

De la *actualización* del paradigma autobiográfico en la literatura cubana

Reinier Pérez-Hernández (Fráncfort del Meno – La Habana)

RESUMEN: Además de abordar la construcción de la figura del héroe narrativo en autobiografías y memorias cubanas de reciente publicación, este ensayo refiere cómo el testimonio marcó desde fuera la autobiografía cubana en los años setenta y ochenta y cómo las memorias y las autobiografías han vuelto a ocupar un espacio destacado, libre del “testimonio”, en las letras cubanas. Entre las obras tratadas, figuran la del pintor Raúl Martínez, la de la ensayista Graziella Pogolotti y la del músico Paquito D’Rivera, entre otras publicadas a finales del siglo xx y principios del XXI.

PALABRAS CLAVE: testimonio; autobiografía cubana-siglo xx; héroe autobiográfico; Martínez, Raúl; Pogolotti, Graziella; Pogolotti, Marcelo; Otero, Lisandro; Padilla, Heberto; Arredondo, Enrique; D’Rivera, Paquito; Diego, Eliseo; Feijóo, Samuel; Guillén, Nicolás

SCHLAGWÖRTER: Kuba; kubanische Autobiographie des 20. Jh.; Autobiographie; Erinnerungsliteratur

Berlín 2015. En el terreno donde antes se levantaba el Palacio de la República (Volkspalast para los alemanes), construido en los años setenta por los socialistas de la entonces República Democrática Alemana y demolido después de la reunificación, vuelve a verse el perfil del imponente Palacio Real de los Hohenzollern –el edificio más importante, dicen, de la administración prusiana–, que quedó en ruinas tras la Segunda Guerra Mundial y fue echado abajo años más tarde por los mismos que levantaron el Volkspalast. Demolición tras demolición, la historia se teje y reescribe constantemente. El palacio imperial prusiano resulta de repente recuperado, con todo lo que significan los objetos imperiales. Bajo el cielo de la ciudad aparecerá, cuando esté concluido, algo que habrá parecido que siempre estuvo ahí. Se verá entonces como un objeto más de y para la memoria, pero un simulacro, original copia del original. Y entonces el Berlín del siglo XXI podrá mostrar qué fue el Berlín anterior al desastre de 1945. Un objeto arquitectónico, repito, que ante la vista del transeúnte impondrá una forma particular de leer los acontecimientos del pasado desde la perspectiva del presente. No se trata de algo que ha permanecido en el mismo lugar durante siglos, sino de la reconstrucción de

la historia, y una marca que el presente articula en relación con la memoria (la alemana, la europea y también la del resto del mundo).

Habla Tzvetan Todorov, en un ensayo sobre las relaciones entre memoria y olvido, de los efectos que suponen el culto exagerado de la memoria: “El elogio incondicional de la memoria y el menosprecio ritual del olvido”, dice, “se vuelven problemáticos”.¹ El autor búlgaro parte de los usos manipuladores que han hecho de la memoria los regímenes totalitarios del siglo XX (v. gr., Rusia y Alemania). Mas sus palabras ponen límites también al presente (democrático), viciado por la obsesión de la memoria, de recordar el pasado, de traerlo al presente a través de un proceso que abarca la selección, retención, consignación, disposición y jerarquización de determinados hechos (“algunos serán puestos en relieve, otros expulsados a la periferia”²) y, finalmente, su interpretación.

Dentro de este esquema, apunta a los sujetos que conforman esa memoria. Él se refiere a los “bienhechores” y a los “malhechores”. Sus líneas reflexivas giran en torno a la forma en que se “narra” ese pasado histórico: por una parte, el relato heroico, “que canta el triunfo de los míos”; por otra, el relato victimario, “que reporta su sufrimiento”.³

¿Cómo entonces mirar atrás? ¿Por qué y para qué? Sí, existe aquello de la necesidad de vigilar el pasado para no repetir sus errores. Todorov mismo lo destaca, no exento de ironía, al recordarnos: “¿Quién no conoce la fórmula fatigada del filósofo americano George Santayana, según la cual aquellos que olvidan el pasado están condenados a repetirlo?”.⁴

El héroe mira el pasado, vuelve la vista, permanece como un vigía, hurgando en lo ocurrido para re-inscribirlo –narrarlo, contarlo, apuntarlo, mostrarlo– una y otra vez. Observar lo que (se) ha dejado atrás ... Pero aquí interviene otro dilema: como la mujer de Lot, ¿si el héroe decide volver la mirada, no quedará petrificado, preso en el pasado?, ¿podrá mirar hacia atrás y seguir adelante?, ¿podría volver la mirada y no perder el objeto que fue a buscar cuando se adentró en el inframundo de la historia? ¿A quién obedecer: al mandato de no detenerse ni de mirar hacia atrás o a la propia conciencia, que lo hace volverse una y otra vez?

¹ Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX* (Barcelona: Ediciones Península s.a., 2002), 145.

² Todorov, *Memoria del mal*, 145.

³ Todorov, *Memoria del mal*, 145.

⁴ Todorov, *Memoria del mal*, 211.

Estos son algunos de los problemas a los que se enfrenta el culto de la memoria, del recuerdo. En el caso cubano de hoy, el pasado se le busca y se le buscará con especial relieve. Acaso el día en que la Revolución Cubana sea cosa del pasado, todos los que han participado en ella, sea a favor o en contra, o resistiendo desde la neutralidad, sigan manteniendo sus particulares formas de mirar el pasado, aun cuando desde hoy un escritor cubano anuncie que será causa perdida:

No es difícil prever que dentro de unas décadas tocará a los cubanos hacer memoria, y que también entonces el orgullo podrá más que un recuento fiel de los hechos que hoy avergüenzan su presente. [...] Me atrevo a vaticinar que después del fin del régimen actual la mayoría de los cubanos preferirá tomar distancia de la memoria, un detallado recuento de nuestras miserias pasadas sólo conseguiría deprimirnos. Vendrán entonces los tiempos del orgullo, un fenómeno para el cual el exilio sirve de exitoso campo de pruebas. Aquí también se recuerda mientras se fabula. Se embellece con la nostalgia. Y se entrega el poder definitivo a esa voz que reclama: “No, yo no pude haber hecho esto”.⁵

**

Tras el cambio revolucionario de 1959, se fue imponiendo en la isla una constante *testimonial* que, con el paso del tiempo y de las transformaciones al interior de la Revolución, marcaría en el panorama literario un género: el testimonio. La literatura del yo realizó, en un momento significativo como el de la “institucionalización del Estado socialista”, es decir, sobre los años setenta, un giro semántico. Lo que antes habría sido considerado un subgénero, una rama entre las ramas de lo literario, pasó a ocupar un lugar prominente cuando en 1970 la Casa de las Américas lo institucionalizara al incluirlo entre los géneros canónicos a los cuales convocaba su Premio Literario: poesía, novela, cuento, ensayo y teatro.

Hubo en la primera década de la Revolución el imperativo de volcar la memoria hacia la escritura, de modo que los *testigos* dejaran *testimonio* del proceso que se había vivido en el derrocamiento de la dictadura de Fulgencio Batista, pero también del que se estaba viviendo y que estaba implicando a toda la sociedad cubana. Detrás estaba la tarea consciente de abrirle cauce a una escritura que resolviera los problemas de la memoria (reciente) en relación con lo vivido antes de 1959, pero también en relación con lo que se estaba viviendo.

⁵ Ernesto Hernández Busto, “Orgullo y memoria,” *Penúltimos Días*, 24 de julio del 2010, consultado el 06/11/2014, <http://www.penultimosdias.com/2010/07/24/orgullo-y-memoria>.

El llamado testimonio obtuvo en esos años carta de naturalización, con unos rasgos distintivos que se basarían, principalmente, en la importancia de la voz de los marginados –el otro, la alteridad–, para que hablara, manifestara y diera a conocer (la) *otra* historia, o la “visión de los vencidos”, la de los “condenados de la tierra”, parafraseando a Miguel León Portilla y Frantz Fanon, respectivamente. Lo que ha resultado problemático para la crítica, pues si con el testimonio irrumpen estos *sujetos subalternos* e iletrados, como el cimarrón de Barnet o la soldadera de Poniatowska,⁶ lo hacen a través de la mediación de intelectuales y de letrados, quienes corrigen la oralidad y la trasladan a las formas centrales y hegemónicas de la escritura.⁷

Al incrustarse el *testimonio* como género en el cuerpo literario, la autobiografía perdió cierto estatus. Igual no estaba fijo ni era considerado literario. Existía, pero obras de estas características no eran más que “documentos” recibidos por la crítica con valores etnográficos más para la historia que para la literatura, siguiendo lo que Wilhelm Dilthey había establecido desde principios del xx: la autobiografía como una forma de entender e interpretar la realidad histórica, la época de quien la ha escrito.⁸ Faltaría más de medio siglo para que llegaran las valoraciones de George Gusdorf, Philippe Lejeune, Jean Starobinski o Elizabeth Bruss, quienes determinaron nuevas formas de ver y pensar la autobiografía.⁹

⁶ Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966) y Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* (México, D.F.: Ediciones Era, 1969).

⁷ Acerca de los problemas críticos y teóricos del testimonio en latinoamericano, véase el documentado estudio de Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética* (New York: Peter Lang, 1992).

⁸ Diría Dilthey en relación con la autobiografía de Goethe: “En *Poesía y verdad* se relaciona el hombre histórico-universal con su propia existencia. Él se ve a sí mismo en relación con el movimiento literario de su época”. (“In *Dichtung und Wahrheit* verhält sich ein Mensch universal-historisch zu einer eigenen Existenz. Er sieht sich durchaus im Zusammenhang mit der literarischen Bewegung seiner Epoche.”) Wilhelm Dilthey, “Das Erleben und die Selbstbiographie”, en *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, ed. Günter Niggel (Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1998), 28; (traducción mía). Y agrega: “La autobiografía es la mejor y más alta forma instructiva, en la cual se nos muestra la comprensión de la vida”. (“Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt”, Wilhelm Dilthey, “Selbstbiographie,” 28; traducción mía).

⁹ George Gusdorf, “Conditions et limites de l’autobiographie” (Berlín: Duncker & Humlot, 1956); el clásico estudio de Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (París: Seuil, 1975); Jean Starobinski, “Le style de l’autobiographie,” *Poétique* 3 (1970); no menos importante: Elizabeth Bruss, *Actos autobiográficos* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

En el caso cubano, la poca autobiografía que se publicaba en la isla comenzó a diluirse en el transcurso de las décadas. Una obra clave de ese género como *Del barro y las voces*, del intelectual y pintor futurista Marcelo Pogolotti,¹⁰ pudo ser tal vez cierre de un género en la literatura cubana. Coincidente, además, con los cambios que en el terreno político y económico se estaban implementando, a raíz de un avance veloz hacia la estatización del país siguiendo como modelo el sistema de la Unión Soviética y el antiguo bloque socialista del este europeo.

En el campo cultural de la isla, comenzaba a limitarse el espacio para voces que pretendieran sellar su pacto autobiográfico. Ligadas a razones extraliterarias, Virgilio Piñera apenas pudo dejar, en 1961, su autobiografía en el célebre magazín literario *Lunes de Revolución*.¹¹ Su continuación fue bloqueada, al cargar contra el poeta y dramaturgo la represiva política cultural que se diseñaría a partir de los años setenta.¹²

En lo adelante parecerá que solo habría cabida, digamos que legitimidad, para un discurso testimonial, para ese testimonio, dentro de la isla, que fue defendido y apuntalado como género y forma literarios a partir de estrategias editoriales –inclusión en todos los perfiles editoriales, premios, etc.– y críticas, como las del escritor cubano Víctor Casaus –él mismo autor de varios libros de testimonio–, para quien el género parte de la “realidad circundante”,¹³ opera sobre “los hechos inmediatos”¹⁴ o rescata “la memoria de nuestros pueblos”.¹⁵ El individuo, el “yo” biográfico narrado por uno mismo y cuyo objeto fuera uno mismo, se diluía de esta forma en las necesidades de una inmediatez temporal, en el afán de comunicación y en el rescate de una voz y memoria colectivas, del “nosotros de los pueblos”. Como diría una

¹⁰ Marcelo Pogolotti, *Del barro y las voces* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 1968).

¹¹ Los primeros textos de la autobiografía de Virgilio Piñera aparecieron en 1961, en *Lunes de Revolución* 100 (27 de marzo de 1961). Treinta años más tarde, la revista *Unión* 10 (1990) los reuniría otra vez, y *Albur*, otra revista, sacaría también en 1990 una edición especial con los fragmentos originales que nunca fueron publicados.

¹² Sobre la autobiografía de Piñera, véase mi ensayo: Reinier Pérez-Hernández, “La ciudad y los héroes (autobiográficos),” en *Pa(i)sajes urbanos*, eds. Adriana López-Labourdette y Ariel Camejo Vento (Barcelona: Linkgua, 2015), 79–99.

¹³ Víctor Casaus, “Defensa del testimonio,” en *Defensa del testimonio* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990), 53. El texto apareció originalmente en un volumen de *Ponencias* (La Habana: Coloquio sobre Literatura Cubana, 1981). Yo lo cito por el volumen de ensayos homónimo, donde su autor indica que ya había sido publicado en la revista *Bohemia*, aunque sin dar datos ni fechas.

¹⁴ Casaus, “Defensa del testimonio,” 57.

¹⁵ Casaus, “Defensa del testimonio,” 57.

crítica en 1997, “la autobiografía es el discurso del YO, de esta manera única, singular, auto-centrado, egocéntrico”, mientras que en el testimonio, que privilegia voces subalternas, historias marginadas, “un mediador [...] escucha y organiza la narración del informante, transformando su texto oral en escrito”,¹⁶ delimitándose los campos del narrador (el yo de la historia) y el autor (el que escribe la historia que ha escuchado), como lo hicieron Barnet o Poniatowska.

No se podían aceptar contemplaciones privadas. La vida de uno, el yo, debía de estar al servicio de una causa precisa, debía ser contada como forma de militancia y activismo. Los testimonios personales brindarían armas para la lucha antiimperialista, por la soberanía nacional o la liberación de los pueblos o de ese sujeto oprimido y colonizado por espacio de siglos.

**

Parecería que el “sujeto autobiográfico”, ese que deja a ver su intimidad en el espacio público de la escritura, hubiera estado a punto de desaparecer ante los imperativos militantes y la construcción de un “hombre nuevo” y de una colectividad socialista que eliminara el pernicioso pasado de egoísmo burgués. Institucionalizado el testimonio, de repente las historias de vida, los relatos del yo parecían tener que venir por vía de la mediación testimonial, a través del “editor”, “gestor”, “entrevistador”, como ocurren con las memorias de la profesora universitaria Rosario Novoa o del intelectual Juan Marinello, quienes hacen sus relatos autobiográficos a través de intermediarios, es decir, a partir de entrevistas preparadas por otros autores, que luego la trabajan, la organizan y la presentan en forma de relatos retrospectivos, siguiendo la definición de Philippe Lejeune,¹⁷ con la salvedad de que entre el yo *firmante* y lo *(a)firmado* intercede un agente, que también firma el relato, pues es quien lo ordena y lo lleva a la *grafía*.¹⁸

¹⁶ Livia de Freitas Reis, “Autobiografía, testimonio, ficción: una relación delicada,” *Unión* IX, núm. 26 (1997): 44.

¹⁷ “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”, Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico,” en *Anthropos* 123 (1991): 48, Suplementos Anthropos: “La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental”.

¹⁸ Rosario Novoa, *Una memoria de elefante* (La Habana: Editora Abril, 1991) y Juan Marinello, *Memoria inédita* (La Habana: Editorial Si-Mar S.A., 1995). La autobiografía de Novoa viene mediada por la narradora Mirta Yáñez; la de Marinello, por el periodista Luis Báez. De hecho, son estos los autores de los libros, y no los autobiógrafos (o los sujetos autobiografiados, convertidos de tal forma en objetos autobiografiados). Esta forma de diseñar el *bío* de una persona a través de un intermediario, con grabadora o libreta de notas en mano, siguiendo

Tal vez resulte una curiosidad literaria la “autobiografía” de Eliseo Diego dejada escrita en esas “prodigiosas décadas testimoniales”. Se trata de un poema que publicó en forma de *plaque* la Universidad de La Habana en 1973.

De mil novecientos veinte a mil
novecientos tantos

(aquí

pondrán la fecha exacta los
que vivan siquiera un poco más

que la simple suma de mis años)

y

a un lado y otro el resto es
el mismo abismo de no sé qué

donde no entiendo cómo ya no estoy,

no fui,

no soy.¹⁹

El yo se reduce a lo mínimo, a dos puntos temporales concretos de la vida: el nacimiento y el fallecimiento. No se destacan acontecimientos intermedios. Pero la fecha de muerte queda abierta, como para que el lector futuro la ubique, la anote, la marque. La *bío*, esa sucesión de eventos que permanecen en el pasado, queda acumulado, *dispuesto* o *concebido* en la *grafía* “a un lado y

los esquemas del testimonio y proyectándose en forma de autobiografía, se ha repetido en no pocas ocasiones. También de los noventa es *Reyita, sencillamente* (testimonio de una negra cubana nonagenaria) (La Habana: Prolibros, 1997) y *Golpeando la memoria: testimonio de una poeta cubana afrodescendiente* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 2005). El primero son las memorias de una ama de casa; el segundo, las de una poeta (aunque no es tema de este trabajo, llama la atención el cambio terminológico entre *negra* y *afrodescendiente* de uno a otro volumen, de una a otra persona, de una década a otra, lo cual señala el cambio de perspectiva identitaria y que tiene mucho que ver sobre la reflexión en torno a los problemas raciales que se dan en la Cuba actual). Ambos tienen en común que se gestaron a través del trabajo de Daisy Rubiera Castillo, que aparece como autora en ambos títulos, aunque en el segundo está incluido, significativamente y en calidad autoral, el nombre de la autobiógrafa, Georgina Herrera. Y el año pasado acaba de aparecer en La Habana también otra autobiografía que continúa estos procedimientos: *María Elena Molinet: diseño de una vida* (La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2014), de María Elena Molinet. La autora es una periodista, Estrella Díaz, y como tal es su nombre el que aparece en términos de autoría, y no el de la autobiógrafa.

¹⁹ Eliseo Diego, *Autobiografía* (La Habana: Universidad de La Habana, Comisión de Extensión Universitaria, 1973).

otro” del abismo. El yo está ahí, sí, al filo de la muerte, o tal vez ya desaparecido, por lo que el sujeto aparece diluido en (la) nada, en un “no sé qué”, interrogándose por el yo y su precisa circunstancia, por su ser y su estado.

Mas por el reverso del poema –y pienso en las fechas en que apareció– uno puede imaginar, también, por qué no, una suerte de reacción ante las reducciones que lo testimonial fue proyectando en relación con el sujeto autobiográfico de cualquier escrito de carácter testimonial, porque este estaba enfocado no en la individualidad del yo, ni en la redacción de los eventos biográficos, sino en determinado acontecimiento social, político, el contexto en el que se encontraba, como lo es, por ejemplo, *En el año 61*, de la escritora Dora Alonso.²⁰ Publicado a principios de los años ochenta, la autora ‘testimonia’ y rescata históricamente los hechos que marcaron el año (revolucionario) de 1961 en toda una nación, en toda una colectividad, antes que en el yo de quien escribe o de quienes vivieron ese año.

Aunque disminuido a los mínimos decibeles posibles, el yo se mantenía, y la escritura autobiográfica se resistía a desaparecer.²¹ La capacidad narrativa del sujeto autobiográfico hubo de sobrevivir. También la autobiografía hubo de sobrevivir, ya sea desde la ficción autobiográfica o siendo etiquetada bajo el nombre del testimonio. No de otro modo uno puede explicarse la razón por la cual las memorias del actor Enrique Arredondo aparecieran en los años 80 catalogadas dentro de la colección *Testimonio* de la editorial que las publicó.²² Incluso el significativo cambio de título de unas memorias de

²⁰ Dora Alonso, *En el año 61* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981).

²¹ Cabría la pregunta de si la novela *De Peña Pobre*, del poeta Cintio Vitier, publicada en 1979, no haya sido una manera de hacer pasar por (el hueco de la) ficción la autobiografía de su autor. Ya en 1987 el crítico y profesor de la Universidad de Yale Roberto González Echevarría la anotaba dentro de una lista de obras de vertiente autobiográfica publicadas en la isla. Y cuando Vitier publicó sus *Memorias y olvidos* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006), dejó claro no solo el hecho de que su vida aparece en aquella ficción (“De aquel primer trabajo como mecanógrafo en una oficina de gángsteres, cerca del Campamento de Columbia, he hablado suficientemente en mi novela *De Peña Pobre*”, Vitier, *Memorias y olvidos*, 44), sino también que esas “Memorias” que él está escribiendo “ya habían alimentado largamente mi novela y mis cuentos”. Vitier, *Memorias y olvidos*, 18. De manera que la lectura de su obra narrativa resulta un cauce en el que se desliza la *auto-grafía* de la *bío*.

²² Enrique Arredondo, *La vida de un comediante* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981). Hoy no existe esa colección. En su lugar aparece una bajo el nombre de *Voces*, que publica “textos de carácter testimonial, epistolarios, biografías y entrevistas”, como dice en su página web “Letras Cubanas,” consultado: 17/07/2015, <http://www.letrascubanas.cult.cu/index.php/colecciones?start=27>. Y puede notarse en esta aclaración la presente ausencia del término *autobiografía*. Otro ejemplo ocurrió también con *Aquellos tiempos...: memorias de Lola María* (La

1956, *Mi casa en la tierra*, de la escritora Loló de la Torriente, reeditadas en 1985 como *Testimonio desde dentro*,²³ diluye por completo algo tan *individual* o tan autobiográfico como el pronombre posesivo *mi*.

Poco después de publicadas las memorias de Arredondo, aparecían las de Nicolás Guillén,²⁴ como homenaje al ochenta aniversario del poeta. Se trata de un acto excepcional, ante la figura de este autor que no solo se había convertido en el poeta de la Revolución, o su figura pública intelectual número uno tras la muerte de Carpentier dos años antes en París. Y en 1981 aparece la primera saga de otra autobiografía cubana, cuya extensión final la puede convertir en el texto cubano de ese género más descomunal del que se tenga noticia: *El sensible zarapico*, del poeta Samuel Feijóo, quien publica sus memorias en todo un número de la revista *Signos*, dirigida por él mismo.²⁵ Así, pareciera que entre 1968, fecha de la de Pogolotti, y 1980, fecha de la de Arredondo, existe un vacío en relación con la publicación de autobiografías en las editoriales cubanas. Pero digo pareciera pues, al leer el “Aviso” al comienzo de *El sensible zarapico*, Feijóo menciona que en números anteriores de la revista hay memorias del poeta José Zacarías Tallet, la compositora María Álvarez Ríos, el cantante Miguel Matamoros y Máximo Gutiérrez, lo cual debe de haber sido anterior a 1980.²⁶ Esto quiere decir que en los años setenta aparecieron autobiografías, lo cual puede contradecir mi afirmación anterior, pero lo hicieron en las páginas de esa revista, y no de manera extendida o en libros independientes.²⁷

La recepción crítica sobre el tema contrasta fuera de la isla. Precisamente en 1987 y desde los Estados Unidos, Roberto González Echevarría no andaba “defendiendo el testimonio”, sino apuntando el desarrollo del género au-

Habana: Imprenta y Papelería El Universo, 1928), autobiografía de Dolores María de Ximeno y Cruz. Publicadas originalmente por entregas en la década de 1920 en la *Revista Bimestre Cubana*, a petición de su director, Fernando Ortiz, cuando la Editorial Letras Cubanas la editó en 1983, apareció como parte de la colección *Testimonio*.

²³ Loló de la Torriente, *Testimonio desde dentro* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985).

²⁴ Nicolás Guillén, *Páginas vueltas. Memorias* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 1982).

²⁵ Samuel Feijóo, “El sensible Zarapico,” *Signos* 27 (1981). Ese año aparece la primera entrega (infancia y adolescencia). En los números 34 y 35 (1985) de la misma revista, salen la segunda y la tercera (juventud), respectivamente. La cuarta y última, salvada del olvido por su hija, apareció mucho después, en 2013, publicada en La Habana por la Editorial Letras Cubanas.

²⁶ Feijóo, “Zarapico,” 5.

²⁷ De todas formas queda pendiente revisar esas referencias que ofrece Feijóo y, por otro lado, seguir indagando, pues ese género, para el caso cubano, aún requiere de una historia crítica.

tobiográfico –o del discurso autobiográfico– en la literatura cubana de esos años escrita tanto por quienes vivían en la isla como por los que se habían exiliado. “An unusual number of autobiographical texts have been published by Cuban figures in the recent past”,²⁸ así comienza su ensayo y pasa revista no solo a autobiografías²⁹ en sentido estricto, sino también a textos (novelas o ensayos³⁰) que se leen –él lee– en clave autobiográfica y tomando como referente el concepto de “desfiguración” que planteaba Paul de Man en torno a la escritura autobiográfica. El centro de su ensayo es *La Habana para un Infante difunto* (1979), de Guillermo Cabrera Infante, y las conexiones con las escrituras autobiográficas en relación con la posición representada dentro de los cambios históricos cubanos del momento.

Y en 1999 Stephen J. Clark podía escribir que “no sería atrevido afirmar que una de las corrientes más fructíferas de la literatura cubana contemporánea es la de índole autobiográfica”.³¹ Sin duda alguna. Lo que ocurre es que él está pensando en obras de los años sesenta, como la de Renée Méndez Capote, o en la de autores cubanos exiliados: los ya mencionados Cabrera Infante, Lorenzo García Vega y Carlos Franqui, más *La mala memoria* (1989), de Heberto Padilla, y *Antes que anochezca* (1992), de Reinaldo Arenas.

Lo que pretendo destacar con lo anterior es el interés que recibe lo autobiográfico y no lo meramente testimonial. La reflexión de González Echevarría, de esa forma, constituye una avanzada en el enfoque de la autobiografía y lo

²⁸ Roberto González Echevarría, “Autobiography and Representation in ‘La Habana para un Infante difunto,’” *World Literature Today* 61 (1987): 568.

²⁹ Renée Méndez Capote, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1963) –el autor indica como fecha de publicación 1968–; Orestes Ferrara, *Una mirada sobre tres siglos: memorias* (Madrid: Editorial Playor, S.A., 1975); Nicolás Guillén, *Páginas vueltas* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 1982); Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes: ensayo autobiográfico* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1978); Carlos Franqui, *Retrato de familia con Fidel* (Barcelona: Seix Barral, 1981). Por cierto, *Los años de Orígenes* es un libro autobiográfico que “documenta” el contexto en que nació la revista y el llamado grupo Orígenes. Pero habrá que esperar hasta 2004 para contar con la autobiografía de Lorenzo García Vega, *El oficio de perder* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla).

³⁰ Estos son Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera* (1978); Cintio Vitier, *De Peña Po-bre* (1979) y Severo Sarduy, *La simulación* (1982) y *Colibrí* (1984). El mismo año en que González Echevarría publica su ensayo, Sarduy sacaba *El Cristo de la rue Jacob*, que el poeta llamó “esbozo de lo que pudiera ser una autobiografía, resumida en una arqueología de la piel”, pues sólo “cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió”, Severo Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob* (Barcelona: Ediciones del Mall, 1987), 7.

³¹ Stephen J. Clark, “Poesía, política y autobiografía: la mala memoria de Heberto Padilla,” *Hispanófila: Literatura – Ensayos* 126 (1999): 85.

autobiográfico como forma discursiva y como género, algo que para la crítica cubana dentro de la isla no se daría hasta los años noventa y de la mano de mujeres dedicadas a los estudios de género y a rescatar la literatura escrita por mujeres, cuando investigadoras como Nara Araújo o Zaida Capote Cruz trabajaran sobre las formas en que se determinaba la voz femenina en la autobiografía cubana.³²

Y si bien el llamado género testimonio no ha dejado de publicarse ni de ser convocado a través de concursos literarios,³³ justamente a partir de los años noventa ha venido cambiando –al menos terminológicamente hablando– el paradigma de la literatura del yo, y lo autobiográfico –y no solo el aspecto testimonial– ha ido ocupando un significativo espacio dentro del campo literario cubano.

**

Hay un aspecto en cierta “memoria” cubana de los últimos años que se mantiene constante: la Revolución. Y en numerosos escritos autobiográficos el sujeto ha sido precisado, pensado, (casi) siempre en relación con lo que ha generado el acontecimiento de 1959. Como diría González Echevarría, “[i]t should be obvious that this sudden efflorescence of autobiography in Cuban letters is related to the revolution”.³⁴ Esta es la forma en que se ven, con razón, no pocas de esas escrituras del yo, en la medida en que la historia de la isla desde el 1 de enero de 1959 hasta hoy, ha girado, o se ha construido, en términos generales, sobre el acontecimiento “Revolución”.

Estas escrituras del yo cuentan con títulos que marcan la tendencia a imbricar Revolución y vida personal en el apartado de “memorias”, donde el yo íntimo se neutraliza en el contexto de las personalidades que lo rodean y que

³² Véase de Nara Araújo “La autobiografía de la Avellaneda: una estrategia de conquista,” *Revista de Literatura Cubana* 13 (1995–1996): 76–82, y “La autobiografía femenina, ¿un género diferente?,” *Unión* IX, núm. 26 (1997): 35–9, o, en *La nación íntima*, el ensayo “Autobiografía y relaciones de género” (La Habana: Ediciones UNIÓN, 2008, 11–6), de Zaida Capote Cruz, cuyo texto es la “[p]rimera parte del texto final de la investigación *Vidas de mujeres: biografía, autobiografía y relaciones de género*, realizada entre 1992 y 1993 para el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México”, Capote Cruz, “Autobiografía y relaciones de género,” 11.

³³ Véase, por ejemplo, en el sitio web de la Casa Editorial Verde Olivo, consultado el 27/09/2015, www.cubadefensa.cu, de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba, el significativo número de libros de testimonio biográfico que publica. Además, la Casa de las Américas lo ha mantenido dentro de su Premio Literario, pero en una categoría, la de “literatura testimonial”, y no como género literario.

³⁴ González Echevarría, “Autobiography and Revolution,” 569.

le sirven al escritor para hablar sobre ellas. Pensemos en *La mala memoria*, de Padilla, pero también en *Llover sobre mojado*, de Lisandro Otero.³⁵

La mala memoria traza el conflicto del intelectual crítico en/con la Revolución. Lo hace construyendo un héroe autobiográfico,³⁶ cuya “tragedia” se da entre él y Fidel Castro, que en ese sentido se vuelve una fuerza narrativa fundamental en la *grafía* de la *bío* del personaje. Más allá de los aspectos históricos, más allá del afán de testimoniar, servir de testigo, el libro delinea una estructura narrativa que se define como el viaje de ida (y vuelta) del héroe a la revolución.³⁷ Es una manera de leer a un *personaje* que, movido por la ilusión revolucionaria en otro siglo de “revoluciones”, decide unirse y participar. Solo que luego va perdiendo la fe y comienza entonces su retirada, que acaba en el choque directo, el apresamiento, la libertad, la autocrítica pública y el posterior exilio.³⁸

Las memorias de Lisandro Otero son un caso singular. Publicadas originalmente en Cuba, *Llover sobre mojado* tiene una versión mexicana con variaciones que no han dejado de ser polémicas.³⁹ Dedicada a su compañera Nara Araújo, la edición cubana lleva como subtítulo “Una reflexión personal sobre la historia”, mientras que en la mexicana se lee “Memorias de un intelectual cubano (1957–1997)” y está dedicada a Jimena y a Miranda, nietas suyas.⁴⁰

³⁵ Heberto Padilla, *La mala memoria* (Barcelona: Plaza y Janés Editores, S.A., 1989) y Lisandro Otero, *Llover sobre mojado: una historia personal sobre la historia* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997).

³⁶ Cuando hablo de héroe, no pienso en el constructo clásico, ni romántico ni ideológico, sino en la entidad protagónica de los relatos épicos, estructuras culturales que forman parte de una narratividad y que se ven implicadas en un conjunto determinado de acciones que hacen avanzar o retroceder la historia narrada.

³⁷ La “historia”, la narración, comienza en Nueva York en 1958, donde el poeta se hallaba exilado, y acaba en esa misma ciudad, veintidós años después, también en el exilio.

³⁸ Apresamiento, libertad y autocrítica que tuvo lugar en 1971 y que, junto con el antecedente del Premio UNEAC de su poemario *Fuera del juego* (1968), acusado él y su autor de “contrarrevolucionarios”, generaron el llamado caso Padilla, que, entre otros efectos, dividió a la intelectualidad latinoamericana y europea en relación con la Revolución Cubana. Para más detalles, véase Lourdes Casal, *El caso Padilla: literatura y Revolución en Cuba. Documentos* (Miami: Ediciones Universal, 1971). También puede consultarse Jorge Fonet, *El 71: anatomía de una crisis* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013), que contextualiza el caso Padilla.

³⁹ Otero, *Llover sobre mojado*.

⁴⁰ En declaraciones a un diario mexicano, Lisandro Otero dijo que quiso conservar el subtítulo de “reflexión personal” en la edición mexicana, pero sus editores lo cambiaron sin su consentimiento. Enrico Mario Santí, “Mi reino por el caballo: las dos memorias de Lisandro Otero,” *Estudios Públicos* 76 (1999): 4. Las dedicatorias, por cierto, son las únicas marcas del yo privado e íntimo que se cuelan en la obra. Su autor quiso delimitar la historia como intelectual

Aparentemente las mismas, se constituyen en dos “memorias”, como apunta el investigador Enrico Mario Santí, pues el memorialista reconstruirá desde la escritura dos perspectivas de su vida y también de su época, al colocar en cada una de las versiones “historias” conflictivas, y ajustadas para lectores (o censores?) determinados.

Cada edición cuenta con catorce capítulos. Sin embargo, dos capítulos de la cubana no se incluyen en la mexicana, y dos de la mexicana no aparecen en la versión cubana. O mejor dicho, resultan rediseñados, como “Regreso desde la quimera” –la vuelta a la isla mientras en Europa se desarrolla el proceso de reunificación alemana entre 1989 y 1990⁴¹– que constituye el cierre de la versión cubana, pero en la mexicana pasa a ocupar el penúltimo lugar, pues el viaje del héroe autobiográfico no termina en Cuba, sino en México, a donde el autor pasó a residir años después de volver de Alemania y tras algunos años en Cuba. Esto determina la forma en que el memorialista reconstruye su *bío* por medio de una estrategia de selección y disposición, o dicho en otros términos, de “olvidos” y “memorias”.⁴²

El viaje de la libertad: así se leen las memorias del músico cubano Paquito D’Rivera, que describe el ambiente musical y jazzístico en el que vivió, así como el universo de personalidades y anécdotas que rodearon su carrera musical, desde la infancia hasta los años noventa, desde Cuba hasta los Estados Unidos, pasando por numerosos países europeos. *La vida saxual* describe los momentos del sujeto autobiográfico por la escena musical cubana, de la que el autor es pieza fundamental. Reducido los términos literarios a la *bío* y no a la *memoria factual*, la narrativa construye el espacio de la isla no solo como dictadura comunista, sino además nazi.

En las memorias de Padilla se deja caer de modo sutil una suerte de filiación hitleriana por parte de Fidel Castro, cuando el autor establece vínculos intertextuales entre este y Hitler. Padilla comenta que *Mi lucha* fue lectura

real y testigo de época y dejar al margen todo lo relativo a su vida íntima: “Yo quise borrar todo lo referente a matrimonios, hijos, encuentros personales, no obstante que hay muchas vivencias personales, pero todas en relación a la historia, las cuales ayudan a reflexionar sobre el momento histórico determinado”. Santí, “Mi reino por el caballo,” 43.

⁴¹ Y sin duda alguna marcando el clima incierto que se abría ante (el fin de) la historia con la desarticulación y desaparición del sistema soviético y socialista de los países de Este de Europa, razón por la cual se paralizó y se vino abajo la economía y el comercio cubanos, hundiendo en los años noventa a la isla en una de las peores crisis que haya conocido y que desajustó a toda la sociedad.

⁴² Para una lectura más detallada de los cambios que se operan en las memorias de este intelectual, véase Santí, “Mi reino por el caballo”.

predilecta del joven que se convertirá en líder de la Revolución. Asocia la famosa frase final de *La historia me absolverá*, que pronunció en el juicio que le hicieron por los sucesos del Moncada (ataque a dos cuarteles militares de la dictadura de Fulgencio Batista), con una frase que Hitler pronunciara también en el juicio que le hicieron después de su intento de golpe de Estado en Múnich. Las palabras de Fidel Castro son las siguientes: “En cuanto a mí, sé que la cárcel será dura como no la ha sido nunca para nadie, preñada de amenazas, de ruín y cobarde ensañamiento, pero no la temo, como no temo la furia del tirano miserable que arrancó la vida a setenta hermanos míos. *Condenadme, no importa, la historia me absolverá*”.⁴³ Hitler, por su parte, dejó escrito: “Los jueces de este Estado *pueden condenarnos* tranquilamente por nuestras acciones; mas la historia en calidad de diosa de una verdad superior y de un mejor derecho, romperá un día sonriente esta sentencia, *para absolvernos* a todos nosotros de culpa y expiación”.⁴⁴

La comparación es sin duda sugerente, pero, al decir de Todorov, forma parte de los “abusos de la memoria”: emplear el comodín de Hitler para marcar negativamente un presente sin relación con el pasado:

Quando se utiliza el término *nazi* como simple sinónimo de “canalla”, toda la lección de Auschwitz se ha perdido. El personaje de Hitler, en particular, se guarnece regularmente con todas las salsas, lo encontramos por todas partes, incluso a pesar de que el genocidio de los judíos se considere único. En 1956, los gobiernos occidentales habían descubierto ya una reencarnación de Hitler: era Nasser, que había tenido la desvergüenza de nacionalizar el canal de Suez. Desde entonces, los avatares del difunto dictador proliferan. Al gobierno americano le gusta designar así a sus enemigos para asegurarse el apoyo incondicional de la comunidad internacional: Saddam Hussein es un nuevo Hitler, Milosevic otro.⁴⁵

Esta “memoria” cubana descubre un instrumento para convertir en “canalla” clásico a la figura de Fidel Castro, y extender hacia la Revolución Cubana la imagen del horror nazi, considerado como “una encarnación perfecta del

⁴³ Fidel Castro, *La historia me absolverá* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007), 90. Cursivas mías.

⁴⁴ “Die Richter dieses Staates mögen uns ruhig ob unseres damaligen Handelns *verurteilen*, die Geschichte als Göttin einer höheren Wahrheit und eines besseren Rechtes, sie wird dennoch dereinst dieses Urteil lächelnd zerreißen, *um uns alle freizusprechen von Schuld und Sühne*”, Adolf Hitler, *Mein Kampf* (Múnich: Verlag Franz Eher Nachfolger, t. II, 1933), 780; traducción mía.

⁴⁵ Todorov, *Memoria del mal*, 198.

mal”, al decir del mismo Todorov.⁴⁶ Paquito D’Rivera no llega a la precisión “(inter)textual” de Padilla, ni la señala en la figura de Fidel Castro. Busca establecerla en el sistema, cuando se refiere a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), los campos de trabajo agrícola (1965-1968) a donde eran enviados homosexuales, disidentes y religiosos (católicos, testigos de Jehová, adventistas del Séptimo Día ...). D’Rivera los describe como “ni más ni menos que auténticos campos de concentración al estilo nazi”⁴⁷ y menciona el lema que aparecía en estos campamentos: “El trabajo os hará hombres’ [...] decían amenazantes los enormes cartelones colocados a la entrada de los campamentos rodeados de alambres de púas [...]”.⁴⁸ Leído en un contexto que destaca la imagen del nazismo, que es como una de las metáforas del mal más recurrente de los imaginarios contemporáneos, enseguida se asocia ese lema con las palabras que aparecían a la entrada de Auschwitz o Dachau: “El trabajo os hará libres”, lo que estimula el efecto memorial de pensar que los que crearon la UMAP se “inspiraron” en el lema nazi.⁴⁹

Antes que hacer referencias históricas, e incluso afirmar o negar lo expresado por los sujetos autobiógrafos, lo que me interesa es destacar el papel narrativo que desempeña en la historia de este héroe autobiográfico la puntualización de este espacio como “campo de concentración nazi”, que es como decir “lugar de exterminio”. Esto fundamenta, narrativamente hablando, la necesidad del héroe de escapar. Las memorias de D’Rivera, como he dicho más arriba, articulan el tema del viaje de la libertad de un sujeto que busca su tierra prometida, que es “la ciudad de New York”,⁵⁰ donde “está la verdad y el sabor”.⁵¹ El relato, de este modo, se dirigirá, pues, en pos la consecución de este *pasaje épico* del héroe, es decir, el paso de la cárcel nazi-comunista

⁴⁶ Todorov, *Memoria del mal*, 94.

⁴⁷ Paquito D’Rivera, *Mi vida saxual* (San Juan: Plaza Mayor, 1999), 119.

⁴⁸ D’Rivera, *Mi vida saxual*, 119.

⁴⁹ El poeta José Mario, que sufrió las UMAP en carne propia, es el que menciona primero que “El trabajo os hará hombres” le recordaba la de “El trabajo os hará libres”. Lo hace en el documental CONDUCTA IMPROPIA (1984), de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal. Ahí afirma lo que vio en el campo al llegar: “Decía ‘Unidad Militar 2269’. Entonces tenía una pancarta enorme, un cartelón que decía ‘El trabajo os hará hombres’. Es una frase de Lenin. Entonces fue que yo me acordé realmente de aquella frase que decía Salvatore Quasimodo que estaba a la entrada del campo de concentración de Auschwitz que ponían ‘El trabajo os hará libres.’” Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, *Conducta impropia* (París: Antenne 2, Les Films du Losange, 1984), min. 00:13:19.

⁵⁰ D’Rivera, *Mi vida saxual*, 103.

⁵¹ D’Rivera, *Mi vida saxual*, 156.

a la libertad del capitalismo, con sus numerosas peripecias y con la incorporación de personajes (reales) que intervienen, ayudándolo o sirviendo en contra, hasta que el héroe alcanza su libertad.

**

En la primera década de este siglo, la autobiografía cubana da signos significativos de recuperación editorial. Mencionaré solo las que tienen que ver con artistas y escritores, pues la relación de todas o casi todas se haría demasiado larga. De 2000 son *Mi vida al desnudo*, las memorias del periodista Enrique Núñez Rodríguez. De 2001 son *Elapso tiempo*, del pintor abstracto Hugo Consuegra. Al año siguiente se suceden *Solo un leve rasguño en la solapa (Recuerdos)*, *Volviendo la mirada* y *Espero la noche para soñarte, Revolución*, las de Manuel Díaz Martínez, César Leante y Nivaria Tejera, respectivamente. En 2004 aparecen las mencionadas memorias de Lorenzo García Vega, *El oficio de perder*, pero también *El arte para mí fue un reto* y *Celia. Mi vida. Una autobiografía*, de la actriz negra Elvira Cervera y de la cantante Celia Cruz, respectivamente, y un año más tarde las de la poeta afrodescendiente Georgina Herrera, *Golpeando la memoria*. 2006 ve la publicación de *Memorias y olvidos*, de Cintio Vitier. Y en 2007 salen a la luz no solo *No way home*, del bailarín Carlos Acosta, sino también *Yo, Publio: confesiones*, del pintor Raúl Martínez. Sigue 2009 con “De mis memorias”, de José Lorenzo Fuentes; 2011 con *Dinosauria soy*, de Graziella Pogolotti. Y en los últimos cuatro años aparecieron *El ocho cubano*, de Octavio Armand; *El sensible zarapico*, de Samuel Feijóo, y *Sin perder permiso* y *Diseño de una vida*, de Fausto Canel y María Molinet, respectivamente.⁵²

Me quiero detener aquí en las de Raúl Martínez y en las de Graziella Pogolotti. Ciertos héroes autobiográficos encuentran en un momento determinado de sus vidas la necesidad de *rescatar la memoria* a través de la escritura:

⁵² Algunas son de autores que viven y publican fuera de Cuba, en el exilio o no, como las del pintor Hugo Consuegra, el bailarín Carlos Acosta, los poetas Manuel Díaz Martínez, César Leante, Nivaria Tejera, José Lorenzo Fuentes, Octavio Armand y el cineasta Fausto Canel. Rafael Rojas, por cierto, ha escrito sobre el desarrollo de la autobiografía de la diáspora post 59 y sus diversos estadios, algo que no toco en estas páginas pero que no puede olvidarse. Él distingue y señala las formas que toman las memorias de los que se fueron a raíz de 1959, luego la de aquellos que rompieron con la Revolución y se marcharon al exilio en los 70 (como Cabrera Infante), luego la de la llamada generación del Mariel o de la que se exilió en o después de los 80, más tarde la de la diáspora del 90, para cerrar con los cubanoamericanos, es decir, aquellos que nacieron en Cuba pero que emigraron con sus padres, siendo muy niños, en los años 60 y formaron su identidad entre lo cubano y lo estadounidense. Rafael Rojas, “Los nudos de la memoria. Cultura, reconciliación y democracia en Cuba,” *Encuentro de la Cultura Cubana* 32 (2004): 88–101.

“Creo que tendré que ponerme a escribir mis memorias”, escribe Raúl Martínez un viernes 21 de agosto de 1988, y agrega: “Son las 5:00 a.m. Desperté hace media hora. No he podido dormirme, preparo un trago. Fumo. Tenía un sueño que podría convertirse en una novela. Un sueño de enredos amoroso-sexuales en la edad media, salido de la picaresca española, lleno de ingenuidad y malicia”.⁵³

Escritas estas notas en Moscú, durante un viaje de trabajo, aparecen insertadas en su autobiografía *Yo, Publio: confesiones*, una de las joyas literarias con que tenga que contar para siempre el género cubano. Ese mismo día anotaba, de su visita al museo Pushkin, las observaciones hechas de una muestra de impresionistas, que veía con el mismo entusiasmo que si tuviera veinte años, “como si me pudieran inspirar de nuevo en el caso de que quisiera encontrarme a mí mismo”.⁵⁴ En especial Renoir, que seguía siendo para Martínez “el deleitado aristócrata sensual de esa época. Se ‘viene’ cuando pinta sus desnudos. Eso se siente”. Y a continuación acota: “Si no fuera que físicamente me siento mal, esta experiencia que remonta a mis veinte hubiera resultado más saludable. *Me ha hecho volver atrás, y el pasado lo considero eso: pasado*. Lo que está por pasar es lo importante”.⁵⁵ Pero es entonces, bajo esta especie de crisis, que señala su necesidad o su deseo de escribir sus memorias.

El hecho se da justamente durante un viaje a Europa. Tras lo anotado por el pintor hay un tono burlesco, irónico. No podemos olvidar que Raúl Martínez había sido víctima de la política cultural represiva cubana de los años setenta: fue expulsado de las escuelas donde impartía clases y no pudo exponer en galerías su obra. Entonces, estando en Rusia, habiendo salido ya del “aislamiento” al que estuvo condenado por homosexual, pero también por salirse de los cánones con que el realismo socialista cubano quería pintar el héroe, se entera de que La Habana le ha entregado una de esas medallas que glorifican a las personalidades. Aquí se cruza la conciencia civil con la conciencia del hombre, aquí se cruzan lo político y lo privado, algo que no deja de tener peso, pues será un momento clave que definirá la decisión del sujeto en su objetivo de, como diría el investigador Jean Molino, hacer público lo privado

⁵³ Raúl Martínez, *Yo, Publio: confesiones* (La Habana: Artecubano Ediciones/Editorial Letras Cubanas, 2007), 442.

⁵⁴ Martínez, *Yo, Publio*, 441.

⁵⁵ Martínez, *Yo, Publio*, 442, énfasis mío.

(la vida de uno), hablar de “sí mismo” y “retornar sobre sí mismo” e intentar “dar coherencia, unidad y sentido a la infinita riqueza de sus experiencias”.⁵⁶

Vista como un documento histórico que testimonia la política cultural cubana en la Revolución, “tiene la virtud de completar visiones, de atender intersticios y recodos de la Historia [cubana] que conocemos hasta hoy”,⁵⁷ desarrolla una compleja estructura de voces y personajes que la hacen un documento con alcances literarios sorprendentes.

Pero también se trata –y ese es mi interés– de la estructura novelada del relato del yo, yo que es otro, que no es Raúl sino Publio. En este proceso narrativo el héroe (autobiográfico) se va haciendo *historia* a partir del origen primigenio de una *caída*. Se trata, en un final, de un relato en cuyo proceso narrativo el héroe autobiográfico se va descubriendo por medio de los conflictos vitales y a partir de ese origen único: el de la caída en el “pecado”, una especie de pecado original que lo marcará por el resto de su vida.

Este relato, estas “confesiones”, comienzan con la imagen mítica de un paraíso perdido, una Edad de Oro desaparecida. Se trata del caserío en el campo donde vivió su primera infancia. La casa “quedó grabada para siempre en mi memoria y nunca he vuelto a ver otra como aquella”,⁵⁸ que asocia en su memoria con castillos, palacios, mansiones de cuentos de hadas. En esa especie de Edén, el niño Raúl Martínez tiene la primera imagen erótica: un muchachito desnudo, en un sembrado de maíz y con el sexo en erección, que el niño Publio toma entre sus manos. Sorprendidos por una campesina, el acontecimiento se interrumpe y lo que ocurre más adelante, el incendio de la casa del muchachito –que imagina como “castigo” ¿divino? –, marcará la entrada del héroe en la historia: “A partir de este momento”, afirma el narrador, “comienzan mis recuerdos y a desarrollarse mi vida”,⁵⁹ de la misma forma en que, para la mitología judeocristiana, la expulsión de Adán y Eva del Paraíso marca el comienzo de la historia del hombre en la tierra.

Este relato “genésico”, cuasi mitológico, va a delinear más adelante a través de una polifonía de voces que relacionan diversos personajes que formaron parte de su vida familiar. Ya no solo habla el sujeto autobiográfico, sino también otros personajes. El autor construye otras voces que identifica con

⁵⁶ Jean Molino, “Interpretar la autobiografía,” en *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, ed. Antonio Lara Pozuelo (Lausanne: Hispánica Helvética, 1991), 117.

⁵⁷ Rufo Caballero, “Raúl Martínez: la argucia del corredor de fondo,” *Casa de las Américas* 47, núm. 250 (2008): 140.

⁵⁸ Martínez, *Yo, Publio*, 29.

⁵⁹ Martínez, *Yo, Publio*, 37.

las de sus hermanos. Está el Loco, quien no solo lo inicia en el sexo, en el conocimiento del cuerpo sexual, sino también describe las estrategias de conquistas sexuales del héroe. Está el Malo, que “aspiraba a ser escritor o poeta”⁶⁰ y quiere evitar que el héroe caiga en “‘aquel mundo’ en que se temía que yo cayera”,⁶¹ es decir, el mundo de la homosexualidad, que para el imaginario heterosexual y represivo significa depravación, humillación, ausencia de valores. Ellos son voces privilegiadas, que no son la del narrador autobiográfico y que introducen una pluralidad de voces en la narración autobiográfica y demarcan distintos espacios en que el héroe actúa.

Varias interrogantes giran alrededor de este héroe, y que el narrador va disponiendo en su relato: “¿Para qué serviría yo?”, “¿Cuál sería mi talento?”, “¿Tengo o no talento?”.⁶² Este conflicto en torno al yo se va a imbricar a algo esencial para su personalidad: la condición de homosexual y la asunción de esa condición, primero sobre su familia, luego sobre su conciencia, más tarde sobre la sociedad y, finalmente, sobre el contexto de la Revolución Cubana, que en los años setenta la declaró oficialmente una “patología social” y desató una cruda homofobia oficial que no sería superada hasta finales de los años 80 y comienzo de los 90. En ese sentido, la autobiografía de Martínez, que él llama “confesiones”, ofrecerá un paradigma autobiográfico que marcará una singular actualización del género en la isla. Si desde el punto de vista testimonial rescata la perspectiva personal de un actor fundamental de la escena cultural cubana de la Revolución y muestra no pocas de sus intra-historias, de sus personajes, desde el punto de vista literario asume una visión compleja del mundo del héroe autobiográfico que no se reduce a la concatenación de anécdotas, sino que amplifica la *bío* por medio de una escritura compleja en cuanto a los temas y la estructuración.

**

No hay que pensar solo en la diáspora para buscar ese proceso de “reconstrucción de la identidad personal que se experimenta en todo exilio”.⁶³ Las memorias de Graziella Pogolotti, *Dinosauria soy*, escrutan una identidad en conflicto y las heridas de una “biografía fracturada”.⁶⁴

⁶⁰ Martínez, *Yo, Publio*, 83.

⁶¹ Martínez, *Yo, Publio*, 119.

⁶² Martínez, *Yo, Publio*, 151.

⁶³ Rojas, “Los nudos de la memoria,” 62.

⁶⁴ Graziella Pogolotti, *Dinosauria soy* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 2011), 155.

Pogolotti comienza su intento de “recuperar fragmentos de mi pasado”⁶⁵ dudando de antemano sobre la claridad o el sentido posible de esos *retornos sobre sí mismo* que son los recuerdos. Por eso dice que “Giaveno no es Combray” al volver al mundo de su infancia, porque para la narradora de estas memorias no resulta cuestión de magdalenas proustianas la reconstrucción del pasado de uno mismo.

Tres ancianas dispersas en el mundo comparten la tarde en un patio europeo. Una vive en Italia; otra, en Francia; la última, en Cuba. La italiana (María Luisa) conserva el hogar de los antepasados comunes a las tres, “preserva los muros”,⁶⁶ los muros del pasado; la francesa (Mary), que no es francesa, vive en un “tranquilo y mediano bienestar. Es como si flotara, sin nostalgias ni recuerdos, en una peculiar soledad”;⁶⁷ pero la cubana, Graziella Pogolotti, asume la escritura de esa “memoria” común e intenta reunir el recuerdo familiar y el recuerdo personal. A cada las distingue algo especial. En la primera es el signo de la tierra (piamontesa) pero también del “origen”, donde nace la historia de la heroína autobiográfica; en la segunda hay una especie de desarraigo perenne –nunca encuentra lugar, vive como en un limbo–; y en la tercera está la isla, el puerto de La Habana, que la narración designa al principio como lugar de tránsito.

Amén de querer capturar el tiempo ido de la heroína autobiográfica, esa historia que quedará desperdigada si no se “reúne” en la escritura, *Dinosauria soy* también se puede leer como una forma de *regresar*, desde la memoria, al destino final que se ha asumido como suyo: Cuba. La escritura es un ejercicio de reconstrucción auto-topo-gráfica en el cual el *viaje de retorno* identifica el proceso de crecimiento y re-conocimiento del personaje.

En el relato se trata de buscar su lugar (en la Historia, ciertamente, pero en su historia) a partir de los destinos por los que han tenido que transitar no solo ella sino también sus antepasados, que “emprendieron un día el viaje, tentados por el ancho horizonte del mundo” sin saber

*entonces que no había regreso posible. [...] El camino azaroso de la vida y la historia los condujo a recalar en una isla del Caribe. Desde ese promontorio, apagadas las generaciones sucesivas, apenas subsiste el frágil testimonio de mi palabra y de mi memoria.*⁶⁸

⁶⁵ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 40.

⁶⁶ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 7.

⁶⁷ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 8.

⁶⁸ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 37, cursivas mías.

Hay que precisar que la autora nació en Francia, vivió hasta los ocho años en Italia, hasta que la Segunda Guerra Mundial obligó a la familia a escapar de una Europa en crisis. Este “movimiento espacial” de Europa a América será clave en el relato de la heroína, cuando aparezca luego otro viaje, esta vez de *regreso* a Europa, dado por la crisis política que atravesaba Cuba con el golpe de Estado de 1952. “Para mí había llegado”, dice la autora, “el momento de saldar cuentas con el pasado, [...], de redefinir el paisaje de mi propia existencia”.⁶⁹ La importancia de este viaje a Europa –en especial París– radica no solo en que se convierte en un viaje de aprendizaje, sino en que resume la clásica toma de conciencia que provocan las distancias. Este será el *espacio* donde la heroína del relato asuma ya la identificación con aquel país al que había llegado como “extranjera”, donde finalmente se reconoce ya no pertenecer más a él, sino a la isla.

Resulta interesante que la autora destaque un detalle de su memoria que hace trabajar activamente estas relaciones espaciales de ida y vuelta en el relato de la heroína autobiográfica, como si en esa relación se estableciera una especial coordenada para encontrar el lugar que conforma la trayectoria vital y que ella apela como el *regreso al país de la infancia “rusa”*. Dice: “Cuando mucho más tarde viajé a la URSS, la melodía de un idioma indescifrable en su léxico *despertó abruptamente la evocación de un mundo que solo perduraba en lo más recóndito de mi memoria afectiva*”.⁷⁰ A través del idioma, de las remembranzas que este queda en la memoria, la heroína autobiográfica reconstruye uno de los lugares de su infancia, que no es cubano, sino europeo, y que no es físico, sino inmaterial. El habla es un índice reflexivo que señala esta distancia. Precisamente en ese viaje a Europa se cuenta que recupera el francés, “pero una resistencia interna, irracional, [le] impedía mostrar los residuos del italiano –mi lengua tanto tiempo atrás”.⁷¹ Y concluye: “Esa incapacidad revelaba que [...] el pasado subsistía tan solo como fragmentos de una memoria deshilachada”.⁷² Perdida la lengua, perdido el espacio original, el viaje de retorno a Europa se muestra como lo contrario, o, mejor dicho, el regreso a su “tierra natal” acaba por indicar un retorno a la isla que alguna vez fue solo puerto, tránsito.

Ante tanta errancia (suya y familiar), se lee como trasfondo la necesidad de reconstruir el lugar al que (se) pertenece por elección. La vida de la heró-

⁶⁹ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 64.

⁷⁰ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 36, cursivas mías.

⁷¹ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 73.

⁷² Pogolotti, *Dinosauria soy*, 73.

na autobiográfica que delatan estas memorias estuvo siempre marcada por la no pertenencia a *ese* lugar, o por el hecho de que provenía de *otro* lugar, como cuando se narra que en la escuela italiana, donde aprendió sus primeras letras, era señalada como extranjera y su pasaporte, habiendo nacido en Francia, la “reconocía como ciudadana de Cuba, un lugar desconocido” para ella.⁷³

Leídas fuera del marco documental que testimonia una época o determina la filiación política de su autora, *Dinosauria soy* parece buscar, de forma contradictoria, la lectura de una emigrante europea en el Caribe. “Yo había llegado a este puerto [que es La Habana] sin equipaje, con las manos vacías, con la estabilidad perdida, al cabo de una interminable peregrinación. Era una emigrante ...”.⁷⁴ Estas palabras enmarcan la pregunta clave sobre la búsqueda de una estabilidad identitaria y sobre la aceptación definitiva del lugar de pertenencia por parte de la autobiógrafa: Cuba, ese lugar que fue primero refugio de la guerra que asolaría su tierra “natal” (Europa), se convertiría en ese “lugar” al que ella apela ya como suyo y propio, sin olvidar, por supuesto, la “violencia del trasplante [a Cuba]” que experimenta la niña y que “había mutilado mi natural tendencia a la extroversión”.⁷⁵

**

La Habana 2015. En el centro de la ciudad permanece hoy un edificio que fue emblemático de la Cuba republicana. Me refiero al Capitolio, construido en los años treinta para albergar la sede del congreso de la República, con su cámara de senadores y su cámara de representantes. No, esta monumental edificación no fue demolida, aunque se tratara de unos de los iconos de aquel país que la Revolución Cubana buscó desmontar. Sus instalaciones, después de 1959, se convirtieron en la Academia de Ciencias de Cuba (institución *ad usum* en los Estados socialistas europeos y que el gobierno de Fidel Castro calcó) e incluyeron no solo una biblioteca científica sino además un museo de historia natural. Hoy día el edificio está siendo restaurado desde sus cimientos y recuperado como lo que alguna vez fue: la sede del congreso cubano. Cuando acaben las obras, se mudarán a sus salas los diputados del parlamento cubano, que a partir de entonces sesionará ahí, rodeado de las tallas en madera preciosa, los bronceos republicanos, los mármoles italianos y décadas de historia que hicieron famoso ese lugar.

⁷³ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 13.

⁷⁴ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 12.

⁷⁵ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 43.

Apropiación tras apropiación, la historia se teje y reescribe constantemente. Así resulta que este objeto arquitectónico, que alguna vez se le representó como algo de un pasado negativo, neutralizará pasado y presente, memoria y olvido, cincuenta años de Revolución y cincuenta de República. Como si de un símbolo se tratara, en este gesto se descubre la forma en que la Cuba de hoy está trabajando su memoria, mirando al pasado, recuperando una parte de él. Hoy día, oficialmente, se utiliza la palabra *actualización* –¿*upgrade* al estilo de los sistemas informáticos?– para referirse a las reformas económicas que, desde la asunción de la presidencia por parte de Raúl Castro, se han venido implementando. Y la memoria y el olvido se *actualizan* también al interior de la isla, en un género literario que, aunque no lo parezca, no carece de fuerza en el campo literario cubano.

Hubo alguna vez, escribe Le Goff al hablar del “orden de la memoria”, una cierta relación entre los términos *documento* y *monumento*.⁷⁶ Las memorias, las autobiografías, devienen “monumentos” escriturarios que, como el Palacio Imperial o el Capitolio cubano, levantados en lugares centrales de sus respectivas urbes, señalan, delimitan, escriben, narran acontecimientos ya ocurridos y marcan un presente y, de modo especial, la forma de volverse hacia ese pasado y de contarlo.

En estas páginas he intentado esbozar un acercamiento a un tema que sigue necesitando lecturas puntuales y generales, de modo que la historia y la crítica de la autobiografía cubana, después de la larga jornada del testimonio y la militancia ideológica de todos los colores y espectros políticos, se puedan poner en perspectiva y en relación. Se trata de que un género como el de la autobiografía no sea pasado por alto, por ejemplo, en ediciones de cualesquieras “historias de la literatura cubana” que se escriban en el futuro, como ocurrió en la *Historia de la literatura cubana* en tres tomos y editada por el Instituto de Literatura y Lingüística cubano, los cuales guardan mucha información, pero gran parte de ella o resulta desactualizada o responde a presupuestos e ideologías ya superados incluso dentro del mismo país.

⁷⁶ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario* (Barcelona/Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1991).