SOBREVIVIR EL “PERIODO ESPECIAL”
LA SUERTE DEL “HOMBRE NUEVO” Y UN CUENTO DE SENEL PAZ

POR

JAMES BUCKWALTER-ARIAS
SUNY-Fredonia

Cuando a principios de los años noventa Senel Paz publica su cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, parece inoportuno el momento histórico para el lanzamiento de un *nuevo* hombre nuevo al mundo de las ideas. Con el desplome de la Unión Soviética, la izquierda internacional sufre una desorientación ideológica y Cuba entra en lo que Fidel Castro denomina el “periodo especial”: la Revolución pierde los acostumbrados subsidios soviéticos; la economía cubana se ve forzada a recurrir a la antes vilipendiada industria turística; y el mismo Che Guevara, autor intelectual del hombre nuevo, que tan apasionadamente se oponía a la “mercancía-hombre”, por poco se convierte en la marca oficial de la Revolución, como se podría inferir al notar, por las calles de La Habana Vieja, la proliferación de camisetas, afiches y tarjetas postales que ostentan el icono del revolucionario por excelencia.

Mientras tanto, en el campo de las letras, los escritores del país reciben nuevamente los beneficios del derecho de autor –situación normativa en el resto del mundo pero que en Cuba favorece sólo a los autores que publican en el extranjero, convirtiéndolos en una nueva especie de cuentapropista. En los mismos años las ediciones nacionales serán de un tiraje reducido, y las extranjeras se comercializarán dentro del país en divisa; su destinatario, por lo tanto, es el turista, y un público cubano muy reducido. En materia de publicaciones, la mayoría de los clientes no tendrá el acceso acostumbrado durante treinta años. Si en este momento histórico el modelo cultural anti-capitalista que el Che Guevara plasmaba se encuentra amenazado o debilitado por las realidades económicas internacionales, se podría anticipar que cualquier intento de revalorizar su arquetipo literario corre el peligro de poner de manifiesto lo que la figura tiene de anacrónica o hasta de caricaturesca.

Por otro lado, sin embargo, si el partidario del arquetipo pretende que el hombre nuevo sobreviva con alguna dignidad el periodo especial, que su figura se tome en serio en el discurso nacional, y no sólo en la letanía oficialista, realmente urge, precisamente a comienzos de este periodo, dotarle de una voz capaz de articular algo más que las consabidas consignas, algo más que las certezas revolucionarias. Hace falta, en otras palabras, rehabilitarlo para la nueva y complicada realidad de una Cuba pos-soviética, capacitarlo para enfrentar el giro en la narrativa histórica que Guevara –autor intelectual de la figura– jamás podría haber anticipado. Y si se concibe de este modo el dilema que

enfrenta el hombre nuevo en el periodo especial, Senel Paz se encontraría, tal vez, entre los más indicados, entre los más “autor-izados”, para sacar al héroe de su apuro. Senel Paz *no* pertenece a la generación que originalmente plasma el metarrelato revolucionario; no es uno de los arquitectos de ese discurso que a los pocos años de articularse se vuelve formulaico.¹ Paz es, de hecho, miembro de la generación con la cual los revolucionarios soñaban en los años sesenta, de esa generación educada según los preceptos socialistas, esa generación que, según la profecía de Che Guevara, “vendr[á] libre del pecado original” (66).

Senel Paz coincide, además, en varios rasgos fundamentales, con el arquetipo ideado por Guevara en el famoso ensayo que hoy se conoce como “El socialismo y el hombre en Cuba”. Emilio Bejel plantea la similitud de esta manera:

Senel es ese hijo de campesinos muy pobres que logró, gracias a la Revolución, salir de su condición marginal y proyectarse como escritor de fama nacional e internacional. Si existe tal cosa como el “hombre nuevo”, Senel es uno de sus mejores representantes. (“Senel Paz...” 58)

La publicación de su cuento, entonces, constituye un evento cultural de pronunciadas resonancias socio-simbólicas: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* nos ofrece la relectura de ese ideal llevada a cabo por uno de los escritores cubanos que más se parece al arquetipo.²

La relectura que surge, sin embargo, en una Cuba que según los paradigmas revolucionarios, jamás iba a tener que enfrentar el hombre nuevo. Ese hombre futuro vendría libre del pecado original, y para él la explotación del hombre por el hombre, la comercialización de la cultura nacional y la prostitución habrían sido el triste preludio a una sociedad redimida y resplandeciente. Tal hombre nuevo, claro está, no tendría la más mínima idea de cómo navegar la realidad pos-soviética, y por lo tanto, la figura que había prestado un indispensable servicio ideológico a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) unos veinte años antes es ahora sometida a su propia rehabilitación. Diego, el protagonista homosexual del cuento, que había estado preso en la UMAP a causa de la así llamada conducta impropia, es el que se encarga de rehabilitar al supuesto hombre nuevo. El cuento postula como instancia de justicia poética, entonces, lo que Guevara tal vez hubiera denunciado como un proceso de reformación moral invertido.

Antes de abordar el cuento en sí, cabe situar en su contexto histórico el personaje literario—el modelo político—que Che Guevara esboza en 1965, en una carta enviada desde África a Carlos Quijano, director del semanario uruguayo *Marcha*. Habría que reconocer, para empezar, que al igual que el hombre nuevo de Senel Paz, el de Guevara tiene sus

¹ Aunque no es posible precisar, desde luego, un momento histórico en que el discurso revolucionario “se vuelve formulaico”, 1970 figura en el análisis de Marifeli Pérez-Stable como el año en que la Revolución se institucionaliza o, en otras palabras, en que se clausura el verdadero proceso revolucionario. Por otro lado, el año 1971 se ha identificado como el año en que se “inaugura”—con el Congreso de Educación y Cultura—lo que se ha denominado el “quinquenio gris”.

² El concepto aquí empleado de la narrativa como “acto socio-simbólico” proviene de *The Political Unconscious* de Fredric Jameson.

ancestros. En el panorama cultural cubano, por ejemplo, el precursor más insigne sería el “hombre natural” que José Martí traza en su famoso ensayo “Nuestra América”; una figura que tiene, a finales del siglo XIX, una función ideológica análoga a la del hombre nuevo en los primeros años del gobierno castrista: es el ciudadano solidario en una sociedad que, dada su larga experiencia colonial, se define, en gran medida, ante la metrópolis. Es el hombre digno, que no se vende, que no se doblega, que lucha contra toda opresión, tras la larga y humillante sumisión colonial y en vísperas de una anticipada redención –un hombre que, sencillamente, responde al arquetipo del mesías.

Pero el arquetipo ejerce, a su vez, su propia represión, ya que para construir discursivamente esa figura de espíritu rebelde, digna a pesar de las repetidas vejaciones coloniales, se recurre a los tópicos de la virilidad. El hombre natural de Martí y el hombre nuevo de Guevara son, desde luego, *hombres*; es en gran medida para contrarrestar los estereotipos misóginos de la colonia –pasiva y entregada, abastecedora y abnegada– que se propone un arquetipo de incuestionable hombría. El hombre natural de Martí, por ejemplo, se opone al hombre europeo o europeizado: a “[e]stos delicados”, dice Martí, “que son hombres y no quieren hacer el trabajo de hombres”. Son aquellos hombres débiles, incluso afeminados, a quienes:

No les alcanza el árbol difícil, el brazo canijo, el brazo de uñas pintadas y pulsera, el brazo de Madrid o de París, y dicen que no se puede alcanzar el árbol... Si son parisienses o madrileños, vayan al Prado, de faroles, o vayan a Tortoni, de sorbetes. (Martí 519-20)

Reconocemos en esta retórica el “transparently anxious *machismo*” que Silvia Molloy descubre en los escritos de Martí y Darío sobre Oscar Wilde. “Wilde is the unspeakable”, dice Molloy, “with no place within Martí’s founding fiction” (189). La ideología de Martí, entonces, anticipa, además de un arquetipo revolucionario, una política sexual ante las figuras no conformistas de su época: como Oscar Wilde para José Martí a fines del siglo XIX, José Lezama Lima en la segunda mitad del siglo XX representa lo “unspeakable” para Guevara, aquella figura que no ocupa ningún lugar en la “ficción fundacional”.

Sirva lo anterior para subrayar que cuando la Revolución cubana triunfa, el arquetipo político del hombre emancipador –figura que acaba por ejercer su propia función normativa, su propia represión– pertenece a una ya establecida tradición ideológica. No se trata de ver una influencia directa del pensamiento político de Martí en Guevara, sino de congeniar con la observación de Molloy: la “ansiedad colectiva” de varios escritores latinoamericanos a finales del siglo XIX opera aún en los revolucionarios del siglo XX.

Aunque la víctima del machismo en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* es el personaje de Diego –homosexual, creyente, y de marcados gustos burgueses– comienzo este análisis con David, el narrador, a través de cuya voz la retórica de Guevara y la figura del hombre nuevo se reformulan. Me interesan, principalmente, las estrategias discursivas que se emplean para llevar a cabo la transformación de la figura, estrategias que parten de la provocativa intertextualidad que el cuento sostiene con el ensayo de Guevara. Pretendo registrar los efectos de la transmutación discursiva que experimenta el arquetipo al dejar ese espacio enrarecido del ensayo, las hipótesis relativamente abstractas y el discurso

unívoco, y al reaparecer en la atmósfera más densa y dialógica de la narrativa realista. De este modo el cuento se puede concebir como la desconstrucción y reconstrucción del arquetipo según otra serie de convenciones discursivas y premisas epistemológicas. Tengo presente que varios críticos han afirmado que el cuento no se destaca, realmente, por subversivo.³ Sugiero, sin embargo, que en varios momentos sí se presta a una *lectura* subversiva, tendenciosa, y hasta paródica del hombre nuevo. Leyendo de este modo pretendo descubrir en el cuento algo más que, por ejemplo, el “apurado reajuste oficialista” que Jesús Barquet ha percibido en él.

Desde el comienzo del cuento se pone en juego la identidad del mítico hombre nuevo. Diego, el personaje homosexual –“patriota y lezamiano”, según se caracteriza a sí mismo– llega a la heladería Coppelia y se sienta a la mesa de David –el militante de la juventud comunista. Cuando Diego comienza a coquetear con David, este villareño que “había oído decir” que los afeminados en La Habana “tienen sus trucos”, se siente ante una amenaza: amenaza a su propia hombría, a su orgullo revolucionario, y a la dignidad de la Revolución misma. Poco después, a pesar de su recelo y ante la carnada de los libros que Diego va a prestarle (“un material demasiado explosivo para exhibirlo en público”), David acepta ir al apartamento de este desconocido que además dice poseer fotos comprometedoras de David haciendo el papel de Torvaldo en una malograda puesta universitaria de *Casa de muñecas*.

La visita a la “guarida” termina mal. David sale del apartamento dando un portazo y yéndose sin los libros y fotos prometidos. Una vez en la calle se siente relajado e, incluso, orgulloso de su comportamiento, hasta que su Conciencia (con mayúscula en el cuento) comienza a hostigarlo:

[...] por qué, si era hombre, había ido a casa de un homosexual; si era revolucionario había ido a casa de un contrarrevolucionario; y si era ateo, había ido a casa de un creyente.... ¿Por qué delante de mí se podía ironizar con la Revolución (tu Revolución, David), y ensalzar el morbo y la pobredumbre sin que yo le saliera al paso?... ¿Quién eres realmente tú, muchachito? ¿Ya se te va a olvidar que eres un guajirito de mierda que la Revolución sacó del fango y trajo a estudiar a La Habana? (29)

Esta imagen del “guajirito de mierda” recién sacado del fango nos remite a la de la juventud en “El socialismo y el hombre en Cuba” –“la arcilla maleable con que se puede construir el hombre nuevo sin las taras anteriores” (67). La juventud, aunque sea el futuro arquitecto de la Revolución, es en un principio la arcilla inerte que la vanguardia, cual dios bíblico, infunde de vida plena. Antes de la Revolución, el campesino es materia inconsciente –esa masa con rasgos subhumanos que (de acuerdo con las repetidas imágenes bíblicas empleadas por Guevara) es salvada por una élite con rasgos semi-divinos.

Y ya que David proviene de la “masa”, cabe precisar cómo imagina Guevara esta entidad. En “El socialismo y el hombre en Cuba” la masa *no* es una aglomeración de individuos de diferentes experiencias sexuales, políticas o étnicas, poseyendo una variedad de criterios y deseos; no es una multiplicidad, sino un personaje –una construcción

³Ver, por ejemplo, Jesús Barquet, Paul Julian Smith, Ruth Behar, Arnaldo Cruz-Malavé.

plenamente literaria: “Aparecía en la historia de la revolución cubana, ahora con caracteres nítidos, un personaje que se repetirá sistemáticamente: la masa” (53). Y aunque en el ensayo abundan las imágenes bíblicas, en este momento Guevara parece sentir la necesidad de distanciar su “personaje-masa” –tan “literario” como su hombre nuevo– del discurso judeocristiano:

Este ente multifacético no es, como se comprende, la suma de elementos de la misma categoría (reducidos a la misma categoría, además, por el sistema impuesto), que actúa *como un manso rebaño*. Es verdad que sigue sin vacilar a sus dirigentes, fundamentalmente a Fidel Castro, pero el grado en que él ha ganado esa confianza responde precisamente a la interpretación cabal de los deseos del pueblo, de sus aspiraciones, y a la lucha sincera por el cumplimiento de las promesas hechas. (53; énfasis mío)

Si Guevara pretende alejar a su personaje de la alegoría del manso rebaño, concluye sin embargo que Fidel, cual pastor, ha sabido interpretar las necesidades de aquellos por quien vela. Y aunque Fidel sí disfruta el apoyo masivo del pueblo con el triunfo de la Revolución en el 59, se percibe en la formulación ideológica de Guevara la tendencia hacia lo totalitario: ya que el pueblo es uno, y Fidel ha sabido interpretar sus deseos, el individuo inconforme se auto-excluye de la colectividad, a pesar de vivir en carne propia la realidad social que el dirigente máximo rige pero desconoce. El “body politic”, por lo tanto, no admite el diálogo (no se posotula un interlocutor porque no hace falta) y la forma retórica del ensayo de Guevara reproduce, naturalmente, esta univocidad.

Parte de la audacia del cuento de Senel Paz, entonces, reside en el simple acto de postular ese interlocutor cuya existencia Guevara obviaría. Se propone un diálogo no sólo entre los personajes David y Diego, sino también entre el cuento mismo y el ensayo de Guevara, entre el individuo y la oficialidad. Aunque el anteriormente citado monólogo de David remeda la retórica del Che y el discurso oficial de la Revolución, al colocarlo en el ámbito narrativo, y al plasmarlo en la psique de un personaje inseguro que apenas comienza, en realidad, a definirse ideológicamente, y al conferirle a su conciencia un tono de sorna y de menosprecio, el cuento traza coordenadas interpretativas muy diferentes a las que están implícitas en la retórica unívoca de Guevara. En el nuevo contexto narrativo, por ejemplo, la frase “guajirito de mierda”, lejos de contribuir a un intento sincero de rehabilitar al hombre nuevo, bien podría leerse como parodia del discurso guevariano. La frase nos remite, desde luego, al discurso bíblico apropiado por Guevara, pero que en el cuento se traduce de acuerdo con el choteo cubano sustituyendo la “arcilla” de la Creación con el “fango” y la “mierda”. A su vez, la frase “tu Revolución, David” puede leerse como una aclaración, infelizmente necesaria, para el joven que asimila un discurso que él no ha producido, para ese joven que, como el hombre de “Las ruinas circulares” de Borges, se ha pretendido soñar.

En varias ocasiones, sin embargo, los personajes expresan una preocupación genuina por la suerte de la figura opresiva. Según nos narra David, hasta el marginado Diego se aferra al sueño de Guevara y de la Revolución, y ve en David el posible fruto de ese sueño:

Yo era su última carta, el último que le quedaba por probar antes de decidir que todo era una mierda y que Dios se había equivocado y Carlos Marx mucho más, que eso del

hombre nuevo, en quien él depositaba tantas esperanzas, no era más que poesía, una burla, propaganda socialista, porque si había algún hombre nuevo en La Habana no podía ser uno de esos forzudos y bellísimos de los Comandos Especiales, sino alguien como yo, capaz de hacer el ridículo. (26-27)

El evento al que David se refiere al mencionar su capacidad de hacer el ridículo es “aquel momento difícil para la Patria y el Teatro” en que la actriz que hace el papel de Nora en *Casa de las muñecas* sufre un acceso de miedo escénico y se queda absolutamente muda en el escenario. Este es un momento definitivo, según la lógica narrativa, tanto para la Revolución como para el que la Revolución ha colocado en el escenario del drama nacional. Sólo superando este trance, con la dignidad propia de un revolucionario, puede considerarse este “guajirito de mierda” merecedor de la enorme generosidad de la Revolución (“tu Revolución, David”). David mantiene su ecuanimidad, de hecho, improvisando un monólogo: “Estás preocupada y guardas silencio, Nora... Ya sé: tenemos que hablar. ¿Me siento? Seguro que va a ser largo” (17).

Torvaldo no logra así reincorporar a su Nora en el drama, pero sí le proporciona a la profesora de literatura, instalada en la cabina, el tiempo necesario para sacar a los actores de su apuro:

[...] hizo bajar dos pantallas y al compás de *El lago de los cisnes*, la única música disponible en la cabina, comenzó a proyectar diapositivas de trabajadoras y milicianas, citas del Primer Congreso de Educación y Cultura y poemas de Juana Ibarbourou, Mirta Aguirre y suyos propios, con todo lo cual, opinó después, la pieza adquirió un alcance y actualidad que el texto de Ibsen, en sí, no tenía. (17-8)

Nos encontramos, evidentemente, ante una mordaz parodia del discurso revolucionario que compensa el esfuerzo de “rehabilitar” al hombre nuevo, de humanizarlo, de neutralizar la ansiedad que comparten David y Diego que el hombre nuevo sea mera “poesía, una burla, propaganda socialista”. El trance que David sufre en el escenario, entonces, reproduce el dilema histórico del hombre nuevo, cuyo “monólogo autocrítico” no conduce al diálogo necesario para la continuación del drama. Nora, por su parte, permanece muda ante la unívoca discursividad socialista, y las imágenes y la retórica oficialistas suplidas por la profesora de literatura –supuestamente necesarias para salvar la “tarea revolucionaria”– resultan absurdamente incongruentes, absurdamente ajenas al drama.

Cabe destacar que *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* no acapara atención internacional debido a su apropiación y reconstrucción del hombre nuevo de Guevara. Más bien, el cuento suscita discusión a partir de la película a la que sirve de base, *Fresa y chocolate*, que se lanza dos años después. Esta genera interés a nivel internacional por exponer como nunca se había hecho en Cuba el tema de la homosexualidad en la isla y la homofobia institucionalizada de la Revolución. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío dicen haber hecho la película, por cierto, como homenaje a Néstor Almendros, director del documental *Mauvaise conduite* sobre la homosexualidad en la Revolución.⁴

⁴ Ver *Vision Machines* de Paul Julian Smith.

Por su parte, la edición del cuento que he consultado para este trabajo, la cuarta reimpression hecha por Ediciones Era, en 1996, ostenta en la cubierta la imagen de un barquillo con dos bolas de helado –una de fresa y otra de chocolate– que le ayuda al consumidor potencial a identificar el libro con la película y con esta metáfora algo simplista de la orientación sexual. En la contraportada, Carlos Monsiváis nos presenta a Diego, “un homosexual patriótico y lezamiano”, así identificando el problema de la homofobia como tema central. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, entonces, recibe bastante atención por la película que se basa en él, y la película, por su parte, por haber representado, “despite its limiting ideological positions...a true coming out of the Cuban closet” (Bejel, “*Strawberry and...*” 79).

Como indica esta cita de Emilio Bejel, a pesar de la aparente audacia del cuento y la película en tratar un tema tan controvertido y en denunciar la política sexual castrista, la reacción crítica a ambas obras ha sido bastante ambivalente, y se ha inclinado más hacia el desengaño que hacia la celebración. Esto se debe, por lo menos en parte, a que el mensaje de tolerancia hacia el homosexual resulta poco audaz a finales del siglo xx. Las obras de Senel Paz y Tomás Gutiérrez Alea parecen llegar tarde y aportar poco a un diálogo ya más radicalizado. Además, aunque el cuento y la película crean grandes expectativas, pues se rompe un silencio que imperó en la isla a lo largo de la revolución, no se atreven a *representar* el homoerotismo que toleran. Paul Julian Smith, por ejemplo, entiende el proyecto de la película de este modo:

[...] the attempt, persistent but impossible, to incorporate or assimilate same-sex eroticism into the nationalist project of the Revolution, from which it had been so ostentatiously excluded. (81)

De modo similar José Quiroga afirma que *Fresa y chocolate* “faces up to its own past by sublimating homosexuality to culture and further sublimating homosexuality to friendship” (137).

Toda posibilidad de una seducción literal, sexual, se difiere y se vuelve metáfora, una “seducción” ideológica o estética. La historia que en su inicio parece adherirse a las convenciones narrativas de “boy meets boy”, pronto se transforma en una amistad en la que la “seducción” de David por Diego conduce no a la cama, sino a un mayor aprecio por parte del joven militante, de la cultura cubana no revolucionaria, pre-revolucionaria y criolla.

No cabe duda que el “material explosivo” del cuento y de la película se somete a varias estrategias de “containment”, como la alegorización o, en la película, la inclusión de un romance heterosexual, entre David y Nancy, que complace al espectador heterosexual. Más que por una exploración matizada y provocativa de la homosexualidad y la homofobia en Cuba, en realidad, el cuento se destaca por la intensificación de *otra* ansiedad, surgida ante nuevas y prometedoras formas de activismo político, por el legado político e intelectual de la Revolución misma, o como lo expresa David, que el hombre nuevo no sea más que “poesía, una burla, propaganda socialista”.

En el campo cultural, la imponente presencia de la figura de Lezama en el cuento puede entenderse como síntoma del complejo ansioso. Si la figura de Lezama en *El lobo*,

el bosque y el hombre nuevo se presenta como una vertiente de la cultura cubana que la Revolución se prepara a incorporar después de una marginación de años, una lectura historicista sugiere lo contrario: durante los años noventa, en que la figura de Lezama comienza a asumir las proporciones propias de un mártir, y los escritores cubanos –dentro y fuera de la isla– sientan las bases de su canonización, la cuestión apremiante es, en realidad, si habrá cabida para el hombre nuevo en la emergente constelación de cubanía en la que Lezama es una de las estrellas más brillantes.

El “almuerzo lezamiano”, que Diego ofrece a David, retoma el diálogo, la narración y el menú del almuerzo que prepara doña Augusta en el capítulo VII de la novela *Paradiso* de Lezama Lima. Cabe subrayar, sin embargo, que aunque el cuento participa en la reivindicación de Lezama, y propone la incorporación de la figura del homosexual a la política y cultura de la nación, se elige representar un pasaje del capítulo VII de *Paradiso* sin aludir siquiera al famoso capítulo VIII, cuyas escenas explícitamente homoeróticas condujeron al rechazo oficial de la novela y a la retirada de la primera –y por muchos años única– edición cubana de las librerías del país en 1966. La inclusión de cualquier parte de esta novela ejerce, tal vez, un valor simbólico y algo transgresor en la cultura cubana de 1991, ya que durante los muchos años en que el acceso al texto es tan limitado, *Paradiso* se va convirtiendo precisamente en símbolo de lo prohibido. La interpretación del almuerzo lezamiano por parte del protagonista homosexual podría aludir, para el público lector cubano, a la novela en su totalidad y al escándalo que suscitó. Sin embargo, la escena representada no ofrece indicios directos del “material explosivo” de *Paradiso*, sino una celebración lezamiana de la cultura criolla, otra vertiente de la identidad nacional que la ideología revolucionaria rechaza, aunque por otras razones.

Apenas hay la sugerencia en el cuento de Paz de la posible homosexualidad de Lezama, aunque esta posibilidad no deja de ser importante para una lectura del cuento. El día en que se conocen David y Diego, éste comenta que “la bondad de los homosexuales es de doble filo, como apunta el propio Lezama en alguna parte de su obra” (27-28). Es un comentario que bien podría hacer cualquier homofóbico; la cita de Diego parece imputarle a Lezama un entendimiento bastante simplista y estereotipado del homosexual, sin ofrecer ningún indicio de la complejidad del tema en la obra de Lezama, de la erudición con la que los personajes de *Paradiso*, por ejemplo, discuten la homosexualidad. Más adelante, Diego imagina que en un paseo con David por la calle Trocadero los dos pasan por delante de la casa de Lezama incitando al Maestro a decir: “Mira esa loca y su garzón, cómo se esfuerza ella en hacerlo su pupilo, en vez de deslizarle un billete de diez pesos en la chaqueta” (39). Pero una posible alusión a la homosexualidad de Lezama es desviada enseguida: “Sé que [Lezama] apreciará mi esfuerzo y admitirá tu sensibilidad e inteligencia, y aunque sufrió incomprensiones, le alegrará en particular tu condición de revolucionario”.

Lo que se presenta en el cuento como fantasía de Diego se parece más a la fantasía del narrador, en que el Maestro favorece al joven militante que sueña, por cierto, con ser escritor. A pesar de las incomprensiones sufridas el gran poeta cubano expresa su solidaridad con el espíritu revolucionario del *nuevo* hombre nuevo, supuestamente más sensible e inteligente que el modelo. De todos modos, en este momento de la narrativa lo que Diego quiere subrayar para David en cuanto a la obra de Lezama no es la forma en que trata la homosexualidad, no, por ejemplo, los extendidos diálogos entre José Cemí, Foción

y Fronesis sobre el tema, sino su compatibilidad con el discurso “revolucionario” marxista, su aprobación del arquetipo guevariano que corre el peligro, según David y Diego, de parecer mera poesía, burla, o propaganda socialista.

La relativamente poca atención que se concede en el cuento a la posible homosexualidad de Lezama y la decisión de incorporar al cuento fragmentos textuales del capítulo VII de *Paradiso* –y no del capítulo VIII– se pueden entender como otra dimensión de la sublimación señalada por José Quiroga. La puesta en escena del almuerzo lezamiano por el protagonista homosexual, por más que se asocie cualquier pasaje de *Paradiso* con el escándalo que produjo, es el punto de partida para una meditación sobre la política cultural cubana en general, sobre la relación entre la estética y la ideología política, y sobre la aristocrática cubanía lezamiana que bajo el régimen castrista adquiere cierta aura transgresora. Sólo a nivel alegórico perdura el motivo de la seducción, que se lleva a cabo mediante una sensibilidad origenista –la sensualidad del lenguaje lezamiano, los nombres de los platos que se le ofrecen, el paladar, y una visión idealizada –poetizada– de la cultura criolla, católica y aristocrática del grupo Orígenes.

Irónicamente, el almuerzo lezamiano, ese ritual que parece abogar, en términos generales, por un mayor grado de inclusividad en la construcción de la cubanía, revierte a la exclusividad aristocrática y esteticista del grupo Orígenes. Diego revela, después de su *performance* lezamiana:

Estás asistiendo al almuerzo familiar que ofrece doña Augusta en las páginas de *Paradiso*, capítulo séptimo. Después de esto podrás decir que has comido como un real cubano, y entras, para siempre, en la cofradía de los adoradores del Maestro, faltándote, tan sólo, el conocimiento de su obra. (Paz 44)

El carácter exclusivo del almuerzo se manifiesta en varios niveles. En primer lugar, lo que se pretende recuperar e incluir en la visión más amplia de la cubanía, es la estética de Orígenes promovida por una élite cultural cubana de los años cuarenta y cincuenta –élite cuya estética hubiera sido inasequible para David si la Revolución no lo hubiera “sacado del fango” y proporcionado una educación universitaria. En el caso de la obra lezamiana, el acceso a esa estética es obstaculizado también por su lenguaje y estructura herméticos que excluyen a muchos de los que podrían aspirar a un lugar en la cofradía de los entendidos, los “adoradores del Maestro”.

La exclusión también se practica a nivel material, como reconoce el mismo David:

[...] mientras disfrutaba del almuerzo no pude evitar que algunas de mis neuronas permancesieran ajenas al convite, sin probar bocado y con la guardia en alto, razonando que las langostas, camarones, espárragos de Lübeck y uvas, sólo las podía haber obtenido en las tiendas especiales para diplomáticos... (Paz 45)

Aunque David sabe que el banquete y su inclusión en la alta culinaria cubana son un imposible para la mayoría de los cubanos, sólo “algunas neuronas permanecen ajenas al convite”; la incompatibilidad del elitismo lezamiano con el supuesto populismo del hombre nuevo se palpa ligeramente, sin que los campos ideológicos de Orígenes o de

Guevara cedan terreno. La contradicción ética no impide que David se acoja a la cultura de Orígenes ni que procure a través de Diego la bendición de Lezama.

Con la excepción de ciertos momentos claves, de ciertos breves indicios de una contradicción profunda, el hombre nuevo y el Lezama origenista ocupan casi con armonía el mismo texto narrativo. Las citas de *Paradiso* que Diego hace sólo pueden ser reconocidas, sin embargo, por el iniciado en una lectura de la novela, un miembro de la “cofradía de los admiradores”. El mismo David desconoce la fuente de la “extraña recitación” de su amigo hasta que éste se lo explica. La iniciación del hombre nuevo –del guajirito sacado del fango y traído a estudiar en La Habana– a la élite cultural origenista, no parece producir en él una gran crisis ideológica ni presupone una complicada negociación entre dos políticas culturales antagónicas. Salvo un ligero malestar pasajero, David se incorpora a la ahora redimida élite cultural sin que su identidad como hombre nuevo sufra menoscabo.

Podríamos apelar en este momento del análisis a un modelo interpretativo propuesto por Frederic Jameson en *The Political Unconscious*. Adaptando un esquema de Claude Lévi-Strauss, Jameson afirma que: “[...] the individual narrative, or the individual formal structure, is to be grasped as the imaginary resolution of a real contradiction” –la narrativa, como las decoraciones faciales pintadas por los indios Caduveo y analizadas por Lévi-Strauss, es un acto simbólico en que “real social contradictions, insurmountable in their own terms, find a purely formal resolution in the aesthetic realm” (77-79). Este modelo interpretativo, retomado por un intelectual marxista que ha sido apasionado en su defensa de la política cultural de la Revolución cubana, parece hecho a la medida para un cuento en el que se quiere reivindicar el esteticismo lezamiano y, a la vez, la política del hombre nuevo.⁵ Dos grandes figuras del pensamiento cubano en el siglo veinte son reconciliadas después de la muerte –a pesar de sus divergencias políticas y la reputada homofobia de Guevara– en una breve narración escrita por una suerte de heredero intelectual de ambos.⁶ Las contradicciones entre el marxismo de Guevara y el esteticismo de Lezama se resuelven –se puede argüir– en el plano estético del cuento, mientras que a comienzos del periodo especial, las contradicciones entre la política cultural y la realidad económica se agudizan. Pero si los protagonistas viven contradicciones sin percatarse de ellas, éstas son tantas y tan obvias en el cuento que resultaría insuficiente señalar, según una hermenéutica marxista, su “represión”. Aunque el mismo narrador-personaje pasa por alto en gran medida las contradicciones de su visión utópica de una Cuba revolucionaria y lezamiana, para el lector atento las contradicciones quedan expuestas y dramatizadas, según las convenciones literarias que distan mucho de las del ensayo filosófico de Guevara. Expresadas mediante *personajes*, las filosofías políticas o estéticas parecen aproximarse a una concreta experiencia social y a una visión abiertamente subjetiva. El género

⁵Al referirme a la apasionada defensa de Jameson de la política cultural de la Revolución, pienso, por ejemplo, en su prólogo a la edición en inglés *Caliban and Other Essays*, en que ve en la obra de Fernández Retamar “this exhilarating spectacle of an Art and Poetry fulfilled by the Revolution, and finding its very myth and telos of fulfillment in the figure of revolution itself” (ix).

⁶ La homofobia de Guevara se retrata, por ejemplo, en *Mea Cuba* de Guillermo Cabrera Infante, principalmente en los pasajes que tratan la visita de Alan Ginsburg a Cuba y la visita de Guevara a la embajada cubana en Argelia (87 y 343).

narrativo, “literario”, en general, subraya más explícitamente que el texto “filosófico” las correspondencias entre las estructuras síquicas o subconscientes y las estructuras lingüísticas; el diálogo entre los personajes y el monólogo interior del narrador, desde luego, *mimetizan* la experiencia social y la experiencia subjetiva, y aluden por lo tanto a los efectos sociales y síquicos de las ideologías políticas difundidas por el gobierno.

Si determinadas ideologías o filosofías políticas se exponen en la narración sin que se resuelvan las contradicciones entre ellas, o sin que el cuento se adhiera a una y rechace a las demás, en lo formal el cuento también difiere una alineación definitiva. Aunque Diego inicia al personaje-narrador en la “cofradía de los adoradores del Maestro”, y Diego acepta la figura de Lezama como la esencia de la cubanía literaria, el cuento mismo que David narra no se adhiere a una estética lezamiana. Pertenece más, en términos estilísticos y temáticos, a tradiciones realistas que al neobarroquismo lezamiano. Los pasajes de *Paradiso* citados textualmente e interpretados por Diego, al efectuar una especie de *pastiche* de la novela, establecen una distancia entre el narrador y el Maestro. Y cuando David por fin se atreve a mostrar sus escritos a Diego, el vocero de la estética lezamiana, Diego le dice, sencillamente, “No sirve” (38). La relación entre la escritura de David, las expectativas de Diego y la imponente novela de Lezama no se llega a precisar. Tanto los diálogos entre los personajes como los diálogos que sostiene el cuento con otros textos –con la novela de Lezama, por ejemplo, o el ensayo de Guevara– minan la autoridad de los supuestos gigantes –Lezama y Guevara– y la del tutor, Diego. Es posible, por lo tanto, entender el cuento de Senel Paz como un llamado al diálogo en vez de como un enunciado utópico que pretende resolver a nivel estético lo que no consigue a nivel social. El cuento no propone, en realidad, una “solución” más allá de la misma *praxis* dialógica que implementa –*praxis* que obviaría la retórica unívoca con la que Guevara construye el hombre nuevo.

Las contradicciones filosóficas de Diego –nunca advertidas por él, o reprimidas– tienen esencialmente la misma función en el cuento que las del narrador. Diego no parece sospechar, por ejemplo, que puede haber tensión ideológica entre su catolicismo, su activismo *gay* y su declarado esteticismo, y las circunstancias narrativas nunca llegan a poner a prueba, frontalmente, sus principios. Pero si Diego profesa una visión utópica de una cultura en la que Lezama, el Che Guevara y el Papa se reúnen y se abrazan, conmovidos al darse cuenta de que en el fondo sus convicciones son perfectamente compatibles, el cuento en sí dramatiza el desajuste síquico o social. Si Diego “reprime” las “verdaderas contradicciones sociales” a las que se refiere Jameson, esta represión tan evidente le *exhibe* al lector estas mismas contradicciones y lo insta a analizarlas.

Cuando hacia el final del cuento Diego se ve forzado a abandonar la isla, no es a causa de la represión que sufre por ser homosexual sino por su defensa de una exhibición de arte religiosa: “me excedí en la defensa de las obras, ... cometí indisciplinas y actué por la libre, aprovechándome de mi puesto” (49). De nuevo, a pesar de la atención que recibió el cuento por abordar el tema, la homosexualidad en Cuba no resulta ser la mayor preocupación –no es el tema que más se desarrolla ni es el eje sobre el que giran los principales eventos de la narrativa. Lo que produce la crisis final de Diego es su defensa pública de una exhibición de estatuas de santos talladas por su amigo Germán, y es a raíz de este escándalo que las contradicciones ideológicas de Diego se ponen de manifiesto con mayor claridad.

Cuando, por ejemplo, se entera de que un funcionario de Cultura ha comentado que las estatuas “no transmitían ningún mensaje alentador”, Diego declara “¡Que transmita Radio Reloj! Esto es arte” (21). Una vez más Diego insiste en la posibilidad de separar arte e ideología sin reflexionar, por ejemplo, sobre la función ideológica que han desempeñado a través de la historia los iconos católicos, o sin reparar en la relación entre esta ideología religiosa y los siglos de abusos contra los “pederastas” y la actual marginación de homosexuales. El esteticismo de Diego es inconsistente, a fin de cuentas, con su propia política sexual, como observa Emilio Bejel:

Diego's attitude toward art and literature leads him into a typical dilemma: on the one hand, he preaches (in his “sermons” to David) an activist politics of homosexual liberation, while, on the other, he defends an art that is apolitical. (“*Strawberry and...*” 76)

Las contradicciones ideológicas de Diego son tan evidentes, sin embargo, que por lo menos en el ámbito crítico el cuento ha conducido a una mayor atención a las mismas, entendidas en sus dimensiones socioculturales.

En los últimos meses, en conversaciones informales que han surgido entre amigos y colegas, se ha expresado asombro ante el rápido “envejecimiento” de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Más recientes y más atrevidas narrativas cubanas (las de, por ejemplo, Jorge Angel Pérez, Pedro Jesús, Ena Lucía Portela o Pedro Juan Gutiérrez) parecen haber superado el cuento de Paz, tanto temática como formalmente. Sin embargo, la vulnerable posición de Cuba en el orden mundial no se ha superado; al contrario, la economía capitalista que da lugar al mítico hombre nuevo en los años sesenta se consolida en los años posteriores al desplome de la Unión Soviética. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* pretende entonces, en vísperas de la reinsertión de Cuba en el mercado global, reivindicar la voz de la oposición, reincorporar en un diálogo nacional una figura mítica, a pesar de los abusos ejercidos en su nombre, y de rehabilitarlo para una lucha aun más intensa.

El *nuevo* hombre nuevo, cabe recalcar, no es el ente monolingüe que esboza Guevara; el de Paz aprende a desenvolverse, por ejemplo, en el idioma de Lezama. Y al “cederle” al Maestro el territorio que la obra de éste iba ganando de todos modos, el cuento reconoce la nueva vigencia en los círculos literarios cubanos de un esteticismo origenista, de una visión de la estética como esfera autónoma, transcendental, “más allá de toda contingencia” como diría Lezama. Se da nuevo ímpetu precisamente a esa categoría que entre los intelectuales de izquierda tradicionalmente se ha contemplado con recelo —la estética, que se ha percibido como “accomplice to reaction, a mystified surrogate for political forces that operate within it in an attenuated or oblique way” (Harpham 128). Al reclamar para la estética un espacio propio se pone en tela de juicio esa política cultural que durante años le había consignado como su única tarea la de servir de arma revolucionaria, según la metáfora predilecta del discurso oficial. Se pone en la mira la imperante política cultural cubana cuyas instituciones culturales y económicas son obligadas a conformarse con las realidades de una economía global.

Resulta que, tras años de una política cultural socialista, la categoría que el intelectual de izquierda en muchas partes del mundo aún asocia con la reacción, comienza, en Cuba,

a representar lo contrario; la categoría de la estética empieza a asociarse con una anticipada liberación política y cultural, y no sólo en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, sino en determinadas novelas como, por ejemplo, *Las palabras perdidas*, de Jesús Díaz (1992) e *Informe contra mí mismo*, de Eliseo Alberto (1996). Se rebatirá que la reivindicación de la estética a comienzos del periodo especial le da la razón a Jameson, quien entiende el posmodernismo –“the aesthetic new world”– como la lógica cultural del capitalismo tardío. El momento histórico en que en Cuba se reclama para la estética su autonomía puede representar, para el marxista, un indicio más de la complicidad entre esta categoría y el proyecto neoliberal. El *pastiche* que *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* hace de *Paradiso*, por ejemplo, es plenamente posmoderna, según emplea Jameson el término. ¿Es casual que la celebración de una estética origenista en la Cuba pos-soviética, anunciada en el cuento de Senel Paz, coincide con la desaparición del Bloque Comunista y con el debilitamiento del principal discurso de oposición ante el capitalismo global?

Aquí habría que recalcar que la “celebración” del esteticismo en el cuento de Paz es acompañada por una crítica de la misma, una desconstrucción y una exposición de sus contradicciones y sus debilidades políticas. Como he querido subrayar, el *pastiche* de Lezama y *Paradiso* y el *pastiche* del hombre nuevo no repudian ni llevan la apología de una u otra manifestación ideológico-estética. Teniendo esto en cuenta es posible lanzar la hipótesis de que el cuento de Paz anticipa en cierta medida la forma *política* del posmodernismo por la que aboga Jameson en su famoso ensayo “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”. Como Jameson, Senel Paz postula con su cuento, para una nueva era de capitalismo multinacional, una política cultural que se distancia tanto del Zhdanovismo como del alto modernismo, una política cultural capaz de dialogar con el posmodernismo –o de asumir su condición posmoderna– y a la vez de preservar algo de la energía política en contra del imperialismo económico y cultural, de preservar “a capacity to act and struggle which is at present neutralized by our spacial as well as our social confusion” (Jameson, “Postmodernism” 91).

En el cuento de Senel Paz, como en el ensayo de Jameson, la forma *concreta* de una política cultural activista y posmoderna no se prescribe. Más que una propuesta política concreta, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” representa un llamado al diálogo y a una indagación sobre la relación entre el arte, la política y la globalización de la industria cultural. Si el cuento ha envejecido notablemente tras la primera década del periodo especial, no es porque la pregunta que plantea haya encontrado respuesta. Si “rehabilitar” la potente figura del hombre nuevo no es la estrategia más adecuada para enfrentar la era global y posmoderna, no han surgido, mientras tanto, nuevas estrategias capaces de recuperar la energía contestataria de la joven Revolución. Sin embargo, si de acuerdo con Homi Bhabha entendemos la nación como narración, podemos esperar de los cuentos y novelas cubanos un aporte a este proyecto político-cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberto, Eliseo. *Informe contra mí mismo*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Barquet, Jesús. "Paz, Gutiérrez Alea y Tabío: Felices discrepancias entre un cuento, un guión y un film: *Fresa y chocolate*". *Fe de erratas* 10 (1995): 107-16.
- Behar, Ruth. "Queer Times in Cuba". *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Bejel, Emilio. "Senel Paz: Homosexualidad, nacionalismo y utopía". *Plural* 269 (1994): 58-65.
- . "*Strawberry and Chocolate: Coming Out of the Cuban Closet?*" *Bridging Enigma: Cubans on Cuba*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, 1990.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza y Janés, 1992.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. "Lecciones de cubanía: Identidad nacional y errancia sexual en Senel Paz, Martí y Lezama Lima". *Cuban Studies* 29 (1998): 129-54.
- Díaz, Jesús. *Las palabras perdidas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992.
- Fresa y Chocolate* (Filme). Tomás Gutiérrez Alea, dir. Cuba-España-México: ICAIC; Miramax, 1993.
- Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba". *El socialismo y el hombre en Cuba*. New York: Pathfinder Press, 1992. 51-71.
- Jameson, Fredric. Foreword. *Caliban and Other Essays*. Roberto Fernández Retamar. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. vii-xii.
- . *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- . "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism". *Postmodernism: A Reader*. Thomas Docherty, ed. New York: Columbia University Press, 1993. 62-92.
- Lezama Lima, José. *Obras completas*. México, D.F.: Aguilar, 1977.
- . *Paradiso*. México/Madrid: Ediciones Era/Alianza Editorial, 1988.
- Martí, José. "Nuestra América". *Obras escogidas*. La Habana: Editora Política, 1979.
- Mauvaise Conduite* (Filme). Néstor Almendros, dir. Cuba-Francia, 1981.
- Molloy, Silvia. "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology In Fin-de-Siècle Spanish America". *Social Text* 31-32 (1992): 187-201.
- Paz, Senel. "El lobo, el bosque y el hombre nuevo". México D.F.: Ediciones Era, 1991.
- Pérez-Stable, Marifeli. *The Cuban Revolution: Origins, Course and Legacy*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Quiroga, José. "Homosexualities in the Tropic of Revolution". *Sex and Sexuality in Latin America*. Daniel Balderston y Donna Guy, eds. New York: New York University Press, 1997. 133-51.
- Smith, Paul Julian. *Vision Machines*. London/New York: Verso, 1996.