



**reCHERches**

Culture et histoire dans l'espace roman

6 | 2011

**Figures du pouvoir dans la littérature hispano-américaine**

---

## ¿Quien le tiene miedo al lobo?

Los escritores cubanos y el poder

**Armando Valdés-Zamora**

---



### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cher/9369>

DOI: 10.4000/cher.9369

ISSN: 2803-5992

### Editor

Presses universitaires de Strasbourg

### Edición impresa

Fecha de publicación: 30 junio 2011

Paginación: 237-246

ISBN: 978-2-35410-033-9

ISSN: 1968-035X

### Referencia electrónica

Armando Valdés-Zamora, «¿Quien le tiene miedo al lobo?», *reCHERches* [En línea], 6 | 2011, Publicado el 17 diciembre 2021, consultado el 27 enero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/cher/9369> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cher.9369>

---



Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

## ***¿Quién le tiene miedo al lobo?: Los escritores cubanos y el poder***

ARMANDO VALDÉS-ZAMORA  
Paris Est Créteil-UPEC

*a la memoria de Juan Arcocha*

### **El Lobo: el Poder totalitario**

Nadie puede negar, a estas alturas, que el calificativo de «totalitario» es el más acertado, al describir al Estado y al Poder ejercidos en Cuba por el gobierno instaurado desde 1959. Gilles Deleuze al comentar la definición de Poder de Michel Foucault escribe:

La définition de Foucault semble très simple, le pouvoir est un rapport de forces, ou plutôt tout rapport de forces est un «rapport de pouvoir». Comprenons d'abord que le pouvoir est une forme, par exemple la forme-État; et que le rapport de pouvoir n'est pas entre deux formes, comme le savoir (Deleuze 1986: 128).

Como es sabido desde Foucault el poder es percibido como un ejercicio de cuerpos aplicados a otros cuerpos para configurarlos, someterlos o educarlos. El Poder produce un saber, es decir, poderes que se perpetúan bajo diferentes formas: ideas, una moral, un comportamiento.

Sin embargo, tanto la definición clásica de Foucault como la lectura que hace Deleuze de las ideas de su contemporáneo, deben adaptarse a otro sistema de relaciones, cuando se trata, como en el caso de Cuba, de un Estado totalitario.

En este sentido las relaciones de poder son también absolutas, no admiten la modesta compensación, por ejemplo, de la sociedad civil, de los partidos de oposición, las elecciones libres, etc.

Si revisamos rápidamente las definiciones clásicas, o más recientes del totalitarismo —de Hannah Arendt, Raymond Aron, hasta Claude Lefort, Claude Polin, Alain Blum y Martine Mespoulet— y describimos con objetividad las políticas del Estado y del Poder en Cuba en los últimos cincuenta años, tenemos que admitir que se trata de un estado totalitario: 1/ monopolio de un partido único, 2/ autoridad absoluta de una ideología, 3/ monopolio del Estado sobre todos los medios de comunicación, 4/ actividad económica y profesional sometida al estado, 5/ politización de todas las actividades en las cuales los errores tienen siempre una base ideológica.

En su libro *Le Totalitarisme*, Claude Polin escribe que las ideologías totalitarias permiten «mettre les esprits même en esclavage, et [...] tarir toute révolte à sa source vive, en ôtant jusqu'à son intention même» (17).

Es decir que ninguna de las formas clásicas de legitimación del poder enunciadas por Max Weber (poder tradicional, poder carismático, poder legal) pueden aplicarse al poder que emana del Estado totalitario cubano, lo que hace de éste, de su poder y de sus políticas, un ejemplo de abuso de poder.

En las páginas que siguen trataré de describir y evaluar, a partir de las nociones de «literalidad», de «resistencia» y de «imaginación», las estrategias discursivas de la escritura literaria cubana de los últimos veinte años.

Mi tesis parte de reconocer la validez estética, únicamente, de una escritura que resista o imagine, frente a una realidad cuyos lenguajes son codificados y sometidos por un poder totalitario.

Tres libros de la década de los noventa, inician y abren tres perspectivas estéticas frente al Poder en la literatura cubana: *Antes que anochezca* (1991) de Reinaldo Arenas, *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés, y *Tuyo es el reino* (1997) de Abilio Estévez.

Hay siempre en todos estos textos y en los que se pueden considerar cercanos o derivados de sus influencias, el deseo de crear otros espacios alternativos a partir del enfrentamiento, de la huida de sus personajes o de la imaginación.

Hay también una genealogía propia o ajena de los sujetos y del propio espacio que se describe con un exceso que se debe entender como la

desmesura formal que trata de suplir un vacío, un desbordamiento del límite para manifestar de manera exagerada una voluntad existencial.

Se trata de excesos en los que predomina la experiencia del cuerpo del sujeto que testimonia o se opone a las inscripciones y a la ley que impone el Poder. De un exceso como resistencia que se politiza o se marginaliza, que asume la Historia o la evita hasta donde puede hacerlo.

La literalidad, en estos casos, debe considerarse en sus dos aspectos: desde una perspectiva formal y desde una perspectiva subjetiva que varía debido a la época (llamémosla final del comunismo europeo o Período Especial) y el país, por supuesto, Cuba.

Los índices de valor vienen dados entonces por la innovación y el placer, por la manera de organizar y exponer un discurso que, si es realista, resiste al Poder, y si es imaginario, lo elude y alegoriza, o supone nuevos espacios a sus personajes y argumentos, otra manifestación de la resistencia.

### **La resistencia del cordero: la imaginación del cuerpo**

El cuerpo de Reinaldo Arenas – el ficticio y el real – recorre todos los itinerarios existentes para escapar a la codificación colectiva del Poder: *simulación, clandestinidad, fuga, oposición y muerte*. Es esto lo que hace *distinta* a la escritura de Arenas, lo que inaugura en la imaginación literaria cubana una nueva forma, un paradigma.

Arenas asume en su vida y en su escritura que el Poder es su antagonista al referirse a la Historia, porque es él, en sistemas totalitarios, quien interrumpe todo intercambio con las circunstancias, la reciprocidad con el individuo, quien utiliza primero «la coerción», y más tarde «la represión» contra el cuerpo (Galimberti 1998: 284).

Contrario a ciertas piruetas convertidas en historias de cuerpos extrovertidos que han seguido a la escritura corporal de Arenas en lo que suele llamarse literatura cubana de finales del siglo XX, Arenas llega hasta el extremo de la imaginación en la literatura cubana de los años castristas: el exceso lleva al cuerpo del sujeto a la auto-supresión, al suicidio.

Y con este gesto Arenas prueba que el deseo, en un sistema totalitario, no puede reducirse al placer ni al juego, si se pretende ser consecuente al escribir, si se quiere romper el conflicto que ejerce el Poder contra la persona que reemplaza y desborda la confrontación típica entre dos seres humanos.

El cuerpo de Arenas lleva consigo la inscripción de la ley (es un proscrito), la insistencia en su demarcación sexual (es un homosexual), y forma parte de la estrategia de oposición total de Arenas (es un disidente).

Se puede entonces afirmar que el discurso imaginario no excluye ninguna representación crítica, en su exceso, de la realidad.

En la escritura de Arenas no hay objeción por omisión, algo que invalida buena parte del discurso literario realista de la escritura cubana de los últimos cincuenta años.

Sin embargo en Arenas el acto de escribir y el sexo constituyen experiencias recíprocas de su cuerpo. La sexualidad es su experiencia corporal dominante, pero alterna en su vida y en su imaginación con el espíritu:

Nunca he podido trabajar en plena abstinencia, porque el cuerpo necesita sentirse satisfecho para poder dar rienda suelta a su espíritu. En mi pequeño cuarto en Miramar me encerraba por las tardes y a veces escribía hasta altas horas de la noche. Pero por el día yo había recorrido descalzo todas aquellas playas y había tenido insólitas aventuras con bellísimos adolescentes entre los matorrales; diez, once, doce veces, y, en otras ocasiones, uno solo, pero extraordinario, para que me rindiese por una docena (Arenas 2002: 128-129).

Al tener como único interlocutor a un sistema en el cual el *ser* se enfrenta al *Poder*, y estar presentes tanto el testimonio como la protesta entre los modelos retóricos, esta escritura final de Arenas se aproxima al modelo de la novela política, a la manera en la que la describe Nikola Kovac en su libro *Le roman politique. Fictions du totalitarisme* (43).

La escritura literaria se convierte en una escritura política sin que sea esa su intención. Al denunciar un universo cerrado sobre sí mismo por el dogmatismo ideológico, el escritor y el conflicto de su texto autobiográfico se establecen directamente con un Poder exterior que trata de someterlo.

La voluntad de exponer un testimonio íntimo en primera persona es entonces la primera función de esta escritura. En este sentido, las memorias *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas constituyen una referencia canónica, por su tema y su discurso, de la literatura cubana de finales del siglo XX.

Las otras dos funciones, sin duda referencias también de las ficciones que a partir de la década de los 90 aparecieron publicadas por autores cubanos, son la manera de representar su forma predominante, es decir el cuerpo del sujeto que narra su vida, y las políticas de esos cuerpos; sus relaciones de «indiferencia», «fuga» o «crítica» (Detrez 2002) con respecto a la

Historia, a la política y al Poder. Es decir, los intercambios de confrontación, evasión o condena de las experiencias corporales del Sujeto y sus relaciones «intersubjetivas» (Huisman et Ribes 1992: 311) con el Cuerpo Político del régimen totalitario.

«Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso y creó el infierno...». Con esta frase comienza y termina Zoé Valdés (La Habana, 1959) su novela *La nada cotidiana*.

La novela puede leerse como un testimonio personal sin que medien los requisitos necesarios del pacto autobiográfico: la ficción diluye las coincidencias de autor, narrador y personaje central, porque no se trata exactamente de un Diario ni de unas Memorias.

El exceso de las experiencias eróticas de los cuerpos cumple una función de resistencia contra la coacción del Poder. La coacción no es la esencia del Poder, escribe Umberto Galimberti, sino la esencia de un poder que, al rechazar la reciprocidad, actúa contra quienes intercambian con él, una relación de deuda infinita, una deuda similar a la de los individuos frente al soberano en la Edad Media o de los ciudadanos frente al Poder en las sociedades modernas (283).

El exceso de la escritura de Valdés en este libro y las políticas de sus cuerpos pueden considerarse no sólo un gesto de resistencia a las inscripciones del Poder, sino también una transgresión deliberada y explícita.

La celebración por la escritura de una libertad corporal que se sabe en el fondo imposible, la violación de reglas fijadas por el Poder, y el rechazo a la obediencia del discurso totalitario y a la muerte, validan este gesto extremo.

El escritor Carlos Victoria consideró a la primera novela de Valdés como un válido ejemplo de «literatura de urgencia». En este género, escribe Victoria, «predomina una voz desafiante, no se detiene en cuestiones de estilo, y parece desmentir el postulado de que la escritura, y muy en especial la novela, es el resultado de un arduo proceso de reflexión, revisión y depuración». Victoria considera que es la autenticidad lo que redime a esta literatura y termina esta parte de su comentario diciendo:

Por ser auténtica, esa ferocidad que recorre las páginas de la novela de Zoé Valdés convence y sobresalta; ese resentimiento, esa desfachatez, esa burla grosera y ponzoñosa se vuelven parte esencial de la sustancia; transforman sus defectos en virtudes (Victoria 1996: 143).

Es como si a través de la escritura se opusiera toda la nada al totalitarismo, el vacío, que provoca en los individuos la ocupación de todos sus espacios vitales: el texto, la confesión, la inmediatez y la imprecación excesiva del discurso, el cuerpo en fin que grita en su urgencia su desacuerdo sin intelección ni evasivas.

En su artículo «Ficciones cubanas en los últimos años: el problema de la literatura política», Josefina Ludmer se refiere a una crisis entre lo que ella denomina «formas de relación» entre la literatura y la política en América Latina: «En las temporalidades, territorios y ficciones de muchas escrituras del presente ya no se enfrentarían clases sociales ni partidos nacionales porque sus sujetos serían entidades-identidades externas-internas, diaspóricas, en relación con esas divisiones y esas esferas», opina Ludmer (361).

En el caso de Cuba, dice Ludmer, no ocurre exactamente lo mismo por la razón que enuncié desde el principio de este trabajo: «Es la posición y situación de Cuba la que politizaría los textos de otro modo» (362), los hace leer como literatura política en el sentido de los bordes, límites, o esferas: como aceptación o rechazo del orden nacional, social, y estatal.

Es decir que a la excepción política corresponde también una subjetividad explícita contra el régimen, otra que elude u omite la alusión a las prácticas del Poder (y que excluyo de este trabajo) y otra que imagina y sugiere nuevas formas de evasión de lo inmediato para evitar el mimetismo de re-producir, de *reflejar*.

Las razones estéticas que hacen canónica a *La nada cotidiana*, es decir sus índices de literalidad, se explican por los excesos que alcanza, a través del lenguaje y del conflicto irremediable entre el sujeto y el poder, la representación del deseo como *resistencia*.

Por su parte la escritura de Abilio Estévez se configura a través de las confesiones íntimas de personajes errantes por espacios cerrados donde se espera una catástrofe. De un imaginario que exalta el arte, las maneras y la memoria de una Cuba republicana anterior a la revolución de 1959. De una narración a veces desesperadamente lenta por las confesiones aisladas de sus protagonistas, por las referencias culturales que, como únicas y fieles compañías, salvan o alivian la existencia de seres dominados por el miedo y el deseo de huir.

Un universo en fin, el creado por Estévez, alrededor del cual levita una imagen, una frontera, un paisaje o un testimonio (siempre imaginario) que acompaña como resignación o esperanza a la banalidad y a la miseria.

Es a través de la tentativa por crear espacios al margen de la Historia, ante la irrupción del Poder totalitario, que se puede representar el movimiento de la conciencia de Estévez. Su intención es salvar a través de la memoria los emblemas de una cultura perdida o mutilada por contingencias ante las cuales resulta imposible toda salvación objetiva.

La resistencia aquí se manifiesta en *la fuga* de la disciplina colectiva, en la defensa de una intimidad y de un placer precarios y finalmente inútiles ante un Poder que impone a los cuerpos sus técnicas políticas.

La primera novela de Estévez, *Tuyo es el reino*, abre una nueva perspectiva en la escritura literaria cubana, en su manera de imaginar una historia, en el lenguaje y en la renovación de dos estéticas canónicas en el imaginario de la isla, las de Virgilio Piñera y la de José Lezama Lima.

Abilio imagina la existencia de un territorio al margen de la temporalidad donde se evocan esculturas, cuadros, óperas, libros no sólo en las confesiones, sino también a cada paso de los personajes por su intrincada geografía. El nombre de esta finca, «La isla», y el de las dos zonas antagónicas (El Más allá y El Más Acá) manifiestan de manera explícita básicos símbolos del espacio insular.

«La Isla», el territorio donde transcurre la acción de *Tuyo es el reino*, se sitúa en la barriada de Marianao, un suburbio separado de La Habana por el río Almendares, y en el cual pasara Estévez su infancia.

«La isla» desaparece por un incendio el día antes del triunfo de la revolución, es decir el 31 de diciembre de 1958.

La convicción de la catástrofe como desenlace y destino, dominante en toda acción imaginaria concebida por Abilio Estévez, aparece aquí en forma de presagio en los discursos de sus personajes. Las estrategias de las que se vale el autor para reiterar el futuro final de «La isla», revelan también los dos polos (nacimiento/muerte) complementarios de sus espacios ficticios.

Abilio imagina como alternativa, alusión, crítica o alegoría de lo real, y al hacer desaparecer lo imaginario, iguala a éste con la realidad. Este gesto paradójico es la base del carácter efímero de sus universos imaginarios: sólo el pasado y lo que resulta inaccesible por situarse más allá del Horizonte y las fronteras insulares, sobreviven.

La Historia, ese azar convulso que para Estévez es enemigo del placer, y por tanto de la felicidad, se ocupa de destruir toda armonía. Lo que no se ha visto ni vivido es lo único que perdura.



La realidad más inmediata al autor y sus vivencias no forman parte de la ficción, lo real no es la base de la elaboración de las imágenes, sino la evocación melancólica de un refinado pasado desaparecido.

En la eterna controversia entre deseo y destino, Estévez nos sugiere que es la belleza de una imagen poseída lo que puede sobrevivir al tiempo cronológico de la Historia. La ficción se estructura alrededor de una supuesta normalidad perdida, un cierto equilibrio que podría procurar a los sentidos (la vista, el oído, el gusto), la serenidad de una belleza, de un estilo, de una manera de vivir, sólo salvados por el pensamiento.

Más que la violación de un orden, estamos en presencia aquí de personajes y de situaciones que evocan la pérdida de este orden debido a la imposición de códigos represivos que anulan la individualidad y reducen a la impotencia y a la derrota todo intento de evasión.

Sin duda el discípulo más talentoso del emblemático escritor Virgilio Piñera, hereda de éste la expresión desengañada de cierto espíritu insular cubano, la negación áspera de la realización de los placeres, la frustración repetida de una fatalidad también geográfica: la de estar separados por el agua del mundo.

De José Lezama Lima, Abilio recupera la libertad y la voluntad de insistir sobre una ontología y una mitología insulares de su ser cubano susceptible de reemplazar el orden cronológico y las dependencias que impone la Historia.

### **Una fábula que no termina**

Los dos discursos más conocidos sobre los ritos exigidos para formar parte de una canonización de la escritura literaria cubana (el de Roberto González Echevarría y el de Rafael Rojas, ambos inspirados en la selección y las periodizaciones del norteamericano Harold Bloom, que como sabemos toma la noción de «extrañeza» como base de su antología) insisten en el respeto de ciertos criterios integradores.

Para González Echevarría: «No hay obra grande sin estilo propio, sin esa humilde pero trascendental tarea de poner una palabra detrás de la otra con un rito suyo, como el jadeo de la poesía de Lezama, eco tal vez de su asma crónica» (28).

Echevarría menciona sus exigencias para la elaboración del canon cubano: tema universal y local a la vez, revelación de una forma y al mismo tiempo continuidad y originalidad dentro de una tradición.

En opinión de Rafael Rojas se puede percibir una racionalidad en la elección del canon cubano. En este letrado orden predomina una retórica nacionalista, la preferencia por un texto que enriquezca a la identidad insular y que continúe un tipo de afirmación del carácter excepcional del espíritu cubano, con respecto, por ejemplo, al de otros países hispanos del continente.

Rojas concluye enunciando lo que para él es no sólo un reto a la crítica y a la historia de la literatura cubana, sino un insinuado deseo personal: la esperanza de ver desaparecer esos criterios fijos, centrales y nacionalistas como eje de las lecturas y los juicios de valor. La posibilidad, en fin, en los próximos años de ver aparecer «la articulación de un discurso de la exterioridad que perfilará los nuevos sujetos y las nuevas prácticas de una cultura postnacional» (Rojas 2000: 63).

Creo necesario entonces aclarar los criterios que he tomado en cuenta para elegir los tres libros que menciono aquí como puntos referenciales de la literatura cubana de los últimos veinte años.

En estos tres libros el tema de las ficciones sitúa a los relatos en un contexto determinado, más allá, por supuesto, de las fechas de publicación de los libros.

Más que el anuncio de una forma renovadora, me importa la nitidez de una voz que tiene que ser auténtica. Y para limitarnos a la temática de este trabajo, una voz que desapruuebe o ignore al discurso del Poder.

Más también que la producción de un saber, estos libros fundan la manera de una respuesta de la sensibilidad, y se aseguran así una permanencia en la escritura literaria cubana.

Tanto el libro de Arenas, el de Valdés, como el de Estévez, cada uno a su manera, es decir, con su voz, se enfrenta a los procedimientos exteriores de exclusión del poder totalitario.

Lo que los distingue de otros escritores y textos del período es, precisamente, la facilidad con que, al leerlos, se reconocen diferentes y al mismo tiempo comunes en sus índices de representatividad nacional.

Ante todo son los cuerpos de estos libros quienes se salvan de la anatomía política del Poder totalitario; llámese Servicio Militar Obligatorio, Zafra de los 10 millones, desfiles, marchas patrióticas, trabajos voluntarios, etc.

Estos tres modelos de escritura constituyen tres paradigmas a partir de los cuales se pueden precisar las referencias de tres maneras de escribir la Cuba más reciente.

En la fábula «El Lobo y el Cordero» de Jean de la Fontaine se cuenta como un lobo insiste en justificar, con falsos argumentos, su deseo de devorar a un cordero, algo que consigue porque, como sugiere la moraleja del relato: «La raison du plus fort est toujours la meilleure».

Un escritor frente a un sistema totalitario es el cordero que escapa a los argumentos y a la violencia ciega del lobo, es decir, del más fuerte, del Poder. El escritor lo enfrenta con las palabras y la imaginación para llevarlo a otros terrenos, y elaborar así una estrategia que le permita no ser devorado.

Es como si el cordero de La Fontaine lograra saltar al agua, ganar la otra orilla y desde allí seguir enfrentando, a salvo de las humillaciones, al Poder.

La fábula, entonces, correría el riesgo de ser infinita, es decir de durar, incluso, más de cincuenta años.

### Bibliografía

- Arenas, Reinaldo, 2002, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets.
- Arendt, Hannah, 2005, *Le Système totalitaire*, Paris, Le Seuil.
- Aron, Raymond, 1965, *Démocratie et Totalitarisme*, Paris, Gallimard.
- Blum, Alain, et Mespoulet, Martine, 2003, *L'Anarchie bureaucratique. Statistique et pouvoir sous Staline*, Paris, La Découverte.
- Deleuze, Gilles, 1986, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit.
- Detrez, Christine, 2002, *La construction sociale du corps*, Paris, Le Seuil.
- Estevez, Abilio, *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- Galimberti, Umberto, 1998, *Les raisons du corps*, Grasset-Morlat.
- González Echevarría, Roberto, «Oye mi son: el canon cubano», *Cuba: un siglo de literatura*, op.cit., p. 28.
- Huisman, Bruno, et Ribes, François, *Les philosophes et le corps*, Paris, Dunod, 1992.
- Kovac, Nikola, 2002, *Le roman politique. Fictions du totalitarisme*, Éd. Michalon.
- Lefort, Claude, 1981, *L'Invention démocratique, les limites de la domination totalitaire*, Paris, Fayard.
- Ludmer, Josefina, «Ficciones cubana en los últimos años», *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Anke Birkenmarier y Roberto González Echevarría (éds), Madrid, Editorial Colibrí, 2004, p. 361.
- Polin, Claude, 2007, *Le Totalitarisme*, PUF, coll. «Que sais-je?».
- Rojas, Rafael, *Un banquete canónico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 63
- Valdes, Zoé, 1995, *La nada cotidiana*, Barcelona, Emecé.
- Victoria, Carlos, 1996, «El ser cubano y la nada», *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, No.1.