

“VISIÓN SOBRE LOS ESCOMBROS”: RUINA Y MELANCOLÍA EN LA
NARRATIVA CUBANA DEL “PERÍODO ESPECIAL”

POR

DUANEL DÍAZ-INFANTE
Universidad de Princeton

Una leyenda urbana que corría por La Habana a comienzos de los años noventa da buena cuenta de la peripecia que define a la Cuba de las dos últimas décadas. Una mujer recién llegada de Miami se habría presentado en la casa de su antigua vecina con un cartón de huevos en la mano, para entregárselo con una pregunta más dolorosa que cualquier bofetón: “¿A que ahora te hacen falta?”. En esa venganza dulcísima con que la “escoria” devuelve la humillación a las hordas “revolucionarias” de 1980 está simbolizado el triunfo de la iniciativa privada sobre la retórica comunista.¹ El regreso triunfal de aquellos que comprometieron su integridad física en la inversión más arriesgada define, tanto como la proliferación de la prostitución y del mercado negro, la profunda crisis de valores que se extiende por la sociedad cubana al calor de la legalización del dólar y de las carencias materiales. De “traidores” a “trae-dólares”, los marielitos, y de símbolos abstractos del Leviatán capitalista a medios de acceso a los bienes más elementales, los billetes verdes: este cambio de signo implica la quiebra del régimen de dogmatismo ideológico y movilización masiva de las décadas anteriores. “Es una nueva era. De repente el dinero hace falta. Como siempre. El dinero lo aplasta todo. Treinta y cinco años construyendo el hombre nuevo. Ya se acabó. Ahora hay que cambiar a esto otro. Y rápido. No es bueno quedarse muy rezagado” (Gutiérrez 97), comenta al narrador de *Trilogía sucia de la Habana*, uno de los libros canónicos del “período especial”.

Mientras la utopía de los sesenta se imaginaba como una construcción—del socialismo y el comunismo, del hombre nuevo—, en esta “nueva era” la referencia por excelencia es la ruina. Desde el pionero *Havana* (1990), de Jana Bokova, hasta el reciente *Arte nuevo de hacer ruinas* (2005), de Florian Borchmeyer, una serie de documentales ha entronizado a las ruinas habaneras como emblema del país, mientras el Ciclo de Centro Habana, de Pedro Juan Gutiérrez, acogido en Anagrama, mostraba la degradación de los

¹ Cuando la crisis de Mariel, en abril de 1980, el gobierno definió como “escoria” a todos los que decidieron marcharse del país, al tiempo que instigaba, o toleraba, “actos de repudio” contra ellos. Al respecto ver Duanel Díaz, “Revolución’s Wake”.

que allí habitan.² En su relato “Estatuas sepultadas” (1967), Antonio Benítez Rojo había presentado una vieja casona en ruinas como alegoría de la burguesía; sus habitantes, aislados por decisión propia del mundo exterior, simbolizaban una decadencia que tenía su paralelo en la toma por la naturaleza del jardín lleno de estatuas. Ahora, en cambio, la ruina ya no es símbolo de una burguesía condenada al fracaso por la necesidad histórica, sino de la Revolución misma, en tanto se hace evidente que su legado es un país en ruinas.

En las primeras páginas de su ensayo “Passions of the Real, Passions of Semblance”, Slavoj Žižek afirma que Cuba es uno de esos lugares donde la revolucionaria “pasión por lo real” que caracteriza al siglo xx es claramente discernible. “We have the paradox that, in the frantic era of global capitalism, the main result of the revolution is to bring social dynamics to a standstill—the price to be paid for the exclusion from the global capitalist network” (8). [Tenemos la paradoja de que, en la era vertiginosa del capitalismo global, el principal resultado de la revolución es la paralización de la dinámica social—el precio a pagar por la exclusión de la red global capitalista] La *stasis*, según el filósofo esloveno, sería la contraparte del Evento que es la Revolución, y a la vez la espera por ese otro evento futuro que será la muerte de Fidel Castro: “It is not that the revolutionary Event was ‘betrayed’ by the Thermidorian establishment of a new order; the very insistence on the Event led to the immobilization at the level of positive social being. The decaying houses are the proof of fidelity to the Event” (8). [No es que el Evento revolucionario haya sido “traicionado” por el establecimiento termidoriano de un nuevo orden; la propia insistencia en el Evento condujo a la inmovilidad en el nivel del ser social. Las casas deterioradas son la prueba de la fidelidad al Evento.]

En tal caso, esa paradoja de la revolución, de la que parecen dar buena fe parte de las obras fotográficas y documentales sobre la Cuba del “período especial”, sería más bien una dialéctica—no en el sentido hegeliano, sino más bien en el que proponen Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*, donde no se trata de una síntesis dinámica de contrarios, sino de la conversión de un ideal en su opuesto.³ La aceleración de la historia que constituyeron los sesenta—“la Revolución realiza su trabajo de prisa; la Revolución trabaja rápido y avanza rápido”, decía Fidel Castro en 1960— ha culminado

² Como ha apuntado Esther Whitfield, “Havana’s ruins stand as a strange exception; for, despite being portrayed as such in literary and visual representations of the special period city, strictly speaking they are not ruins at all. The dilapidating structures and facades that compose much of Cuba’s capital are not the remains of a distant past and a departed civilization, but (...) fall into the category of “urban decay” (*Cuban Currency* 133) [Las ruinas de La Habana constituyen una extraña excepción, toda vez que, a pesar de aparecer como tales en las representaciones literarias y visuales de la ciudad del “período especial”, en rigor no son ruinas. Las estructuras y fachadas decaídas que componen buena parte de la capital de Cuba no son restos de un pasado distante y de una civilización desaparecida, sino que más bien caen en la categoría de “decadencia urbana”. Traducción mía].

³ En su análisis crítico de la modernidad, Adorno y Horkheimer señalan un “reversal” de la ilustración al mito: que “enlightenment reverts to mythology”(xvi) constituye la “dialéctica de la ilustración”.



en su detención, la salida de Cuba del tiempo histórico para quedarse en el instante congelado de la Revolución, el instante más largo del mundo. Pues, como proclama una valla registrada por Wim Wenders en *Buena Vista Social Club*, “La Revolución es eterna”–.

Los dos polos señalados por Žižek –el Evento y la *stasis*, la Revolución y la ruina, ¿no corresponderían a aquellos que según Sontag constituyen la sensibilidad moderna: la utopía y la nostalgia?⁴ Se diría que si la Cuba de los sesenta, movilizada en la construcción de una sociedad socialista y un hombre nuevo, correspondía a la sensibilidad moderna de la revolución, la del “período especial”, más bien posmoderna, se da en clave de nostalgia y melancolía. “The Havana of my dreams is a city evoked out of nostalgia. The Havana of today is a source of nightmares: incubus and succubus at once. There is no more to be seen except for the streets that seem to be dying, perishing under the cruel internal bombardment: only ruins are left”, escribió Guillermo Cabrera Infante en el prólogo a uno de los tantos cuadernos fotográficos sobre esta Habana possocialista (“Havana as Metaphor” 3). [La Habana de mis sueños es una ciudad evocada desde la nostalgia. La Habana de hoy es una fuente de pesadillas: íncubo y súcubo al mismo tiempo. No hay nada que ver fuera de las calles que parecen estar muriendo, pereciendo bajo el cruel bombardeo interno; sólo quedan ruinas.]

En las páginas que siguen, me interesa reflexionar en torno a este cambio de signo tomando como punto de partida a dos de los más reconocidos narradores cubanos contemporáneos: Pedro Juan Gutiérrez y Antonio José Ponte. En los escritos de ambos autores la ruina es motivo central, pero sus poéticas no podrían ser más diferentes: el primero, practicante de un cierto “realismo sucio”,⁵ es conocido por la crudeza de sus representaciones gráficas del sexo y la violencia; el segundo, desde un registro mucho más “metafórico” o “literario”, presenta una Habana alusiva, que centra un espacio narrativo donde la imaginación ocupa un lugar central.⁶ Entre los dos cuentos en que me

⁴ “The two poles of the distinctly modern sentiment are nostalgia and utopia. Perhaps the most interesting characteristic of the time now labeled as the Sixties was that there was so little nostalgia. In that sense, it was indeed a utopian moment” (Sontag 271). En ese epílogo que escribiera en 1996 para la reedición española de *Against Interpretation and Other Essays*, Sontag lamenta que la utopía, esa que diera el tono en los años sesenta, haya sido cooptada por la sociedad de consumo, cediendo paso a la melancolía, que marcaría el desencantado presente de la pos-Guerra Fría. Los sesenta aparecen, ahora, como objeto de nostalgia; ellos, que se pensaron casi exclusivamente como prólogo de un futuro luminoso o mejor.

⁵ Sobre la cuestión del “realismo sucio”, ver Anke Birkenmaier, “Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez” y “Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions”, y Guillermina de Ferrari, “Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez’s *Trilogía sucia de La Habana*”.

⁶ En su artículo sobre la obra de Ponte, Carlos Alonso contrasta tácitamente a este con Pedro Juan Gutiérrez. Según Alonso, el Ciclo de Centro Habana es la expresión más depurada de esa parte de la literatura cubana que “se hizo eco textual” de la “somatización de la isla” que constituye la proyección económica fundamental del Período Especial. Alonso lee la obra de Ponte como un esfuerzo por “cuestionar”

concentraré –“Visión sobre los escombros”, de Gutiérrez, y “Un arte de hacer ruinas”, de Ponte– resulta evidente este contraste, pero lo que me interesa destacar aquí es más bien algo que tienen en común: ambos se dejan leer como parte de una serie literaria que, como el mencionado “Estatuas sepultadas”, remite de alguna manera al modelo de “Casa tomada” para significar de manera más o menos alegórica a la Revolución. El contraste entre la forma en que la alegoría del ascenso de las masas (el peronismo, según la clásica interpretación del relato de Cortázar) es resemantizada en el momento histórico que refleja Benítez Rojo (los sesenta), y en este otro que narran Gutiérrez y Ponte, resulta muy revelador de la particular coyuntura de la narrativa cubana de los noventa, a menudo referida como “posrevolucionaria”, “posutópica” o “postsoviética”,⁷ esa persistente melancolía que en los umbrales de la transición a la democracia encarna la figura de la ruina urbana.

Pienso que la centralidad de la ruina en el imaginario de la Cuba contemporánea tiene mucho que ver con la cuestión de la “memoria histórica”, que como sabemos ha sido crucial en las literaturas de posdictadura del Cono Sur.⁸ Dialogando con un artículo pionero en el esfuerzo por situar la cuestión cubana en ese debate latinoamericano –“Cuba 1989-2002: melancolía, duelo y transición”, de José Quiroga–, me gustaría sugerir que mientras en la literatura sudamericana reciente la melancolía gira en torno a la figura de los desaparecidos, en Cuba el efecto devastador de la dictadura en nombre de la Revolución se alegoriza por medio de la ruina urbana: la ruina habanera, metonimia de la ruina del país todo, metáfora de esa “vida dañada” que el sistema comunista deja como saldo, remite también a la cuestión del duelo colectivo. Más que el cuerpo devastado de las víctimas, sería el cuerpo arruinado del país mismo lo que centra la melancolía poscomunista cubana, y ello estaría asociado a la diferencia irreductible entre un régimen autoritario como el de Pinochet o Videla, y uno totalitario, como el de Castro.

La decadencia de La Habana no es un fenómeno nuevo; en las últimas dos décadas presenciamos el último estadio de un proceso que ya hacia fines de los sesenta era perceptible. En *El hundimiento del Titanic*, fechado en “La Habana 1969-Berlín 1976”, Hans Magnus Enzensberger tomaba nota: “La Habana, las paredes desconchadas, / la insistente fetidez ahogando el puerto, / mientras el pasado se marchitaba voluptuosamente” (14). Pero el hecho de que el poeta alemán destacara esos detalles era ya un síntoma de su cambio de perspectiva: es sólo a raíz de su ruptura con el gobierno de La Habana en

esta somatización retórica: “Si en *Las comidas profundas* el hambre y la escasez se representan como dispositivos de metaforización, apartándolas de su dimensión radicalmente material y física, en *La fiesta vigilada* la prostitución igualmente es anulada como transacción sexual y elevada a experiencia estética”(103).

⁷ Ver los artículos de Marta Hernández Salván, Elliott Young y James Buckwalter Arias.

⁸ Para esto, son imprescindibles *The Untimely Present*, de Idelber Avelar, y *The Art of Transition*, de Francine Masiello.



1971 que Enzensberger reflexiona críticamente sobre la esperanza que para intelectuales de izquierda como él había significado la Revolución Cubana. Si entonces el fracaso del “socialismo con rostro humano” en la isla comportó, como el hundimiento del Titanic, el final de una gran ilusión, habría que esperar dos décadas más para presenciar, con la espectacular caída del muro de Berlín, el naufragio definitivo de la utopía maestra del siglo xx.

Es sólo entonces, después de 1989, que esa “hierba [que] crecía / hasta cubrir la chatarra de los Cadillacs” (15), comienza a dominar la imagen internacional de Cuba. En 1969 la escasez privaba y “La Habana Vieja / jadeaba en busca de aliento, se desangraba vergonzosamente” (60), pero ellos, los turistas revolucionarios, seguían buscando *algo* en aquel “diminuto Nuevo Mundo / que discute ávidamente sobre azúcar, / sobre la liberación, y sobre un futuro abundante / en bombillas, vacas lecheras y maquinarias por estrenar” (15). Ahora ha llegado por fin el futuro, pero no el anunciado en los discursos, sino el que prefiguraba ya a fines de la década de 1960 la decadencia arquitectónica de la ciudad capital. La ruina ocupa la escena toda, una vez que se ha retirado el velo ideológico que la cubría, y el gobierno cubano tiene que abrirse a otro tipo de turismo, tradicional y sexual, para evitar el colapso económico.

“Parece que un bombardeo acaba de concluir. Demasiados escombros. La ciudad derruida murmura, llora” (295), comenta el narrador en uno de los cuentos de *Trilogía sucia de La Habana*. De hecho, el título de este relato, “Visión sobre los escombros”, podría encabezar todo el proyecto literario de Gutiérrez, que pretende testimoniar la vida de aquellos que, nacidos “en las ruinas”, sólo buscan sobrevivir al sinnúmero de adversidades de la vida cotidiana en plena crisis económica de los años noventa. El relato comienza con esa deprimente visión de la urbe, desde el balcón de un viejo edificio de Centro Habana, por parte de una anciana de setenta y seis años. Ante la monotonía de su vida ya sin ilusiones, Berta, que en sus años mozos estuvo casada con un hombre rico y llevó buena vida, se refugia cada vez más en los recuerdos que guarda en el escaparate y la cómoda de su habitación.

Vestidos, guantes, sombreros con flores, invitaciones para bailes, frascos vacíos de perfumes franceses, ropa interior de encajes holandeses, zapatos de tacón alto, cofrecitos repletos de collares de perlas, pulsas, gargantillas, aretes, colgantes. Todo huele al cedro del escaparate y a naftalina. Todo está ajado, amarillento, frágil. Estas cosas dejaron de usarse hace treinta o cuarenta años. (295)

El marido de Berta, quien fuera un distinguido médico de La Habana, ha muerto hace más de diez años, y en ese tiempo el barrio ha ido decayendo, llenándose de “gente vulgar, venida de las provincias, de negros incultos, de gente mal vestida, sucia, mal educada. *Los edificios se arruinaron por la falta de cuidados y poco a poco se convirtieron en cuarterías con miles de personas hacinadas como cucarachas*” (296, énfasis mío).



Es la relación entre esas gentes, los que “nacieron en las ruinas”, y la anciana Berta, lo que hace progresar el relato. Berta no tuvo hijos, y en su vida no ha conocido más hombre que su esposo, que nunca le gustó físicamente. Ahora lleva una vida miserable, prácticamente encerrada en su apartamento y pasando hambre. En los bajos, llegan unos nuevos vecinos, cuya actividad frenética contrasta con el inmovilismo de la anciana: hablan alto, oyen música, se multiplican, derriban paredes y “*construyen nuevas divisiones dentro de su apartamento*” (297, énfasis mío). Berta al principio les teme y los evade, pero poco a poco entabla confianza con la vieja de la familia, que la ayuda de vez en cuando con los quehaceres domésticos. Ahora, Berta siempre está acompañada: las muchachas son amables, hablan bajo cuando la visitan, la ayudan con la limpieza.

Hasta que aparece Omar, un pariente de esa familia, que no estudia ni trabaja, y tiene como máxima aspiración emigrar a los Estados Unidos. Joven y guapo, Omar se dedica a vivir lo mismo de los hombres que de las mujeres, e interesado en el apartamento de la vieja, decide seducirla. “Dedicó horas a hablar con Berta, a escuchar sus relatos, mirar juntos las fotos una y otra vez” (299). Una tarde, Omar logra su objetivo, instando a la anciana a darse unos tragos, y mostrándole su enorme verga. Tras acostarse con Omar, Berta queda del todo satisfecha, y repiten el acto sexual durante muchos días, hasta que ella le propone al muchacho que se venga a vivir a su casa, y hacerle un testamento. Conseguido su propósito, él la abandona para irse a vivir con otra mujer que tenía desde antes. Al comprobar el engaño, en medio de un apagón, la anciana se derrumba: delira que sale para un baile, como en sus años mozos, y muere finalmente de un derrame cerebral. La familia de abajo, desde el comienzo cómplice de Omar, se queda con su apartamento.

Narrado con el estilo descuidado de Pedro Juan Gutiérrez, esta es una más de las tantas historias de esa Habana Negra donde las ruinas habitadas de Centro Habana definen un espacio de abyección.⁹ Pero a pesar del crudo realismo del cuento, en mi opinión éste contiene algo de simbólico, y leerlo en relación con relatos como “Estatuas sepultadas”, de Benítez Rojo, o “Casa sitiada”, de César Leante, podría echar alguna luz al respecto. Publicados a fines de la década de 1960, estos cuentos se colocaban de cierto modo en la tradición de “Casa tomada” de Cortázar, que entraña, según una posible interpretación, una alegoría del ascenso de las masas en el peronismo.¹⁰ En los respectivos cuentos de Benítez Rojo y Leante, adscritos a lo que se dio en llamar

⁹ Ver Esther Whitfield, “Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*”, y Francisco Leal, “*Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez: mercado, crimen y abyección”.

¹⁰ El primero en hacer esta lectura fue Juan José Sebreli en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, 104. Luego la misma fue desarrollada por David Viñas, entre otros autores. En *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Andrés Avellaneda, que también la suscribe, ofrece un excelente resumen de las fundamentales vertientes de interpretación del cuento de Cortázar (109-117).



“narrativa de la Revolución”, las casas burguesas son simbólicamente “tomadas” por las masas revolucionarias, o bien, aisladas del mundo exterior, decaen hasta convertirse en espacios petrificados y delirantes, habitados por las sombras del pasado.

“Estatuas sepultadas” es un relato en primera persona; la narradora, una muchacha de quince años llamada Lucila, cuenta la vida rutinaria de su familia y algunos allegados en una “mansión, en lo alto del Vedado” (Benítez Rojo 79). Esta particular situación topográfica refuerza, desde el comienzo mismo del cuento, el sentido de “sitio” en que viven los personajes: la hierba –“la hierba salvaje que se extendía hasta la casa” (79)¹¹ representa claramente una amenaza exterior que no llega a determinarse nunca, aunque hay alusiones que permiten entender las circunstancias históricas de la “casa sitiada” (81): la narradora se refiere a una parte de la familia cuyo nombre no se menciona ya, y poco después nos enteramos por qué: “la muerte moral, se entiende; la muerte exterior al otro lado de la verja. Oprobioso camino que había seguido la mitad de la familia en los nueve años que duraba ya el sitio” (82).

Dentro de la casa el ambiente es de tensión sexual contenida, y de histeria femenina: Aurelio, un joven adolescente contemporáneo de la narradora, resulta el objeto de deseo de la madre de esta, caracterizada por sus crisis nerviosas, y de la tía, una obsesiva devota religiosa, así como de la hermana de Lucila y de ella misma. Y lo que viene a subvertir la rutina de los sitiados tiene que ver justo con este conflicto: los adolescentes suelen cazar mariposas en los enyerbados jardines, y en esa actividad la protagonista intuye, con razón, cierto peligro, toda vez que las mariposas proceden del exterior: “a mí me inquietaba que vinieran de afuera y –como mamá– opinaba que eran un arma secreta que aún no comprendíamos, quizá por eso gustaba de cazarlas” (82). Un día aparece una extraña mariposa dorada y Aurelio la persigue hasta que Lucila lo pierde de vista; entonces piensa que era un señuelo y que debe subir la guardia. Significativamente, la aparición de la mariposa coincide con signos que llegan desde afuera: cañones, aviones y helicópteros indican una celebración de alguna victoria. En ese contexto, se produce la violación de la narradora por Aurelio, que se convierte, luego, en una cierta entrega. Al parecer, ello es parte de una estrategia: “sólo yo podía salvarlo, a él y a toda la casa” (90). A la amenaza exterior, simbolizada por la mariposa, Lucila responde ofreciendo su propio cuerpo, a manera de sacrificio. Entonces llega el desenlace: aparece en la verja, donde solían contrabandear víveres, un hombre “al que le habían tomado la casa” (92), que viene con una muchacha, supuestamente su hija, muy bella y de cabellos dorados, llamada Cecilia. La posibilidad de que se trate de la mariposa dorada aparece enseguida (“había algo artificial en aquellos hilos dorados” que la narradora toca, para comprobar

¹¹ “La hierba constituía nuestro mayor peligro. Hacía años que asaltaba la verja del suroeste, la que daba al río Almendares, al lado más húmedo y que la excitaba a proliferar; se había prendido a los terrenos a cargo de tía Ester, y pese a todos sus esfuerzos y los de la pobre Honorata, ya batía los ventanales de la biblioteca y las persianas francesas del salón de música” (79).

si era o no tinte), y el relato entra en un registro fantástico, muy cercano al de ciertos cuentos de Cortázar:

Dejé pasar el plumero y contemplé nuestro reino: a la izquierda y al frente, la verja, separándonos del río, las lanzas hundidas en la maleza; más cerca, a partir del flamboyán naranja, las cabezas de las estatuas, verdosas, como de ahogados, y las tablas grises del palomar japonés; a la derecha de los cultivos, el pozo, y Aurelio agachado en la tierra, recogiendo mangos junto a la cruz diminuta, más allá del muro, las tejas de la politécnica, y una bandera ondeando. “Quien se lo iba a decir a los Enríquez”, pensaba. Y entonces la vi a ella. Volaba muy bajo, en dirección al pozo. A veces se perdía entre las flores y aparecía más adelante, reluciendo como un delfín dorado. Ahora cambiaba de rumbo: iba hacia Aurelio, en línea recta, y de pronto era Cecilia, Cecilia que salía por entre el macizo de adelfas, corriendo sobre la tierra roja, el pelo revoloteando al aire, flotando casi sobre la cabeza. Cecilia la que ahora hablaba con Aurelio, la que lo besaba antes de llevarlo de la mano por el sendero que atravesaba el parque. (97)

Esto representa, claramente, el final del cuento así como de la clase social que la protagonista representa: al llevarse al objeto deseado –“Aurelio era nuestra esperanza, nuestro dulce bocado de ilusión; y era él quien nos hacía permanecer serenas dentro de aquellos hierros herrumbrosos, tan hostigados desde afuera” (85)– se consuma la toma de la casa. Como en el relato de Cortázar, las masas de afuera, esas que se han revelado contra el orden burgués conservado ritualmente dentro de los límites de la casa tomada, se manifiestan como “lo siniestro” freudiano, un extraño poder que trasciende el límite de la humanidad –la mujer-mariposa, en este caso–, pero a diferencia de “Casa tomada”, aquí hay una lucha por el espacio vital: si los ancianos se van de su casa sin oponer resistencia alguna, Lucila entabla una batalla que tiene perdida de antemano, al término de la cual sólo hay lugar para “las plegarias de tía Ester, el delirio de mamá” (98). La oscuridad con que culmina la historia representa, simbólicamente, el final de la burguesía, uno de los temas recurrentes de la narrativa cubana en los sesenta y los setenta. Lo original del cuento de Benítez Rojo es hacerlo de una manera más o menos indirecta, alusiva, y sobre todo a través de una trama erótica: en este cuento el erotismo, en tanto fuerza vital incontenible, vehicula a la necesidad histórica encarnada en la revolución.

Volvamos entonces al cuento de Pedro Juan Gutiérrez. En “Visión desde los escombros” es también el sexo lo que facilita la toma del apartamento de la anciana por los “orientales”, pero estos no representan ya a las masas revolucionarias que encarnan el fatal movimiento de la historia, sino más bien el aborto de aquel proceso teleológico: los que “nacieron en las ruinas” carecen de ética; ellos acaban apoderándose de no sólo del apartamento, sino también de esos objetos antiguos que la anciana conservaba de su pasado burgués, que nada significan para ellos. Esta cruda historia representa, así, el desastre que define a la Cuba poscomunista: ya la ruina no es la casa burguesa, vestigio de un pasado que cede ante la dinámica realidad revolucionaria; la ruina está



ahora de los dos lados; en el interior burgués pero también en el afuera de las masas posrevolucionarias.

La comparación con “Casa sitiada”, de Leante, permite ponderar aun más el profundo cambio que el modelo de la “casa tomada” asume en el cuento de Pedro Juan Gutiérrez, en relación con la “narrativa de la revolución”. En el relato de Leante, la situación está más definida que en el de Benítez Rojo: sabemos que la historia transcurre entre 1960 y 1962, pues se mencionan la batalla de Playa Girón y la Crisis de Octubre, como derrotas que la anciana dueña de la casa ha sufrido en su triste ilusión de restauración burguesa. Emigrados sus hijos y nietos a Estados Unidos, doña Mercedes viene a constituir un último bastión de la burguesía nacional; significativamente, es su criada quien narra.

A partir de entonces, la vieja habitaba un tiempo estático, más exactamente reversible. Días, meses, años se habían estacionado. Seguían cayendo, es cierto, sobre las paredes y el techo, cada vez más mitigados de su violento color verde, y sobre el abandonado jardín donde la invasión de la hierba amenazaba incluso el trillo de losas catalanas que iba del portal a la verja de hierro. Pero interiormente había sido abolido. (Leante 113)

El exterior llega en forma de ruido: las voces de los becados, alojados en las casas de los burgueses que se han marchado, los cantos y las consignas revolucionarias, el paso de tanques y camiones llenos de soldados, le hacen exclamar: “Han acabado con Miramar, están destrozando todas las casas”. La situación de la anciana desemboca en lo que la doméstica llama “la más perversa de las representaciones” (114). Pretendiendo que sus hijos han regresado tras el derrocamiento del gobierno revolucionario por los “rebeldes” del Escambray, doña Mercedes obliga a su empleada a poner la mesa para comensales imaginarios. Este delirio progresa en paralelo a la ruina física del personaje,¹² hasta que al final, la anciana abre la puerta y abraza en el aire a sus familiares que cree han regresado del Norte; “lo siniestro” aparece, sin embargo, cuando también la narradora advierte algo: “Contra el marco de esa puerta, que doña Mercedes cubriría o dejaba libre en su incesante movimiento, me pareció ver por un instante, sólo por un instante, sombras de cuerpos humanos” (120). Esto se podría leer como que la anciana ha contagiado su delirio a la criada; la escena final en que esta se marcha, dejando a la señora “definitivamente sola”, marcaría entonces la desalienación de la clase proletaria (abandonando a su señora, la criada se salva de su locura, sale definitivamente del mundo ficticio de la burguesía decadente para integrarse al “espacio real” de la Revolución), pero

¹² “Iba y venía por entre los meses y los años recorriendo habitaciones y salas y pasillos siempre iguales, arrastrando la cola ya raída de su bata de casa sobre un piso sin eco humano; sentándose a la noche a la cabecera de una mesa vacía con su severo traje negro de encaje y el collar de perlas de cuatro vueltas holgándole en el flojo cuello colgante; espionando en las tardes morosas el hostil entorno por las persianas veladas; hundiendo sus dedos nudosos en la pelambre de un animal tan envejecido como ella” (118).

esas sombras que entran, como los ruidos en el relato de Cortázar, podrían representar también la toma final de la “casa sitiada” por las masas revolucionarias.

La radical diferencia entre “Casa sitiada” y “Visión desde los escombros” radica, entonces, en que la escena final de delirio de la anciana no tiene ya en el cuento de Pedro Juan Gutiérrez el sentido de manifestar la decadencia fatal de la burguesía, en contraposición a la vitalidad del afuera revolucionario. Lo que en Leante, como en Benítez Rojo, tiene un sentido histórico, ahora es más bien un delito menor: la anciana es engañada por un joven que se aprovecha de ella para quedarse con su casa, una historia que podría ocurrir en cualquier lugar, y que habla de las mezquindades y debilidades de la condición humana, más que de una particular situación histórica. Se trata de una historia privada, mínima; sin embargo la misma, como hemos estado viendo, no deja de remitir al singular contexto de la Cuba del “período especial”, donde ese vínculo entre el individuo y la colectividad en que, según Ambrosio Fornet, consistía la “narrativa de la Revolución”, se ha quebrado definitivamente.¹³

“La miseria destruía todo y destruía a todos, por dentro y por fuera. Ésta era la etapa del sálvese quien pueda, después de aquella otra del socialismo y no muerdas la mano del que te da la comidita. Así que al carajo la piedad y todo eso” (Gutiérrez 173), apostilla el narrador en otro de los cuentos de la *Trilogía sucia*. En un punto indefinido entre la realidad y la ficción, Pedro Juan, último avatar del pícaro de la tradición hispánica, da voz a un mundo en crisis, donde el Hambre y el Sexo ocupan la escena como en un auto sacramental. Hay que buscarse la vida, aunque sea recogiendo latas en la basura para venderlas; hay que gozar la vida, pues no se sabe cómo estaremos mañana. Tras ese inmoralismo, una cierta ética de la escritura recorre sin embargo la *Trilogía sucia de La Habana*, salvando en cierto sentido al narrador de su naufragio: Pedro Juan, periodista desilusionado de un periodismo oficial condenado a mostrar un país de fantasía,¹⁴ empieza

¹³ “El rasgo dominante de la ‘novela de la Revolución’ es, para decirlo en términos lukacsianos, la conciencia histórica o, más bien, una cierta vivencia de la historia en la que se articulan –a través de múltiples y peculiares discursos– todos los tiempos del hombre y, con ellos, la fantasía y la crónica, la ética y la estética, el drama individual y la epopeya colectiva” (19).

¹⁴ En el cuento “Un día yo estaba agotado”, leemos: “Por la mañana apareció una mujer apuñaleada en la calle. Era una mulata bellísima y alta, con una falda negra muy corta y una blusa y un ajustador blancos empapados de sangre. Estaba tirada sobre la acera y había mucha sangre a su alrededor. La gente decía que engañaba al marido con otros hombres. Fue tanto que el tipo no pudo más y la tasajeó. Por el reguero de sangre se veía que le fue arriba con mucho odio. Tenía en la cara una expresión terrible de dolor, y los labios y la nariz rotos a golpes, deformados, con sangre coagulada. / Esto es un simple crimen pasional. Como en cualquier lugar del mundo. Pero aquí no se publica en la prensa porque hace treinta y cinco años que no conviene hablar de nada desagradable ni preocupante en los periódicos. Todo debe estar bien. Una sociedad modelo no puede tener crímenes ni cosas feas” (85).

a escribir unos relatos muy crudos. En tiempos tan desgarradores no se puede escribir suavemente. Sin delicadezas a nuestro alrededor, imposible fabricar textos exquisitos. Escribo para pinchar un poco y obligar a otros a oler la mierda. Hay que bajar el hocico al piso y a oler la mierda. Así aterrorizo a los cobardes y jodo a los que gustan amordazar a quienes podemos hablar. (85)

Su oficio es “revolcador de mierda”: no se trata de inventar nada, sino de tomar la realidad “tal como está en la calle”, “con las dos manos” y fuerza suficiente para levantarla y dejarla caer “sobre la página en blanco” (104).

Pero cabe preguntarse si pueden realmente los lectores de la *Trilogía sucia* oler esa mierda, o esta se ha convertido ya en otra mercancía. El libro, editado por la editorial española Anagrama en 1998, no se ha publicado nunca en Cuba, y su propia escritura deslavazada, donde en medio de los cubanismos aparecen palabras tan peninsulares como “polla” o “cremallera”, refleja el doble efecto de la entrada al mercado de la literatura cubana: por un lado liberador, pues siempre será preferible el mercado a los comisarios, pero por el otro, ciertamente, productor de estereotipos. Pedro Juan, eso sí, se muestra consciente de lo que está en juego: “El verano terrible. Sol ardiente y humedad. Los microbios se revuelcan de felicidad y procrean. Todos con amebas, diarreas, giardias. ¡Oh, el trópico! Qué lindo para venir de visita una semana y admirar el crepúsculo desde un lugar distante y silencioso, sin mezclarse demasiado” (270).

Este pasaje podría perfectamente ser comprendido como una glosa de la tesis de Edmundo Desnoes, en su ensayo “La imagen fotográfica del subdesarrollo”, según la cual

el subdesarrollo en la publicidad es un mundo con playas románticas esperando por el turista, con numerosos nativos a su entera disposición, granos de café o ron para su paladar y vistosas telas de Madrás para vestidos y corbatas. No obstante, el subdesarrollo está en flagrante contradicción con esa imagen: es un mundo de hambre, caos social, parásitos en los cuerpos de la gente así como en el gobierno y en la economía del país. (66)

Escrito en 1965, este ensayo reivindicaba la nueva imagen de Cuba que ofrecía la Revolución: no ya un país para el consumo de los turistas del primer mundo, sino uno enfrascado en la gran aventura del hombre moderno. El Ciclo de Centro Habana marca, entonces, el momento de restauración de aquella imagen: el “cuerpo es lo único que tienen los pobres” (79), afirmaba Desnoes, y la *Trilogía sucia de La Habana* bien podría llevar esa frase como epígrafe.

Es cierto, entonces, que las obras fundamentales de Pedro Juan Gutiérrez podrían situarse fácilmente en el contexto de buena parte de la narrativa latinoamericana contemporánea del triunfo del neoliberalismo en el continente, esas “escrituras del presente” donde se desdibuja la literatura rural que aun estaba presente en el boom, y “aparece una literatura urbana cargada de droga, de sexo, de delito, de miseria y de

violencia” (358), como ha sugerido Josefina Ludmer. “Este “rey” que caracteriza el subsuelo humano en La Habana –escribe Ludmer, a propósito de la novela *El Rey de La Habana* (1999)– coincide con los mismos excluidos, los cuerpos animalizados y hambrientos que pueden verse en cualquier ciudad latinoamericana, y de entrada plantea el problema de la literatura política: los desechos del capitalismo o de Cuba, ¿son los mismos?” (406).¹⁵

A esta pregunta, acaso habría que responder negativamente: no son los mismos, o, si lo son, su sentido definitivamente no lo es. De hecho, lo realmente interesante del trópico cubano pos-1989 no es el paisaje y el sol –que lo hay también en República Dominicana y Puerto Rico, sin que sus ciudades capitales tengan sus correspondientes “trilogías sucias”–,¹⁶ sino la posibilidad de una antropología del poscomunismo. Ciertamente, el turismo sexual hace parte importante de los visitantes que recibe la isla, pero hay muchas más cosas en juego, o en venta. No ya porque, como señalara Fidel Castro alguna vez, las prostitutas cubanas sean las más cultas del mundo, sino porque evidentemente La Habana representa algo más que cuerpo. Esa “somatización de Cuba para el consumo de una mirada externa que atraería a la isla el capital foráneo deseado” en que Carlos Alonso ha visto “la estrategia fundamental del período” (95), se acompaña de la posibilidad de una estetización de la belleza venida a menos de La Habana, ciudad que un día fue considerada “el París de los trópicos”. Es también por esto, y no sólo por causa del mercado, como sugiere Jorge Fornet, que no hay *Trilogía sucia de Managua* ni *Rey de Santo Domingo*. La ciudad capital de la isla de Cuba, como se afirma en alguno de los catálogos fotográficos que proliferan en los noventa, es “un estado de alma”; una metáfora, como dice Cabrera Infante en la introducción a *Old Havana*, de Claudio Edinger. La otra cara de la Habana “profunda”, cuyo “corazón de las tinieblas” es el Centro Habana todo sexo y violencia de Pedro Juan Gutiérrez, es justo este algo “espiritual” que Wim Wenders captó magistralmente en *Buena Vista Social Club*; asimismo, la miseria material, esa particular pobreza cubana tan distinta a

¹⁵ “Las ‘nuevas’ políticas literarias de fusión, ambivalencia o inmanencia de los sujetos fuera de la sociedad o sin mundo, aparecen claramente en las ficciones cubanas del presente. Es la posición y situación de Cuba lo que politizaría los textos de otro modo, los haría leer como literatura política en el sentido de los bordes, límites o esferas: como aceptación o rechazo del orden nacional, social y estatal.” (Ludmer 359) “Es como si la literatura latinoamericana del presente (*como si la literatura cubana*) instalara en un territorio-isla de la superficie urbana un exterior-interior social (y verbal y narrativo) para registrar algo así como la *desaparición o la naturalización de la sociedad*: Los sujetos se encuentran atrapados en una estructura social que no puede cambiarse ni progresar, en una situación “natural y dada”. Y la narración misma pone en escena esta situación y después gira sobre sí misma, indefinidamente o hasta “el fin”, para tratar de borrar el sentido” (énfasis de J.L.).

¹⁶ “Se imagina el lector un libro titulado, pongamos por caso, *Trilogía sucia de Managua? ¿o, El Rey de San Pedro Sula?* Tal vez el lector lo imagine; el editor no. La Habana tiene un logo con alto valor en el mercado, que encierra un atractiva paradoja: la hace distinta, incluso cuanto más se empeñe el autor en difuminar esas particularidades” (Fornet, *Los nuevos paradigmas* 107).



la de otros países latinoamericanos,¹⁷ estaría acompañada en la Cuba poscomunista de una cierta riqueza metafórica, una potenciación imaginaria.

Ahora bien, captar esto es imposible para el nativo; es decir, desde que se aprecia así a la ciudad se asume, en cierto sentido, la perspectiva del intelectual o del artista, un lugar fronterizo entre el adentro y el afuera. No otra cosa ocurre, al cabo, en la *Trilogía sucia*; aunque Pedro Juan se autoriza en tanto nativo—está dentro del juego, es un cubano buscavida y gozador más—, él es a la vez otro. De hecho, sin ese distanciamiento no podría narrar; Pedro Juan se confunde con esos seres marginales, intima con ellos hasta el punto de la cópula, pero regresa de indiano con el morral lleno de sórdidos relatos y una honda melancolía.¹⁸ Es precisamente la melancolía, enfermedad del alma tan ajena a los pobres tercermundistas como propia de las civilizaciones decadentes, lo que define a La Habana en ruinas de los noventa.¹⁹ Si, como ha señalado Christopher Woodward, toda ruina, en tanto nos recuerda la futilidad de las empresas humanas, contiene un desmentido a la utopía, aquí se añade el hecho paradójico de que esas ruinas habitadas sean la consecuencia de una Revolución que prometió, para el año 2000, haber dejado atrás a todos los países desarrollados y estar entrando ya al estadio comunista.

Es en este punto donde podemos leer la intervención de Antonio José Ponte en la literatura cubana contemporánea. Ponte no ha sido el primero en señalar que las ruinas de La Habana parecen consecuencia de un bombardeo, pero sí el primero en comprenderlas como el resultado no ya de la negligencia del régimen, sino de una decisión deliberada; en relación a la Revolución Cubana, las ruinas serían pecado no ya de omisión, sino de acción: en el extraño “arte nuevo de hacer ruinas”, el artista es el gobierno revolucionario, como según ha propuesto recientemente Boris Groys en las didácticas novelas del realismo socialista soviético el verdadero artista era el Partido Comunista y, en última instancia, Stalin mismo. Esas ruinas habaneras son el contexto apropiado para el discurso de estado de sitio con que se ha legitimado al régimen de Fidel Castro durante cinco décadas: “La Habana es el escenario de una guerra ocurrida

¹⁷ Mientras la “cultura de la pobreza” que en los sesenta Oscar Lewis estudió en los suburbios de las ciudades mexicanas y puertorriqueñas se caracteriza por la desconfianza hacia el estado y las instituciones, esta otra cultura de la pobreza que ha producido el castrismo está condicionada por la omnipresencia del “ogro filantrópico”: la pobreza no es consecuencia de la negatividad de un estado que desatiende y margina a amplios sectores populares, sino de la positividad de uno que al tiempo que evita a la gente morir de hambre y enfermedades curables, reprime las fuerzas productivas para que los súbditos no se independicen de su tutela y pretendan convertirse en ciudadanos.

¹⁸ *Melancolía de los leones* se llama, no por azar, uno de los libros de cuentos posteriores de Gutiérrez.

¹⁹ “Es posible imaginar una muerte en La Habana hecha por Thomas Mann, porque es una ciudad decadente también y era lo que buscaba Mann como escenario de su novela, ¿no?, de su historia. El hundimiento de la ciudad en la laguna y la plaga que la recorre, podría verse de algún modo en La Habana; la sensación de que la naturaleza se está vengando de algo que le han hecho”, dice Ponte en el documental *Arte nuevo de hacer ruinas*, de Florian Borchmeyer.

nunca”, dice Ponte en *La fiesta vigilada* (204). A la luz de esta idea, revisitemos el cuento “Arte de hacer ruinas”.

Como ha señalado Esther Whitfield, éste es a la vez el cuento más habanero de Ponte, y el más fantástico. Aquí no se menciona a La Habana, pero se la reconoce a primera vista, como ocurre con Buenos Aires en ciertos cuentos de Borges. Un estudiante de arquitectura interesado en escribir una tesis sobre las “barbacoas”, toma como tutor a un viejo amigo de su abuelo, que a su vez le presenta a un extraño personaje que ha escrito un *Tratado breve de estática milagrosa*. “La perseverancia de una ciudad podía entenderse como la lucha entre tugurización y estática milagrosa” (65). El primero de estos dos principios en pugna es clave: remite, claro, a la palabra *tugurio*, que designa esas habitaciones precarias que, ante la imposibilidad de extender la ciudad con nuevas edificaciones, son “construidas” en el interior de los viejos edificios –siendo las “barbacoas” el ejemplo más pintoresco.²⁰

Pero lo inquietante del relato de Ponte, ese punto donde se presenta “lo siniestro” –y que correspondería a la mariposa dorada de “Estatuas sepultadas” y a las sombras que la criada cree ver al final de “Casa sitiada”– es la existencia de unos personajes llamados “tugures”. Significativamente, es en un encuentro en la estación central que se los menciona por vez primera: “Mi tutor y yo veíamos cómo se vaciaba otra vez la terminal de trenes, cómo arribaban a la ciudad oleadas de tugures” (65). Es posible identificar aquí una alusión a un fenómeno demográfico que ha marcado a La Habana en las dos últimas décadas: la inmigración de personas procedentes de las provincias orientales –popularmente llamados “palestinos”–, como los personajes que ocupan el apartamento de la anciana en el cuento de Pedro Juan Gutiérrez. Pero en el relato de Ponte esto nunca se concreta. Los tugures no tienen rostro.

Los más viejos edificios llamaban la atención de los tugures. No pasaba mucho tiempo hasta que un tugur se iba a vivir al edificio merodeado. Este primero conseguía traer a otros y poco a poco lo llenaba todo con su gente. Reunidos en el edificio (mientras más alto mejor y mejor todavía mientras más soberbio), sacaban de una habitación chiquita cuatro habitaciones, de un piso hacían dos. Horadaban las paredes para meter las vigas de sus barbacoas. Y parían sin piedad las mujeres tugures, y llamaban cada vez a parientes más lejanos. (66)

²⁰ “Tomadas las azoteas de los edificios y fabricadas en ellas unas covachas que no se sabría si adjudicar a humanos o a palomas, cuando resulta imposible ocupar un afuera queda aun el recurso de las cajas chinas, de las muñecas rusas. Emparedamiento de balcones, tachadura de patios, improvisación de tabiques: la arquitectura emprende el camino del exilio interior, se encierra en sí misma y termina por devorar sus posibilidades, por encontrar su ruina. En las antípodas de una explosión constructiva, la capital cubana se anima a la implosión, late en sístole diástole” (*La fiesta vigilada* 174).

Reconocemos aquí el patrón de la “casa tomada”, ahora a escala de la ciudad toda, pero ¿cuál es el sentido de estos “tugures” que se definen, sobre todo, por su función? Muerto en un derrumbe el autor del *Tratado*, y muerto de un ataque al corazón el tutor, el protagonista del cuento se dedica a investigar esas muertes, que sabe asociadas al hecho de haber conocido ese libro sobre la “estática milagrosa”, y siguiendo a un extraño personaje que presumiblemente vivía oculto en el apartamento de su tutor, da con un pasadizo subterráneo que lo conduce hacia una extraña ciudad, idéntica a la de arriba: “Tan parecida que habría sido planeada por quienes propiciaban los derrumbes. Y frente a un edificio al que faltaba una de sus paredes, comprendí que esa pared, en pie aún en el mundo de arriba, no demoraría en llegarle” (73). Se trata de “Tuguria, ciudad hundida, donde todo se conservaba como en la memoria”.

Esta imagen constituye, en cierto sentido, el reverso de la visión inicial del cuento de Pedro Juan Gutiérrez: la imagen de la ciudad destruida, desde la azotea; la contemplación de la ciudad del subsuelo, donde lo derrumbado arriba se conserva intacto. La memoria de la que se habla aquí es, en un primer nivel antropológico, la memoria como capacidad humana abocada a resistir de algún modo las inevitables destrucciones del tiempo. Pero en este caso la destrucción a la que esta memoria –que no es una memoria individual, sino más bien colectiva– se opone no es ciertamente una “historia natural”; no se trata de la traumática pérdida de la infancia, ese paraíso por recobrar, como en el caso ejemplar de Proust. Los tugures son agentes de una destrucción no natural, artificial, contra la cual se definen éticamente los personajes: el autor del *Breve tratado de estática milagrosa* “entre volverse un tugur o un muerto, había elegido lo segundo” (70).

Una de las posibles interpretaciones del cuento, que desde luego no agota todo su sentido, diría entonces que los tugures simbolizan a la “Revolución”, en tanto encarnan el “trabajo negativo” que la caracteriza. “Un arte de hacer ruinas”, leído como parte de la serie literaria a la que pertenece “Estatuas sepultadas” y “Casa sitiada”, parecería entonces invertir la axiología, regresando al modelo del cuento de Cortázar, si lo entendemos como alegoría crítica del peronismo. Los tugures representan ese ascenso de las masas que al tomar el interior burgués, representado por el apartamento del tutor, destruye a la ciudad, paradójicamente para conservarla.²¹

²¹ Un detalle significativo: ya el tutor “no tenía con él a su criada de siempre” (60). Si pensamos que los empleados domésticos desaparecieron hacia fines de los sesenta, para regresar en el “período especial” junto a esos otros signos del antiguo régimen que son los árboles de Navidad y la celebración del día de Reyes, se hace evidente que el tutor representa la conservación de ciertos hábitos burgueses que para Ponte no tienen, desde luego, el signo negativo atribuido a la burguesía en los cuentos de Benítez Rojo y César Leante. En estos, se trata de signos de *status*, objetos suntuarios: “la vajilla de Sèvres y los cubiertos de plata con el emblema familiar” (Leante 115), la galería de estatuas y el salón de música (Benítez Rojo 92); aquí, en cambio, la biblioteca, las monedas, los mapas de las paredes, todo lo que constituye al interior del apartamento del tutor, representa un *saber* de resistencia a la destrucción, es decir, a la tugurización.

De cierto modo, se trata aquí de la paradoja fundamental que el “período especial” ha vuelto ostensible. Los insólitos resultados conservadores de la revolución son particularmente visibles en el tejido arquitectónico de La Habana: por un lado, la Revolución dio al traste con proyectos modernizadores que hubieran cambiado radicalmente la faz de la ciudad,²² conservando muchos edificios que hoy no existirían de haber continuado la expansión capitalista de la década de 1950, pero al imposibilitar la reparación de los mismos y propiciar su superpoblación, ha agenciado una singular destrucción. “Más ruralidad y menos urbanidad”, aquella consigna que en los sesenta acompañó los proyectos revolucionarios de modernizar el campo cubano, expresaba una cierta identificación de la capital con los vicios atribuidos al antiguo régimen: La Habana, abandonada a sí misma, quedó como congelada en 1959; a salvo de las destrucciones del capitalismo, pero a expensas del maltrato público y de las inclemencias del tiempo. Es el consecuente deterioro, unido al naufragio de la utopía de los sesenta, lo que hace posible en la Cuba del “período especial” el regreso persistente del pasado, encarnado en la ciudad anterior a la ruina, de cuya grandeza la ciudad arruinada viene a ser un paradójico testimonio. El “gran salto adelante” del castrismo, que se legitimó en los sesenta como único camino hacia el desarrollo, se revela al cabo como una especie de salto hacia atrás, y la ruina habanera lo figura mejor que ninguna otra cosa, en tanto cifra la memoria dolorosa de una pérdida –la de la República, en última instancia–.

¿Qué lugar ocupa entonces la literatura de la ruina en el contexto de la transición, si es que podemos hablar de algo así en Cuba? Y en todo caso, ¿qué lugar ocuparía la misma en el contexto de las transiciones a la democracia en los países del Cono Sur? José Quiroga ha sido el primero en hacer un llamado a comprender “el arte cubano del Período Especial a la luz de otras transiciones” (“Cuba” 77). Quiroga repasa las operaciones de rescate de aquellas zonas de la cultura cubana reprimidas en los setenta, como estrategias del estado en el “período especial”, para advertir la diferencia de las mismas con las políticas de la memoria tal como aparecen en la posdictadura argentina y chilena. “Pero la diferencia cubana, a la luz de esas otras transiciones [...] radica en la naturaleza del estado. Los procesos de la memoria en la década del ochenta sudamericana, como menciona Masiello, se dan en el contexto de un traspaso a la sociedad civil. [...] En Cuba, los procesos de ‘apertura’ de la memoria se dan dentro del aparato estatal” (83).

Ahora bien, si esta apertura constituye una estrategia del estado, ¿podemos hablar con rigor de una transición? No, en tanto los límites del régimen permanecen fijos: en Cuba el Partido Comunista sigue estando en el poder, a pesar de la crisis de la ideología marxista-leninista que lo legitimó en las dos décadas precedentes. A esas prácticas de la memoria selectiva y controlada que definen a la nueva “política cultural” del “período especial”, se contraponen una especie de boom de la memoria en el arte cubano que resulta

²² Ver Scarpaci y otros, *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis* 89-131.



más difícil de cooptar por el *establishment*: documentales recientes, como *La Época*, *El Encanto* y *Fin de Siglo* (Juan Carlos Cremata, 2000) y, sobre todo, *Model Town* (Laimir Fano, 2008), son buenos ejemplos de esta tendencia: ambos giran en torno a la memoria de una cierta grandeza prerrevolucionaria, que comienza a ser reivindicada luego de décadas de represión oficial. Ese tipo de nostalgia ha sido, desde luego, fundamental en la creación artística del exilio cubano desde los mismos años sesenta –acaso su última, muy acabada expresión es la fallida película *The Lost City* (2005), dirigida por Andy García, con guión de Cabrera Infante. Lo novedoso del “período especial” es que la nostalgia, que fue expulsada por decreto en las décadas pasadas, ha contaminado a buena parte del arte y la literatura que se produce en la isla a partir de 1990. Ante la evidencia de la hecatombe, la nostalgia parece ser el *mood* de la cultura cubana contemporánea, o por lo menos de buena parte de ella.

La nostalgia por la Cuba prerrevolucionaria, el *boom* de las ruinas: todo ello marca, en mi opinión, una importante especificidad de la dictadura cubana en relación con las dictaduras sudamericanas. La ruina habanera representa metonímica y metafóricamente ese desastre de una dictadura donde la represión aparece menos localizada en las figuras del torturado o del desaparecido que en las dictaduras militares. En la dictadura cubana, el efecto de destrucción no está inscrito en el cuerpo físico de los opositores, esos militantes de izquierda brutalmente masacrados o desaparecidos por la Junta Militar argentina, sino en el propio cuerpo del país.²³

²³ También en Cuba “hay cadáveres”, pero los mismos no son visibles en las cunetas, encubiertos como han estado por un grueso maquillaje de versos y canciones, discursos y consignas. Todo lo cual no significa necesariamente menos violencia, sino más poder. Si miramos la esfera del arte y la literatura, habrá que constatar que de hecho la figura del censor –a la cual la primera edición de *Tres Tristes Tigres* le debió la eliminación de algunos pasajes de contenido sexual– no existe como tal en Cuba, pero esta inexistencia no refleja sino la diferencia de esencia, más que de grado, entre un régimen autoritario y uno totalitario; la censura en tanto institución encarnada en un lugar determinado –el censor, representante del poder– tiene como condición de posibilidad la existencia de una esfera exterior al mismo, un espacio de relativa autonomía conformado por editoriales, periódicos, grupos, revistas, colegios privados, etc. Y es esto lo que la nacionalización de todos los medios de producción y reproducción ha eliminado en los países comunistas; si, según la conocida distinción de Juan Linz, en los autoritarismos hay una “doctrina de régimen”, en los totalitarismos hay una “ideología de estado”, y es justo esa positividad la que se expresa en la política cultural y, en última instancia, en la adopción oficial de un método artístico como el realismo socialista. La censura, entonces, en tanto límite de una relativa esfera de opinión, no existe justo porque la neutralidad misma está criminalizada. Es este “orden” el que ha comenzado a resquebrajarse a partir de la crisis del marxismo-leninismo en los noventa. Entonces, cuando el régimen deriva hacia una especie de “posttotalitarismo”, es que la dictadura cubana comienza a parecerse más a las dictaduras militares del Cono Sur; de hecho, los casos literarios de Pedro Juan Gutiérrez y Ponte son bastante ilustrativos de este nuevo escenario, impensable no sólo en la década del setenta, sino también en los años ochenta. Del Ciclo de Centro Habana, de Pedro Juan Gutiérrez, sólo se ha publicado *Animal tropical*, novela mucho menos problemática para el *establishment* que *El rey de La Habana*, o que *Trilogía sucia de La Habana*. De Ponte no se publicó más nada a partir de que este, en 2001, decidiera integrarse al consejo de redacción de la revista *Encuentro de la cultura cubana*, realizada en el exilio. Como consecuencia de ello, Ponte fue

*Cuba quanta fuit, ipsa ruina docet.*²⁴ La melancolía de la ruina es un duelo imperfecto por ese otro país –la República, para decirlo rápido–, desaparecido que está ausente y presente al mismo tiempo, como un fantasma.

Según Zizek, la impresión que daba La Habana a comienzos del siglo XXI era que los habitantes originales se habían marchado, y *okupas* hubieran tomado la ciudad:

No wonder that the basic impression of Havana in 2001 was that the original inhabitants had escaped, and *squatters had taken it over* –out of place in these magnificent old buildings, occupying them temporarily, subdividing large spaces with wooden panels, and so on. Here, the image of Cuba we get from someone like Pedro Juan Gutiérrez (his ‘dirty Havana trilogy’) is revealing: the Cuban being as opposed to the revolutionary Event –the daily struggle for survival, the escape into violent promiscuous sex, seizing the day without future-oriented projects. This obscene inertia is the ‘truth’ of the revolutionary Sublime.” (8, énfasis de S.Z.) [No extraña que la impresión fundamental de La Habana en 2001 fuera la de que sus habitantes hubieran escapado, y okupas la hubieran tomado –fuera de lugar en estos magníficos edificios antiguos, ocupándolos provisionalmente, dividiendo amplios espacios con tabiques de madera, y así sucesivamente. Aquí, la imagen de Cuba que nos deja alguien como Pedro Juan Gutiérrez (su “trilogía sucia de La Habana”) es reveladora: el ser cubano opuesto al Evento revolucionario –la lucha diaria por la sobrevivencia, la fuga en el sexo promiscuo y violento, el atrapar el momento sin plantearse proyectos de futuro. Esta obscena inercia constituye la “verdad” de lo Sublime revolucionario.]

Mi lectura de los relatos de Ponte y de Gutiérrez coincide con esta observación, en tanto ambos, como he intentado mostrar al relacionarlos con los de Benítez Rojo y Leante, son narraciones de ocupación de espacios domésticos, en las que se invierte claramente la axiología de la “narrativa de la Revolución”. La ruina –el motivo maestro de la literatura del “período especial”– sería el sitio donde la dialéctica de la revolución se consuma: Evento trocado en *Stasis*, utopía en melancolía. En este sentido, el espacio de esta narrativa no es aún un espacio de transición; está dentro de la revolución misma, y llamarlo posrevolucionario no me parece exacto: la revolución es o aquel “minuto sagrado” –la inundación de masas del 1 de enero narrada por Piñera en su memorable crónica– o los cincuenta años de dictadura en su nombre. Desde este punto de vista, diríamos que la transición marcará el fin de la ruina como imagen de Cuba –una Cuba petrificada y delirante, que sólo crece hacia dentro–, e implicará una modernización

públicamente “desactivado” en tanto miembro de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores de Cuba). Es en este nuevo espacio que sería más correcto definir como “deshielo” que como transición, que aparece la posibilidad de narrar el desastre, desde una perspectiva diferente a la tradicional narrativa anticastrista del exilio.

²⁴ Estoy parafraseando el famoso pasaje “Roma quanta fuit ipsa ruina docet”, del *Opusculum* (1510) de Francesco Albertini. Ver Murray.



radical de la ciudad –una transformación que ha de combinar el derribo de zonas enteras de edificaciones ruinosas, sobre todo en el centro de La Habana, y la construcción de nuevos edificios allí y en las afueras de la ciudad.

“¿Qué son las ruinas? Algo venido a menos, desde luego, algo derribado. Mas, todo derribo no es una ruina. En la percepción de la ruina, sentimos algo que no está, un huésped ido: alguien se acaba de marchar donde estamos, algo flota aún en el aire y algo ha quedado también” (126), escribía por su parte María Zambrano en un precioso ensayo sobre el tema de las ruinas publicado en una revista habanera en 1949. Creo que algo de lo onírico de estas imágenes caracterizará a la percepción de la Revolución que muchos cubanos tendrán cuando por fin la transición haya tenido lugar; entonces el castrismo será como un sueño, una larga pesadilla de la que aún no despertamos. Las imágenes que ofrece la narrativa cubana de las ruinas –la visión de Tuguria, ciudad donde todo se conserva, como en la memoria, sobre todo, pero también, en cierto sentido, la sórdida “visión sobre los escombros” de Pedro Juan Gutiérrez– apuntan a este sentido onírico, allí donde desemboca, paradójicamente consumada, la “pasión de lo real” de la Revolución Cubana.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Carlos. “La escritura fetichizadora de Antonio José Ponte”. *Revista de Estudios Hispánicos* 1 (2009): 93-108.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke UP, 1999.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Badiou, Alain. *The Century*. Oxford, UK: Polity Press, 2007.
- Benítez Rojo, Antonio. *Tute de reyes*. La Habana: Casa de las Américas, 1967.
- Birkenmaier, Anke. “Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions”. *Revista de Estudios Hispánicos* 40 (Fall 2006): 489-512.
- . “Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez”. *Cuban Studies* 32 (2001): 37-55.
- Buckwalter Arias, James. “Re-inscribing the Aesthetic: Cuban Narrative and Post-Soviet Cultural Politics”. *PMLA* (March 2005): 362-374.
- Cabrera Infante, Guillermo. “Havana as Metaphor”. Claudio Edinger, Guillermo Cabrera Infante y Humberto Ducraeck. *Old Havana*. Sao Paulo: Dorea Books and Art, 1998.
- Casamayor Cisneros, Odette. “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa”. *Caribbean Studies* 32/2 (2004): 63-104.
- . “El encanto de las ruinas o algunas estrategias para mantenerse intactos en el caos: Visiones de La Habana actual”. *Mémoire(s) de la Ville dans les mondes hispaniques*



- et luso-brésilien*. Teresa Orecchia-Havas, ed. Caen: Laboratoire d'études ibériques, italiennes et ibéro-américaines (LEIA), Université de Caen, 2005. 79-100.
- Castro, Fidel. Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en Ciudad Libertad, el 31 de diciembre de 1960. <www.cuba.cu/gobierno/discursos/1960/esp/f311260e.html>.
- De Ferrari, Guillermina. "Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez's *Trilogía sucia de La Habana*". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 7 (2003): 23-44.
- De la Grange, Bertrand y Maite Rico. "La Habana, ruinas y revolución". *Letras Libres* (Madrid, enero 2009).
- Desnoes, Edmundo. "La imagen fotográfica del subdesarrollo". *Punto de vista*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1967.
- Díaz, Duanel. "Revolución's Wake". *Encuentro de la cultura cubana* 48/49 (primavera-verano, 2008): 214-222.
- Enzensberger, Hans Magnus. *El hundimiento del Titanic*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Fornet, Ambrosio. "Las máscaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana". *Las máscaras del tiempo*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. 1998. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Hernández Salván, Marta. "A Requiem for a Chimera: Poetics of the Cuban Post-Revolution". *Revista de Estudios Hispánicos* 43 (2009).
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. 1944. John Cumming, trad. New York: Herder and Herder, 1972.
- Leal, Francisco. "Trilogía sucia de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez: mercado, crimen y abyección". *Taller de letras* 37 (2005): 51-66.
- Leante, César. *La rueda y la serpiente*. La Habana: Unión, 1969.
- Linz, Juan J. *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. Boulder: Lynne Rienner, 2000.
- Ludmer, Josefina. "Ficciones cubanas de fin de siglo". *Cuba, un siglo de literatura (1902-2002)*. Anke Birkenmaier y Roberto González Echeverría, coords. Madrid: Colibrí, 2004. 357-371.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke UP, 2001.
- Murray, Peter, comp. *Five Early Guides to Rome and Florence*. Farnborough, Gregg, 1972.
- Piñera, Virgilio. "La inundación". *Ciclón* 4/1 (1959): 13.
- Ponte, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Madrid: Anagrama, 2007.
- _____. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Quiroga, José. "Cuba 1989-2002: melancolía, duelo y transición". *La Torre* 35 (2005): 73-87.



- _____. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.
- Scarpaci L., Joseph, Roberto Segre y Mario Coyula. *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*. U of North Carolina P, 2002.
- Sebreli, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. 1964. Buenos Aires: Siglo XX, 1969.
- Sontag, Susan. “Thirty Years Later”. 1996. *Where the Stress Falls*. Vintage, 2003.
- Whitfield, Esther. “Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*. *Revista de Estudios Hispánicos* 36 (2002): 329-351.
- _____. *Cuban Currency. The Dollar and “Special Period” Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008.
- Woodward, Christopher. *In Ruins. A Journey through History, Art and Literature*. Nueva York: Pantheon Books, 2001.
- Young, Elliott. “Between the Market and a Hard Place: Fernando Pérez’s *Suite Havana* in a Post-Utopian Cuba”. *Cuban Studies* 38 (2007): 26-47.
- Zambrano, María. “Una metáfora de la esperanza: las ruinas”. *Islas*. Madrid: Verbum, 2007. 123-128.
- Zizek, Slavoj. “Passions of the Real, Passions of the Semblance”. *Welcome to the Desert of the Real*. Londres: Verso, 2002.



