bárbaro, quien por reto ha aceptado, por primera vez en su vida, viajar al “fin del mundo” (p. 15), a la Última Thule de la entonces Unión Soviética. Allí, él debe preparar un reportaje sobre la construcción del ferrocarril Baikal-Amur. Allí lo espera la siberiana Nadiezhda Shalámov González, quien será su intérprete y se convertirá en su obsesión amorosa.⁵⁴⁰

*Siberiana*⁵⁴¹, la cuarta novela de Díaz se ambienta en Rusia. Recordemos que en *Las palabras perdidas*, la torre rusa Ostánkino se convierte en el espacio, engendrador de perspectivas y visiones múltiples, en el que El Flaco reconoce las marcas del silencio en su rostro y decide escribir *Las palabras perdidas*. De este espacio ruso representado por la potencia de la creación al espacio ruso de *Siberiana*, media no sólo la vuelta de Díaz a un realismo que reproduce convencionalmente los procedimientos irónicos del sexo y el humor, sino que representa la tensión cultural entre cubanos y soviéticos, como lo indica Rafael Rojas en *El estante vacío*, al referirse al “fuerte extrañamiento simbólico en el que son tan visible los prejuicios, las escatologías y los estereotipos sobre la Unión Soviética que durante décadas se arraigaron en la mentalidad insular (brusquedad, hermetismo, precariedad, sentimentalismo, fetidez)”⁵⁴².

⁵⁴⁰ Yulzari, Emilia (2004): “Discurso transnacional en *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel* de Jesús Díaz. num. 27-28, pp. http://www.baquiana.com/Numero_XXVII-XXVIII/Ensayo_II.htm

⁵⁴¹ Díaz, Jesús (2000): *Siberiana*. Madrid: Espasa Calpe

⁵⁴² Rojas, Rafael (2009) *El estante vacío*. Barcelona: Anagrama. P. 71

8.1. *El otro espacio de la ficción.*

A pesar de que en *Siberiana* la transgresión irónica no genera la forma ni la visión de mundo del texto, en correspondencia con la perspectiva analítica del trabajo, debemos distanciarnos del descriptivismo temático de Yulzari y de la crítica política de Rojas para tratar de encontrar en la figura de Bárbaro algunos elementos, no por repetitivos, no menos característicos de la poética irónica de Díaz. Así, el sexo parece ser el motor desencadenante de la acción narrativa: Bárbaro viaja a Siberia después de haber sido sodomizado por un viejo General y sujeto de una fantasía erótica por su tía Lucinda, y tutelado por los dioses “Changó y Santa Bárbara que eran incomprensiblemente el mismo; un dios con dos nombres, dos caras y dos sexos, un dios macho y hembra”⁵⁴³, en medio de una vida en miserable covacha. El otro espacio de la ficción no estaría representado como lo sugiere la descripción de la belleza blanca del paisaje siberiano, sino por la lucha de Bárbaro por poseer a Nadiezdha, una joven y hermosa rusa que le sirve de intérprete y que lo desprecia por negro.

8.2. *El extranjero.*

Bárbaro (...). De entrada era un *nierus*, palabreja que Nadiezdha le había traducido como «no ruso», pero que el fondo implicaba también un cierto grado de distancia e incluso de desprecio”⁵⁴⁴ Bárbaro soporta la intolerancia y la desconfianza de Nadiezdha y los demás personajes rusos: Tolia, Chachai, Galina, en una relación dialéctica en que desde una perspectiva inicial que considera que “Siberia era un infierno”⁵⁴⁵, vista desde el espacio cultural

⁵⁴³ Díaz, Jesús (2000): Ob. Cit., p.27

⁵⁴⁴ Ibid., 81

⁵⁴⁵ Ibid., p. 137

cubano, desde los límites de la identidad nacional, se desliza, no sin momentos de desasosiego y tristeza por la frustración erótica de la negación de Nadiezdha, hacia una instancia de aceptación del lugar y sus costumbres como una forma de desprendimiento de la incomprensión del otro, de la aceptación del respeto mutuo y de la asunción de las diferencias. De una visión en la que privaba la exterioridad en la relación con Nadiezdha y los siberianos, Bárbaro, en medio de crisis motivadas por la culpa católica de su experiencia erótica y sexual en la infancia y adolescencia en Cuba, potenciadas por el deseo creciente por Nadiezdha, pasa a una visión en la que la que la extrañeza del paisaje y de los otros se vuelve familiar. A la aceptación parcial de lo no cubano.

8.3. La mezcla de las sangres.

En una escena, tras darse un baño en las aguas heladas del río, Bárbaro y Nadiezdha mezclan sus sangres, no sólo a través de la cópula sino mediante la violencia física:

-No me alcanzas porque no eres un hombre –dijo-.

Eres una mujer.

El puñetazo la alcanzó en plena cara y la tiró de espaldas sobre las piedras. Bárbaro se miró la mano derecha como si no fuera suya. ¡Dios!, ¿cómo había sido capaz? Se arrodilló junto a Nadiezdha dispuesto a auxiliarla y pedirle mil veces perdón, vio con horror que la nariz y los labios le sangraban y empezó a incorporarse con la intención de ir hasta la orilla y traer un trozo de hielo. Pero ella lo agarró por el pelo, lo atrajo hacía sí y le mordió los labios. Él sintió un puntazo de dolor y la mordió en el cuello. Ella le clavó las uñas en la espalda, le rodeó las caderas con las piernas y empezó a jadear. Él comprendió instintivamente que la había penetrado, sintió un calor profundo y húmedo apretándole el sexo y se dejó llevar por el deseo de moverse al ritmo feroz que le brotaba del alma. Ella pegó un grito, lo abrazó como si deseara fundirse en él y la fuerza del empuje los hizo dar vueltas sobre los cantos rodados. (...) «Dios» exclamó ella, se limpió la sangre de la nariz con el dorso de la mano, se tendió sobre él, le besó suavemente el labio herido y dejó reposar la cabeza en

su hombro. Bárbaro miró las estrellas inmóviles mientras experimentaba una plenitud infalible. Nadiezdha era el vínculo entre el cielo y la tierra. Dios era una mujer, era ella, la había conocido y ya nadie nunca podría reprocharle nada. Ni Changó, ni Santa Bárbara, ni su padre, ni el General, ni el mismísimo Dios de los rusos.⁵⁴⁶

Más allá de que pudiera establecerse una relación simbólica entre la violencia sexual del acto de la sodomía, al que el General sometió al joven Bárbaro, y la violencia menor que precede el acto sexual de Bárbaro y Nadiezdha, con la mezcla física de sus sangres, y de que se pudiera interpretar como un acto de liberación de Bárbaro de sus traumas infantiles y de los demonios de la culpa católica, ni la negación de la esperanza y de la sobrevivencia evitan que *Siberiana* alcance la potencia productiva de las tres primeras novelas de Díaz, corroborando el debilitamiento de las prácticas de la ironía en las estrategias textuales, dominadas ahora por la imposición del referente de una visión de mundo cercana a lo inverosímil: Bárbaro se enferma gravemente y muere como consecuencia de las condiciones extremas, tanto emocionales como físicas, del encuentro sexual con Nadiezdha, quien se suicida a continuación: “Entonces rompió a llorar estremecida y se sintió libre al fin, para él, donde estuviera; echó a caminar río adentro y no se detuvo cuando sus lágrimas se confundieron con el agua de la corriente que empezó a tragar mientras lo llamaba, tonto, tonto, cubano, negro y tonto”⁵⁴⁷, como llamaba a Bárbaro cuando lo conoció. Una especie de poética kitsch de lo transcendental.

⁵⁴⁶ Ibid., pp. 201-202

⁵⁴⁷ Ibid., p.208

9. LAS CUATRO FUGAS DE MANUEL O LA BÚSQUEDA DE LA MADUREZ Y EL SENTIDO.

Gustavo Guerrero, quizás el crítico que se ha ocupado con más interés de la narrativa de Jesús Díaz, después del exilio de éste hasta su muerte, afirma, refiriéndose a *Las cuatro fugas de Manuel*⁵⁴⁸ que “es, a mi modo de ver, una de las mejores novelas del cubano, una obra comparable a *Las iniciales de la tierra* y a *Las palabras perdidas* por la manera que trata el tema central del desencanto y el aguerrido combate contra la adversidad”.⁵⁴⁹ Guerrero a la muerte de Díaz, en el número de homenaje póstumo que le dedicó a éste, *Encuentro la Cultura Cubana*, la revista que había fundado y dirigido el narrador cubano, señala, con aparente contradicción que:

“Aunque tenga cierta predilección por *Las cuatro fugas de Manuel*, a mi juicio, *La piel y la máscara* es, de las tres novelas, aquella donde el contraste adquiere mayor profundidad [se refiere Guerrero a lo que él denomina ‘ese espacio que va de la certidumbre a la incertidumbre, del saber al no saber, de la convicción a la decepción, y va arrastrando sus frustraciones junto al recuerdo aún vivo de sus deseos’], pues Díaz sitúa sus personajes en pleno rodaje de una película donde la irrealidad de la ficción se convierte en la metáfora o el doble perfecto de la realidad alienante en la que todos viven entre la mentira y el miedo”⁵⁵⁰

En las dos citas de Guerrero se encuentra planteado, probablemente, -con la salvedad de que los dos textos de Guerrero al que pertenecen las citas son

⁵⁴⁸ Díaz, Jesús (2002): *Las cuatro fugas de Manuel*. Madrid: Espasa Calpe.

⁵⁴⁹ Guerrero, Gustavo. (2002): “*Las cuatro fugas de Manuel*, de Jesús Díaz”, Letras Libres, Abril. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/las-cuatro-fugas-de-manuel-de-jesus-dia>

⁵⁵⁰ Guerrero, Gustavo. (2002): “Jesús Díaz: Ilusión y desilusión”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25. P. 16

textos escritos con un fin determinado: en el primer caso, la reseña de *Las cuatro fugas de Manuel* y, en el segundo, un texto de homenaje al narrador cubano y amigo recién fallecido-, el problema que desde el inicio y a lo largo de este trabajo hemos intentado plantear: la dificultad que tiene la lectura de una obra narrativa como la de Díaz doblemente fisurada: primero, por la inequívoca pretensión de Díaz de construir una obra narrativa profundamente arraigada en la tradición moderna de la literatura y la cultura cubana y ligada con el contexto histórico-político revolucionario en el que escribió sus dos libros de cuentos y sus dos primeras novela, pero que al mismo tiempo expresara su visión de mundo particular, por encima de cualquier doctrina política o cualquier dogma religiosa. Y segundo, por la experiencia del exilio, que determinó la transformación de la pretensión inicial de Díaz que hemos tratado de describir, al modificar el exilio la relación de Díaz con el territorio de la isla y su literatura y cultura, además del ostracismo al que someten las instituciones culturales cubanas, tanto a la figura como la obra de los intelectuales disidentes.

En esa fisura doble en la que se produjo y circuló y fue leída la narrativa de Díaz pudieran hallarse las razones de carácter formal que llevaron a Díaz, en sus primeros tres libros escritos y publicados en Cuba, a ser fiel a sus propósitos de renovación de la tradición narrativa cubana, mediante el uso creciente de una poética de la ironía que fue desarrollándose de un realismo inicial hasta alcanzar el estallido del modelo en su cuarto libro, escrito entre la isla y el exilio, y publicado en el exterior: *Las palabras perdidas*. Posiblemente, en esa fisura se pueda encontrar la explicación del predominio de una lectura política o sociológica que ha determinado la consideración de la narrativa de Díaz como un testimonio, “un reflejo” de las experiencias vitales e históricas del autor cubano, en detrimento de la indudable singularidad literaria que Díaz alcanza al liberar la forma de la novela de la tiranía del contexto histórico y del

referente para ubicar el sentido en el mismo proceso de construcción de sí misma.

Por estas razones expuestas, sin negar el juicio y la inteligencia crítica de Guerrero, y reconociendo que de las novelas posteriores de Díaz a *Las palabras perdidas*, *Las cuatro fugas de Manuel* es la que mejor pone en escena lo que podríamos llamar las estrategias textuales comunes de su obra narrativa: la ilusión y el desencanto, el deseo y el sexo, el fracaso y la experiencia creadora y la potencia martiana y continuada por Martí de la pobreza esplendente.

9.1. El destino individual.

Como el personaje de Carlos Pérez Cifredo de *Las iniciales de la tierra*, Manuel Desdín, debe descubrir por sí mismo la pregunta sobre el sentido de la vida, no ya en un sentido directo y profundamente arraigado en contexto político histórico de la revolución cubana como Carlos, sino en un sentido indirecto, por su condición de residente en un contexto externo, al que desconoce profundamente, como lo comprobará al sufrir la desgracia representada por el comisario político cubano Barthelmy. Manuel es un joven cubano que siendo un científico brillante, estudiante sobresaliente del Instituto de Bajas Temperaturas de Járkov, Ucrania, -conocido por ser uno de los cuatro lugares existentes en el mundo cuyas cámaras de congelación alcanzan registros impensables para el común de los mortales-, se ve acorralado por Barthelmy, al descubrir que su condición de atlichnik, el más talentoso de los estudiantes de física de su grupo en el instituto, no le garantiza que pueda comprender los accidentes de la historia, cuando se ve conminado por Barthelmy a emprender el regreso a Cuba, ante el desmoramiento de la Unión Soviética motivado por la glásnost de Gorbachov. Manuel, como Carlos ante la planilla del

“cuéntametuvida” del comité político del partido, se pregunta sobre las razones de Barthelmy para pedirle que acepte tal desgracia a que lo somete el sinsentido de la historia. Como dice Guerrero: “Una de las repuestas posibles es que, en el fondo, no tiene ni más ni más ni menos sentido que la vida de un hombre. Manuel debe descubrir por sí solo esta verdad, pero, para llegar a ella, debe pasar antes por una crisis de crecimiento que, como en todo *Bildungsroman*, supone un descenso al infierno y una muerte simbólica”⁵⁵¹. Manuel decide fugarse de Ucrania ante la incompreensión del poder revolucionario cubano y su propia incompreensión de las reglas de la historia.

9.2. En búsqueda de un refugio.

Manuel comienza una increíble, y a veces desopilante, serie de fugas, “las cuatro fugas de Manuel”, cuando emprende la primera fuga a Ucrania. Guerrero califica esta primera fuga de Manuel como la representación de “una ruptura con el pasado, la única salida a una situación intolerable y también una romántica búsqueda de la libertad; pero al mismo tiempo es un oscuro recorrido por un paisaje en ruinas desde el cual se eleva un caótico coro de voces llenas de esperanza y miedo”⁵⁵². A diferencia de Carlos, para Manuel no existe la posibilidad futura que virtualmente representaba la ausencia de las respuestas de Carlos a las planillas del “cuéntametuvida”. A él lo espera la búsqueda agónica y desesperada de un refugio en un país europeo. Las cuatro fugas de Manuel terminan inexorablemente en las estaciones de policía, que ante la condición de Manuel de estudiante cubano, como lo acredita el pasaporte oficial

⁵⁵¹ Guerrero, Gustavo. (2002): “*Las cuatro fugas de Manuel*, de Jesús Díaz”, Letras Libres, Abril. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/las-cuatro-fugas-de-manuel-de-jesus-dia>

⁵⁵² Ibid.

que porta, lo deporta de regreso a la Unión Soviética, desde la que en todas las vueltas obligadas Manuel reemprende la fuga.

9.3. La emigración desesperada.

Como dice Emilia Yulzari:

En su desesperada búsqueda de encontrar refugio, Manuel atraviesa un continente en crisis, lleno de fugitivos de todas partes del planeta - desde emigrados políticos o criminales prófugos, hasta traficantes de armas y de coches, mafiosos flamantes del post-comunismo. Para engañar a las autoridades fronterizas se ve obligado a inventarse cada vez una nueva identidad. Y en este anhelo por alcanzar la autenticidad, la única salvación que le queda es destruir su identidad anterior, destrozando el símbolo de ella – el pasaporte cubano.⁵⁵³

Quizás en este acto desesperado de Manuel de despojarse de su identidad cubana reside el mayor rasgo de la singularidad literaria de *Las cuatro fugas de Manuel*: la asunción de la condición de indocumentado, sin identidad, sin patria, apátrida, como emigrante en la Europa poscomunista. Paradójicamente la condición de indocumentado de Manuel le abre la posibilidad de encontrar un refugio duradero, por medio de su pertenencia a un origen diferente al de su abandonada nacionalidad cubana. Guerrero lo resume brillantemente:

Como una sombra más ente los miles de inmigrantes que llenan los centros de acogida alemanes, Manuel toca fondo: es un hombre sin atributos. Sólo el empecinamiento de una asistente social que lleva un apellido parecido al suyo le permite salir de ese limbo identitario. Geneviève Dessín descubre los orígenes germánicos de su protegido y le incita a pedir la nacionalidad alemana por ley de oriundos. En otra vuelta de tuerca de la historia, se cierra un círculo: si los abuelos de Manuel habían dejado Alemania en los años

⁵⁵³ Yulzari, Emilia (2004): “*Discurso transnacional en Siberiana y Las cuatro fugas de Manuel* de Jesús Díaz. num. 27-28, pp. http://www.baquiana.com/Numero_XXVII-XXVIII/Ensayo_II.htm

treinta, huyendo de la barbarie nazi, Manuel regresa, sesenta años después, huyendo de la barbarie castrista.⁵⁵⁴

Si los personajes de las novelas anteriores de Díaz representaban una profunda conciencia de su identidad cubana, independientemente de la condición con la que ejercían la autonomía y libertad vital e intelectual frente a los límites del poder revolucionario, en ningún momento dejaban de considerarse como partícipes del ser cubano, aún desde los márgenes de la sociedad y la cultura, e incluso desde los territorios de la imaginación, Manuel en cambio representa una transformación radical en cuanto se convierte en un sujeto distinto del exilio, de la diáspora cubana: la desnacionalización como resultado de la inmigración y el exilio:

Si el vocablo fuga, según el Diccionario de la RAE (1992, s.v.), como término musical significa “composición que gira sobre un tema repetido en diferentes tonos”, en este relato transfronterizo las cuatro variaciones giran sobre el tema del sujeto, que al ser despojado de su identidad nacional, se ha transformado en una especie de apátrida, o más bien en sujeto de conciencia exílica, propia del multiculturalismo postnacional. La fuga entonces deviene la alegoría de la nacionalidad perdida, de la identidad nacional subvertida, y ésta provoca en la escritura la desintegración del canónico discurso nacional.⁵⁵⁵

Desintegración de la nacionalidad y su representación en la escritura del discurso nacionalista oficial revolucionario según Yulzari, que Rojas prefiere ver en esta última novela de Díaz como: “un aliento cosmopolita y contemporáneo, tributario de su propia existencia como inmigrante latinoamericano en la Europa poscomunista.”⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ Guerrero, Gustavo. (2002): “*Las cuatro fugas de Manuel*, de Jesús Díaz”, Letras Libres, Abril. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/las-cuatro-fugas-de-manuel-de-jesus-dia>

⁵⁵⁵ Yulzari, Emilia (2004): “*Discurso transnacional en Siberiana y Las cuatro fugas de Manuel* de Jesús Díaz. num. 27-28, pp. http://www.baquiana.com/Numero_XXVII-XXVIII/Ensayo_II.htm

⁵⁵⁶ Rojas, Rafael (2006) *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama. P. 323.

Manuel conoce en el final de la novela a un joven compañero de estudios: ««Mi nombre es Manuel Desdín», dijo. «Vengo de Cuba». Entonces le tocó el turno al tipo con aspecto de rastafari. «Mi nombre es Pablo Díaz», dijo. «Y también vengo de Cuba».⁵⁵⁷

Si pudiéramos pensar que *Las cuatro fugas de Manuel* representan en la narrativa de Díaz una inflexión en el modelo realista de su narrativa, el epílogo de la novela anunciaba un nuevo camino: “Yo soy el viejo de esta historia. Pablo Díaz es mi hijo, y yo estaba enfrascado con la escritura de *La piel y la máscara*, mi tercera novela, la noche en que se apareció con Manuel a cenar a nuestra casa.”⁵⁵⁸

Testimonio novelado o *non fiction novel*, lo denomina Guerrero.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Díaz, Jesús (2002): *Las cuatro fugas de Manuel*. Madrid: Espasa Calpe. P. 235.

⁵⁵⁸ Ibid. p. 243

⁵⁵⁹ Guerrero, Gustavo. (2002): “Jesús Díaz: Ilusión y desilusión”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25. P. 16

CONCLUSIONES

La puesta en escena de la caja de herramientas de la poética de la ironía, en la lectura e interpretación de la obra narrativa de Jesús Díaz nos reveló que, las hipótesis y subhipótesis empleadas como presupuestos de indagación para el análisis textual de cada uno de los cuentos y novelas de Díaz, no funcionaron como una especie de profecía cumplida, a partir de lo cual podemos plantear una serie de conclusiones generales sobre cada uno de los textos analizados:

- *Los años duros* representan en la narrativa de Díaz no sólo el comienzo de su obra literaria, sino que marcan la poética de la escritura que el narrador cubano desarrollará a lo largo de su itinerario como figura intelectual de primer orden en la Cuba de las tres primeras décadas de los años sesenta.
- *Los años duros* reconocido con el Premio de Casa de Las Américas de 1966 y fervorosamente reconocido por la crítica oficial de las incipientes instituciones culturales revolucionarias, fue considerado por críticos y lectores como el momento inaugural de la cuentística cubana de la revolución, marcando un antes y después en la tradición del cuento cubano.
- Nos interesa destacar que, aparte del reconocimiento de carácter artístico y político, en *Los años duros* aparece el uso de un realismo que al mismo tiempo que incorpora a la escena del cuento cubano la figura del guerrillero revolucionario y su enfrentamiento con la contra guerrilla, en una configuración diégetica del valor y el heroísmo revolucionario, dibuja con un sentido de reconocimiento la humanidad de los enemigos de la revolución. Este rasgo de carácter temático permea por momentos, en algunos cuentos, con mayor intensidad la pureza y la dureza de la poética realista, a través de procedimientos cercanos a la ironía como el humor y el sexo, pero sin que el discurso narrativo alcance liberarse del predominio del referente histórico que

funciona como correlato de las historias de traiciones y lealtades, de miserias y esplendores de la vida en medio de una revolución en marcha.

- *Canto de amor y de guerra*, en la estela realista de *Los años duros*, significa la irrupción de la ironía en el espesor literario de la narrativa de Díaz. A pesar de que los procedimientos irónicos no se desprenden del sentido marcado por el referente contextual de las historias, el uso de la fantasía y la imaginación como elementos transgresores de la experiencia bélica, por medio de la exposición de escenas de carácter amoroso y sexual, lo que se convertirá en una práctica identificatoria del realismo de Díaz, produce un impacto psicológico y físico, político e ideológico en la visión épica del sujeto revolucionario. En el realismo de Díaz aparece de esta forma la posibilidad de la duda y la crítica como componentes constructivos del heroísmo revolucionario.

- *Las iniciales de la tierra*, como en el caso de *Los años duros*, representa en la narrativa de Díaz, no solo su vuelta a la práctica narrativa después de sufrir una especie de purga cultural que lo expulsa de la dirección de *El Caimán Barbudo*, el prestigioso suplemento oficial de la cultura y la literatura de la revolución, por la polémica inicial del caso Padilla, hecho que determina la tardía publicación de la novela, sino que representa el segundo reconocimiento de Díaz como el narrador cubano que inaugura, otra vez, pero esta vez en la tradición del género en Cuba: la novela de la revolución.

- A pesar del reconocimiento de los lectores y críticos cubanos, *Las iniciales de la tierra* encarna en la narrativa de Díaz una renovación, que aún cuando se mantiene en los límites del realismo, se diferencia en la visión de mundo que ahora arroja sobre el sujeto revolucionario. Con el uso del *Bildungsroman*, Díaz crea una especie de alter ego de sí mismo, sin que ello signifique que Carlos Pérez Cifredo, el héroe demediado de *Las iniciales de la tierra*, sea una figura representativa del narrador cubano, no obstante, que la novela recrea varios

acontecimientos históricos de las primeras dos décadas de la revolución, en las que Carlos desarrolla el aprendizaje de su liderazgo revolucionario.

- El uso de discursos provenientes del imaginario de la cultura norteamericana, -como los del béisbol y las historietas (cómico)-, que el imaginario infantil cubano mezcla, cruza, hibridiza, con discursos provenientes del mundo mítico de las prácticas religiosas afrocubanas; el uso del humor y del sexo, pero ahora con consecuencias de orden político e ideológico; pero, sobre todo el uso magistral que realiza el narrador en modelar la configuración de Carlos como la encarnación de lo que arriba denominamos un héroe demediado, atrapado entre las lealtades a la revolución y las pulsiones irrefrenables del deseo y de la libertad, genera la creación por parte de Díaz del primer sujeto revolucionario que duda, critica y se autocritica a través de un proceso de ironización constante que pone en duda no sólo los dogmas de la revolución sino los prejuicios personales: la duda como herramienta de aprendizaje.

- En relación con *Las palabras perdidas* nos atrevemos a decir, después de haber revisado y analizado toda la obra narrativa de Díaz, que es una especie de texto con pocos antecedentes en la tradición de la novela cubana y, nos atrevemos a pensar también, que tampoco en la tradición de la novela en otros países latinoamericanos; y, paradójicamente, tampoco ha tenido continuadores de la potencia de su poética de representación literaria.

- Pocas novelas logran releer y reescribir al mismo tiempo los orígenes y las genealogías de la nación, la historia, la cultura y la literatura. *Las palabras perdidas* no pretende solamente reinterpretar el documento fundacional de la nación cubana: *el Diario de Martí*, sino que por medio de la forma misma de la novela produce, desde la diégesis misma del texto, es decir, desde la ficción literaria, una visión nueva y verosímil sobre el sentido de las palabras perdidas

del *Diario de Martí*, en las que el prócer civil cubano, supuestamente, diseñaba la arquitectura republicana de la Cuba independiente.

- Es tal la potencia del sentido que *Las palabras perdidas* construye en su relectura y reescritura del vacío que simbolizan y pueden significar las páginas ausentes en el diario de campaña de Martí, escritas días antes de morir en el campo de batalla, que se podría confrontar legítimamente su reinterpretación con la verdad oficial, legal, producida por los historiadores y el poder revolucionario sobre el destino de la república de Cuba. El deslumbramiento es mayor cuando se constata que para producir la nueva lectura y reinterpretación de los fundamentos mismos de la nación cubana, *Las palabras perdidas* lo realiza a través del uso de textos de orden literario, apócrifos, inventados, imaginados, que un grupo de jóvenes escritores cubanos, un narrador, el mismo narrador de *Las Palabras perdidas*, y tres poetas, entre ellos una mujer, escriben para una revista literaria inédita.

- Esto es posible, pensamos, gracias a una estrategia textual que combina con perfección estructural los procedimientos de una arquitectura de la novela que ocurre en dos planos diferenciados. Por una parte, la perspectiva móvil, giratoria, que produce la torre Ostánkino, en Moscú, desde la cual El Flaco, el narrador del grupo y de la novela, vislumbra, recuerda y reconstruye su destino y el destino del grupo; y, por la otra, la puesta en escena de una poética de la ironía que soporta la historia y el discurso de la novela hasta provocación de la creación de un abismo en la estructura de la novela en el que los lectores no sabemos si lo que leemos en *Las palabras perdidas* lo escribió Jesús Díaz o lo escribió El Rojo, el poeta genial del grupo.

- Es tal la complejidad de la forma de *Las palabras perdidas* que posiblemente sea una de las pocas novelas en que la ironía construye ella misma no sólo el sentido de la historia del texto sino la existencia del mismo.

- *La piel y la máscara, Dime algo sobre Cuba, Siberiana y Las Cuatro fugas de Manuel* son versiones del realismo de las obras anteriores a *Las palabras perdidas*, pero con matices en las historias, sobre todo en las tres últimas novelas, en las que reaparece el realismo, por supuesto, con el aprendizaje que Díaz ha adquirido a lo largo de los años de su práctica narrativa.
- *La piel y la máscara*, con su juego de espejos entre el cine y la literatura, por medio de la fusión de los actores de un film con los personajes que los encarnan para la pantalla, deriva en una doble visión de mundo alternativo de la realidad; funcionaría como una especie de bisagra entre la revolución formal de *Las palabras perdidas* y el realismo inicial de *Los años duros* y de *Las iniciales de la tierra*.
- Finalmente, entre la experiencia del falso balseiro de *Dime algo sobre Cuba* y su exilio de días, doloroso y triste, en Miami; la experiencia siberiana del joven periodista cubano que termina muriendo en Siberia, en *Siberiana*; y la experiencia de la fuga, desde Moscú hasta Alemania, en *Las cuatro fugas de Manuel*, el realismo de Díaz apenas se separa del modelo del *Bildungsroman*, aún con las diferencias temporales del aprendizaje y de los paisajes extranjeros. No solo tienen en común el uso conocido de Díaz del humor y el sexo sino que, quizás, la única transformación del modelo realista sea la condición de apátrida, sin identidad, que sufre Manuel en sus cuatro fugas en los escenarios de la emigración en los países de Europa del Este.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. (2001): **Las tres fechas**. Rosario: Beatriz Viterbo.

Altamirano, Carlos (Dir.). (2002): **Términos críticos de la sociología de la cultura**. Buenos Aires: Paidós SAICF.

Amengual, Gabriel; Cabot, Mateu y Vermal, Juan (edit.). (2008): **Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martín Heidegger**. Madrid: Trotta.

Andrade, Oswald de. (1981): **Obra escogida**. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Adorno, Theodor W. (1983): **Teoría estética**. Barcelona: Orbis.

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. (1969): **Dialéctica del iluminismo**. BuenosAires: Sudamericana.

Amengual, Gabriel; Cabot, Manuel; y Vermal, Juan L. Editores. (2008): **Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martín Heidegger**. Madrid: Trotta.

Arango, Arturo (1978): “Rumbos de la nueva cuentística”, *Universidad de La Habana*, julio-dic.

_____. (1990): “Pensar con cabeza propia”, *La Gaceta de Cuba*, abril.

Arendt, Hannah . (2004): **Los orígenes del totalitarismo**. Madrid: Taurus.

----- (2009): **Sobre la revolución**. Madrid: Alianza Editorial.

Bajtín, Mijael. (1990): **Problemas de la poética de Dostoievski**. México: Fondo de Cultura Económica.

Balboa, de Silvestre. (1962): **Espejo de paciencia**. La Habana: Publicaciones de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO.

Ballart, Pere (1994): **Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno**. Barcelona: Quaderns Crema

Barthes, Roland. (1991): **El placer del texto. Lección inaugural**. México: Siglo XXI Editores.

Bataille, George. (1996): **Lo que entiendo por soberanía**. Barcelona: Paidós.

_____. (2007): **El Erotismo**. Barcelona: Tusquets Editores.

Bejel, Emilio. (1991): **Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989**. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Benjamin, Walter. (1970): **Angelus novus**. Barcelona: Edhasa.

_____. (1973): **Discursos interrumpidos I**. Madrid: Taurus.

_____. (2007): **Obras**. Libro II, vol. 1. Madrid: Abada Editores.

_____. (2008): **Obras Completas**. Libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores.

_____. (2009): **Obras**. Libro II, vol. 2. Madrid: Abada Editores.

Bollack, Jean. (2005): **Poesía contra poesía**. Madrid: Trotta.

Booth, Wayne (1986): **Retórica de la ironía**. Madrid: Taurus

Bravo, Víctor. (1997): **Figuraciones del poder y la ironía**. Caracas: Monte Ávila Editores.

Burgos, Elizabeth (2002): *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25.

Cabrera, Lydia. (1989). **El monte**. La Habana: Letras cubanas.

Cabrera Infante, Guillermo (1973): *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral.

Cachán, Manuel (1988): “*Los años duros: La revolución del discurso y el discurso de la revolución cubana*”, *La palabra y el hombre*, abril-junio.

Castoriadis, Cornelius. (1990): **El mundo fragmentado**. Argentina: Altamira.

Collmann, Lilliam Oliva (1999): **Jesús Díaz. El Ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba**. New York: Peter Lang.

Dällenbach, Lucien. (1991): **El relato especular**. Madrid: Visor.

Deleuze, Gilles. (1988): **Lógica del sentido**. Barcelona: Paidós.

De Man, Paul. (1990): **Alegorías de la lectura**. Barcelona: Lumen.

_____. (1991): **Visión y Ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea**. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Díaz, Amelia (2002): “Alguien especial”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25

_____. (2009): **Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana**. Madrid: Colibrí.

Díaz Jesús. (1966): **Los años duros**. La Habana: Casa de las Américas.

_____. (1967): **Los años duros**. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.

_____. (1979): **Canto de amor y guerra**. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

_____. (1987): **Las iniciales de la tierra**. La Habana: Letras Cubanas

_____. (1992): **Las palabras perdidas**. Barcelona: Destino, Áncora y Delfín.

_____. (1996): **La piel y la máscara**. Barcelona: Anagrama.

_____. (1996): “Presentación”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 1.

_____. (1998): **Dime algo sobre Cuba**. Madrid: Espasa-Calpe.

_____. (2000): **Siberiana**. Madrid: Espasa-Calpe.

_____. (2000): “El fin de otra ilusión”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 16/17.

_____. (2002): **Las cuatro fugas de Manuel**. Barcelona: Espasa-Calpe.

_____. (2002): “Introducción”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25.

_____. (2006): **The Initials of the Earth**. Durham and London: Duke University Press.

Díaz, Rolando (2002): “Mi hermano Jesús: ráfagas de la memoria”, *Encuentro de la cultura cubana*, núm. 25.

Eagleton, Terry (2006): **La estética como ideología**. Madrid: Trotta

Espinoza, Carlos (2002): *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25.

Fornet, Ambrosio. (1987): “A propósito de *Las iniciales de la tierra*”, *Casa de las Américas*, núm. 164, sept.-oct.

Fuentes, Norberto. (1968): **Condenados de Condado**. La Habana: Casa de las Américas

_____. (2002): “Jesús en la memoria”, *Encuentro con la cultura cubana*, n° 25.

Foucault, Michel. (1974): **Las palabras y las cosas**. México: Siglo XXI.

Gadamer, Hang. (1993): **Verdad y método I y II**. Salamanca: Sígueme.

Gadamer, Hans-Georg (1998): **Estética y hermenéutica**. Madrid: Tecnos

Genette, Gerard. (1989). **Palimpsestos**. Madrid: Taurus.

_____. (1989): **Figuras III**. Barcelona: Editorial Lumen.

Guerrero, Gustavo. (2002): **La religión del vacío y otros ensayos**. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2002): “Jesús Díaz: Ilusión y desilusión”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25.

_____. (2010): **Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea**. Madrid: Valencia.

Hernández Busto, Ernesto. (2005): **Inventario de saldos. Apuntes sobre literatura cubana**. Madrid: Colibrí.

Hernández Sánchez, Domingo. (2002): **La ironía estética. Estética romántica y arte moderno**. España: Universidad de Salamanca

Hutcheon, Linda: “Política de la ironía”. Ensayo reproducido en Schoentjes, Pierre. (2003). **La poética de la ironía**. Madrid: Cátedra.

Innerarity, Daniel (1993): **Hegel y el romanticismo**. España: Tecnos

Iser, Wolfgang. (1987): **El acto de leer**. Madrid: Taurus.

Kierkegaard, Søren (2000): **De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía.** Madrid: Trotta

Kosak, Gisela (2001): “Las palabras perdidas (Jesús Díaz) o del lugar de la literatura”. *Revista Iberoamericana*, núm. 201 oct.-dic.

Kristeva, Julia (1991): **Sol negro. Depresión y melancolía.** Caracas: Monte Ávila Editores

Lezama L., José. (1969): **La dignidad de la poesía.** Barcelona: Versal.

_____. (1977): **Fragmentos a su imán.** La Habana: Arte y Literatura.

_____. (1989): **La expresión americana.** Madrid: Alianza.

López Sacha, Francisco (1991): “Jesús Díaz y la interrogación”. *Casa de las Américas*, núm. 182.

Lukács, Georg (1975): **El alma y las formas y La teoría de la novela.** Barcelona: Grijalbo

Lyotard, Jean Francois. (1989): **La condición postmoderna.** Madrid: Cátedra.

Martí, José. (1941): **Diario de Martí. De Cabo Haitiano... a Dos Ríos. Cuba:** Instituto Cívico Militar.

_____. (1991): **José Martí. Obras Completas.** Tomo 2. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

_____. (1991): **José Martí. Obras Completas.** Tomo 3. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

_____. (1991): **José Martí. Obras Completas. Viajes/Diarios/Crónicas/Juicios.** Tomo 19. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

_____. (1997): **Diarios**. (Prólogo de Guillermo Cabrera Infante). Barcelona, España: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Martínez Pérez, Liliana. (2006): **Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba**. México: FLACSO, México/ Miguel Ángel Porrúa.

Mattalía, Sonia. (2004): **Tupí or not tupí. Ensayos sobre la narrativa de vanguardia en América Latina**. Mérida, Venezuela: El otro el mismo.

Mates, Reyes (2006): **Medianoche en la Historia. Comentario a la tesis de Walter Benjamin. «Sobre el concepto de Historia»**. Madrid: Trotta.

Mellado, Lucía Andrea (2007): “Representaciones del campo intelectual y literario en las iniciales de la tierra y Las palabras perdidas de Jesús Díaz”, *Alpha*, núm. 24, pp.95-109. Versión digital: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012007000100007> .

Miranda E., Julio. (1971): **Nueva literatura cubana**. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

Novalis; Schiller, F.; Schlegel, F. y A.W., et.al. (1987): **Fragmentos para una teoría romántica del arte**. Madrid: Tecnos

Ortega y Gasset, José. (2005): **La deshumanización del arte**. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ortega, Julio. (1991): **Una poética del cambio**. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ortiz, Fernando. (1983): **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Ciencias Sociales.

Otero, Lisandro (1996): “Los años duros”, *Casa de las Américas*, núm. 38.

Padura, Leonardo (1987): “Las iniciales de la tierra. A favor o en contra”, *Casa de las Américas*, núm. 164 .sept.-oct.

Paretti, Cristina de. (1989): **Texto y deconstrucción**. Barcelona: Anthropos.

Paz, Octavio. (1993): **La llama doble**. Barcelona: Seix Barral.

Pérez- Stable, Marifeli. (2008): **La revolución cubana. Orígenes, desarrollo y legado**. Madrid: Colibrí.

Pérez Nápoles, Rubén. (2004): **Martí. El poeta armado**. Madrid: 2004.

Pogolotti, Graziella (Selección y Prólogo). (2007): **Polémicas culturales de los 60**. La Habana: Letras cubanas.

Ponte, Antonio José. (2004): **El libro perdido de los origenistas**. España: Renacimiento.

Quintero Herencia, Juan Carlos. (2002): **Fulguración del espacio: letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)**. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Reyes Mate, Manuel. (2006): **Medianoche en la historia**. Madrid: Trotta.

Risco, Enrique del. (2008): **Elogio de la levedad. Mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX**. Madrid: Colibrí.

Rojas, Rafael. (1998): **El arte de la espera. Notas al margen de la política cubana**. (s/c): Colibrí.

_____. (2000): **Un banquete canónico**. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2000): **José Martí: la invención de Cuba**. Madrid: Colibrí.

_____. (2006): **Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano**. Barcelona, España: Anagrama, S.A.

_____. (2008): **Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba**. Madrid: Colibrí.

_____. (2009): **El estante vacío. Literatura y política en Cuba.** Barcelona, España: Anagrama, S.A.

_____. (2009): **Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la revolución hispanoamericana.** Madrid: Taurus.

_____. (2009): “La memoria inconsolable”, www.librosdelcrepusculo.com, Recuperado el 23 de noviembre de 2013.

Rojas, Rafael. (2015): **Historia mínima de la Revolución cubana.** México: El Colegio de México.

Saíd, Edward W. (2004): **El mundo, el texto y el crítico.** Buenos Aires: Debate.

Santí, Enrico Mario. (2002): **Bienes del siglo. Sobre cultura cubana.** México: Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, Beatriz. (1988): **Una modernidad periférica.** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Schlegel, Friedrich (1994): **Poesía y filosofía.** Madrid: Alianza Editorial

Schiller, Friedrich (1990): **Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre.** Barcelona: Antrophos Editorial.

Schoentjes, Pierre. (2003): **La poética de la ironía.** Madrid: Cátedra.

Simmen, Andreas (2002): “Tras la muerte de Jesús Díaz”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 25.

Tabarovsky, Damián (2010): “Morosidad y capitalismo”. *Quimera*, núm. 316.

Thomas, Hugh. (1982): **Historia contemporánea de Cuba. De Baptista a nuestros días.** Barcelona: Grijalbo.

Ugalde Quintana, Sergio. (2011): **La biblioteca en la isla. Una lectura de la expresión americana, de José Lezama Lima.** Madrid: Colibrí.

Vitier, Cintio. (2006). **Vida y obra del Apóstol José Martí.** Cuba: Fondo Cultural del Alba.

VV.AA. (2009): *Walter Benjamin. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente.* Anthropos, núm. 225.

VV.AA. (2009): *Hannah Arendt. Pluralidad y Juicio. La lectura secreta de un pensar diferente.* Anthropos, núm. 224.

White, Hayden. (2010): **Ficción histórica, histórica ficcional y realidad histórica.** Buenos Aires: Prometeo Libros.

Zamora, José A (2008): “Dialéctica mesiánica: tiempo e interrupción en Walter Benjamin”. En Amengual, Gabriel; Cabot, Manuel; y Vermal, Juan L. Editores (2008): **Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martín Heidegger.** Madrid: Trotta.

Žižek, Slavoj (2003): **El sublime objeto de la ideología.** Argentina: Siglo Veintiuno Editores.