

**El tiempo contraído**  
Canon, discurso y circunstancia  
de la narrativa cubana (1959-2000)

Waldo Pérez Cino

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Francisco Morán
Adriana Churampi Ramírez	Waldo Pérez Cino
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Nanne Timmer
Gustavo Guerrero	

© Waldo Pérez Cino, 2014

© de esta edición: Almenara, 2014

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

ISBN 978-90-822404-4-3

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

## V.

### ENTRE YA Y TODAVÍA: OTRO ESTADO DE LA CUESTIÓN

¿Cuál es, más de una década después del cambio de siglo, la configuración actual del canon literario cubano? Responderse esa pregunta implica considerar algunas de las cuestiones que han marcado su evolución, poner en contraste su forma actual –y en esa medida, otro estado de la cuestión– con la que mantenía antes del complejo proceso de restauración y cambios que tuvo lugar en los noventa. Dicho de otra manera, requiere precisar el alcance de esa transformación, cuando menos, en dos sentidos distintos.

El primero de ellos concierne a su término: ¿es un cambio que *ya* ha tenido lugar, o es un proceso en marcha, un reacomodo entre sus elementos constitutivos que *todavía* no se ha completado?

El segundo viene dado por la propia dinámica de restauraciones sucesivas, simultáneas en ocasiones y no exentas de tensión –vuelta a los discursos nacionales del canon origenista, relativo rescate del papel crítico del intelectual en los sesenta, recuperación de una subjetividad intelectual y una capacidad de interlocución que se habían perdido–, a través de las cuales ese cambio ha tenido lugar: ¿se ha *vuelto* a un punto anterior, y ese cambio es un retorno, o se ha *llegado* a una configuración nueva, esencialmente distinta de las anteriores?

¿Que ha cambiado, y qué no, o no todavía, del canon literario cubano? La pregunta tiene algunas respuestas fáciles, rayanas en la evidencia –que son a veces las más parciales, porque atañen a alguno de sus elementos pero no siempre a su relación en el conjunto–, y otras mucho más complejas, porque requieren tomar en cuenta el sistema completo y la relación recíproca entre sus partes. Además, cualquier conclusión que tome en cuenta las relaciones sistémicas entre Canon, canon crítico y corpus tendrá que atender a cómo se resuelve –si se ha resuelto– la profunda disfuncionalidad que impuso en el canon literario

cubano aquella escisión en dos cánones enfrentados y asimétricos, que tuvieron, al menos hasta la restauración de los noventa, respectivamente en el Canon y el canon crítico sus polos de fuerza. Lo anterior, entonces, supone contestarse qué ha cambiado y hacerlo por partida doble: por un lado, qué ha sido de esa escisión, de su existencia dentro de un sistema de legitimidad y valor; por el otro, qué ha quedado –o qué no– de la disfuncionalidad que produjo.

Aquí, con respecto a la existencia misma de la escisión, tenemos quizá la evidencia más sólida; que ya no exista es consecuencia, en lo que tiene de hecho incontestable, de la restauración que aconteció en los noventa. La recuperación de una tradición literaria propiamente cubana –aun con todo lo que haya tenido de instrumentalización ideológica, y aun cuando, como hemos visto, ese legado común haya sido también terreno de disputa– devolvió al sistema del canon literario el elemento que le faltaba: al restituir aquel Canon congelado durante décadas, se recuperaba *ante todo* la configuración triple del sistema, y con ella, la circulación efectiva y recíproca de influencias entre Canon, canon crítico y corpus. Esa restitución, por supuesto, comportó –y continúa haciéndolo– actualizaciones y revisiones, intensificadas además como reacción natural ante el ajuste ideológico que guió en su primer momento esas recuperaciones, pero el hecho cierto es que el Canon ha ocupado su lugar en el sistema, y su prolongación en disidencias y revisiones da la medida de una influencia activa sobre el conjunto. Ahora bien, la claridad que aporta esa evidencia, sin dudas la más importante sobre lo que efectivamente ha cambiado *ya* en la configuración del canon literario cubano, llega hasta ese punto –se recupera la configuración triple del sistema, y con ella la unidad del conjunto que se había perdido tras el cisma–; si se avanza más allá, aparecen cuestiones que no son tan evidentes. Sobre una de ellas nos hemos detenido varias veces, pero conviene pensarla de nuevo desde aquí.

Si el sistema del canon cubano se había escindido en dos cánones paralelos, y ha recuperado ahora su unidad, ¿qué pasó con el otro, con el canon literario marxista? La pregunta, que incluso pudiera parecer trivial si se la refiere únicamente a la desaparición histórica del orbe soviético y su repercusión sobre los discursos legitimantes del socialismo cubano, no lo es tanto si la remitimos a su herencia, a lo que perviva todavía de aquella construcción que subordinaba lo estético a lo ideológico. Con relación al espacio que ocupa ahora un Canon propiamente nacional no supone mayor problema, porque aquél, en la configuración anterior del sistema, era una especie de lugar desocupado, a llenar: el canon marxista no llegó a construir nunca su propio Canon, e incluso aquellos

autores (los casos de Carpentier o Guillén son los más visibles) con los que había suplido esa ausencia pertenecían a aquella tradición que se recuperó en los noventa. Tampoco la mezcla de realismo socialista, literatura policial y de contraespionaje que llenó bajo demanda ideológica el vacío literario de la isla conserva ya ninguna actualidad en el campo cultural, ni siquiera nostálgica<sup>1</sup>: no existe en términos de influencia como no existe tampoco, en la nueva narrativa cubana, nada que tome como modelo aquella retórica. En la forma que adoptó a partir del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, esto es, la de la ortodoxia marxista-leninista más dogmática, sus presupuestos ideológicos y sus prácticas estéticas están lo bastante desacreditados como para que no incidan ya sobre el campo cultural ni, mucho menos, sobre la configuración actual del canon literario cubano. No hay que olvidar, sin embargo, que el desplazamiento del marxismo soviético hacia el nacionalismo revolucionario también reactivó, en esa restauración que tuvo lugar entre finales de los ochenta y principios de los noventa, gran parte del discurso de los sesenta sobre el papel social de la literatura, incluyendo las preferencias por lo referencial y su valor en tanto discurso sobre la realidad. De hecho, esos raseros valorativos –aunque mucho más rígidos y normativos en los años soviéticos–, eran en el fondo similares a los de la *doxa* marxista: en esa vuelta a los sesenta se les prestaba legitimidad al tiempo que se los actualizaba, devolviéndoles el aura del entusiasmo revolucionario y de la participación crítica de los intelectuales en el destino nacional. En cierto sentido, se podría decir que aquel discurso del compromiso –en la forma que adoptó en los sesenta, antes de los años soviéticos– se ha rearticulado a sí mismo como tradición, en un reacomodo que lo remite al *antes*: una suerte de lugar imaginario que, en algunos momentos o entre cierta crítica, se percibe como un deseable punto de retorno. En esa construcción, que se amalgama a su vez con la de la singularidad del nacionalismo cubano, habría una continuidad que recuperar tras la suspensión que supuso la era soviética,

---

<sup>1</sup> Una nostalgia que sí existe, en cambio, referida a ciertos aspectos de la época soviética, como han estudiado en detalle Puñales Alpízar (2012) y Jacqueline Loss (2012 y 2013), pero que no se extiende a aquellas prácticas literarias. Tras enumerar unos cuantos autores de esa línea, Díaz Infante pone, con razón, énfasis en su total olvido, que contrasta con la circulación que llegaron a tener en la isla: «¿quién se acuerda hoy de aquellos escritores? Sin embargo, eran los narradores más populares de los setenta y los ochenta. Sus libros, en tiradas de entre 20 mil y 200 mil ejemplares, se agotaban en pocos días, y muchos fueron versionados en la radio y la televisión, ejerciendo una considerable influencia sobre toda una generación de cubanos que no contaban con demasiadas opciones de entretenimiento» (2009: 152).

y los sesenta –sus discursos críticos, el papel del intelectual y ciertos rasgos deseables en la literatura– serían el momento al que volver para retomarla. Una de las consecuencias de lo anterior, la más importante, es que en buena medida hace posible que el canon crítico cubano siga leyendo en términos de discurso sobre la realidad, reproduciendo todavía, inercialmente, la disfuncionalidad resultante de aquella escisión ya superada.

Y esto es algo que no habría que confundir: la escisión, la separación del canon literario en dos cánones enfrentados, ya no existe como tal, pero la disfuncionalidad que produjo, o al menos sus efectos, se mantiene todavía. Es cierto que ha tomado otras formas, y que la presencia actual de un Canon fuerte –y que ejerce una influencia relativamente consensuada como autoridad y referente, incluyendo, también, las disidencias a su propia tradición– contrarresta en cierta medida algunos de esos efectos, pero no lo es menos que lo que hay de *vuelta*, de retorno a un tiempo anterior en el hecho mismo de la restauración –restauración de una tradición literaria en su mayor parte anterior a los años sesenta, de los discursos críticos anteriores a los años soviéticos– acentúa el desfase entre un corpus actual, que transcurre en presente, y lecturas críticas que para ubicarlo se remiten, muchas veces, a un tiempo que no es el suyo.

¿Qué fue del canon marxista, entonces? Como construcción cultural, como sistema de legitimidad y valor relativo a la creación y la recepción de literatura, ha dejado sencillamente de existir. Aquella escisión que supuso la coexistencia de dos cánones enfrentados no se resolvió en síntesis, sino en la exclusión de uno de ellos del campo cultural: la hipertrofia ideológica de aquel canon marxista retornó, por así decir, al ámbito que le era propio, se desligó del sistema del canon literario y se integró en lo político. Su sustancia ideológica, que era en el fondo la que lo sostenía y sobre la que se había creado una prescriptiva crítica para una literatura «por hacer», sobrevive en los discursos legitimantes del régimen cubano, pero no se realiza ya a través del campo cultural ni es capaz de imponer una normativa estética. En este sentido preciso, el vínculo tan estrecho que había marcado las relaciones entre literatura y poder en Cuba se ha disuelto. Como bien hace notar Rojas,

Las motivaciones estéticas de esta cultura ya no responden, en su producción, circulación o consumo, a las insistentes demandas de legitimación de un poder poco persuasivo, demasiado inmerso en su precaria subsistencia y claramente dispuesto a sostener su escaso crédito internacional a costa del cierre del espacio

público interno. De ahí que esas demandas de legitimación, cada día más frenéticas y compulsivas, sólo puedan ser asumidas por aquellos aparatos ideológicos del Estado (televisión, prensa, editoriales políticas, mesas redondas, tribunas abiertas, marchas del pueblo combatiente...) ocupados por actores ciegamente leales o acriticamente subordinados. (Rojas 2006: 456)

Esa separación entre lo ideológico y lo estético, la ubicación en esferas relativamente independientes de lo cultural y lo político, no supone que la literatura cubana actual soslaye la circunstancia cubana, que sea ajena al tratamiento crítico o evite una dimensión política en sus realizaciones. Más bien, todo lo contrario: puede tenerla ahora –aun cuando subsistan ciertos límites– porque ya no está sujeta, o cada vez lo está menos, a una prescriptiva de orden ideológico que imponía no solamente qué *podía* o no ser dicho, sino qué *debía* serlo.

De aquella doble sujeción del campo intelectual al poder, que se había sellado con las «Palabras a los intelectuales» y que contemplaba tanto una interdicción (lo que no se podía decir, «contra la Revolución, nada») como una prescriptiva (no poder no decir lo que debía ser dicho, si se quería estar «dentro»), la segunda parte ha desaparecido del todo *en tanto prescriptiva*<sup>2</sup>, y la primera, si bien se mantiene, tiene límites cada vez más permeables y que, en cualquier caso, se manejan desde fuera del campo cultural. Esa autonomía se ha visto asociada a veces a un pacto de «neutralidad» entre el campo intelectual y la esfera de poder<sup>3</sup>, donde a cambio de tolerancia o permisividad se entregaría silencio sobre ciertos temas y ausencia de intervención en lo político, o cuando menos la adecuación a cauces que no resulten demasiado problemáticos. Tales concesiones mutuas sin duda existen y deben verse como parte de una negociación de la autonomía cultural, sobre todo en el ámbito más institucional de las revistas culturales o de la política editorial, pero a diferencia de lo que venía ocurriendo desde los primeros sesenta, no intervienen ya como rasero de valor

---

<sup>2</sup> Otra cosa distinta es que ciertas obras o autores puedan ser aprovechados ideológicamente por el tratamiento de ciertos temas, pero lo cierto es que cada vez son menos. El aprovechamiento político tiende a transcurrir por otra vía, la que toma la publicación de textos «incómodos» como argumento sobre la libertad de creación en Cuba, o lo que es lo mismo, como argumento de que la primera parte de aquella doble sujeción –lo que no puede ser dicho–, no existe ya, es algo «superado». Una categoría como la de «escritor oficialista», que tenía su contraparte simétrica en el «escritor contrarrevolucionario», está en vías de extinción; si aún sobrevive es sólo en el ámbito de las ciencias sociales, pero no en el de la ficción.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, Rojas 2006: 457-465 o Díaz Infante 2009: 170-180.

ni como condicionante, como adecuación necesaria a expectativas ideológicas y retóricas, en la creación misma.

En cuanto al Canon, según desde donde se considere la cuestión ha cambiado muy poco o ha cambiado casi todo. Si se aborda la cuestión únicamente a la luz de su restauración, podría dar la impresión de un cambio sustancial en contraste con los años soviéticos. Y el cambio, sin duda alguna, fue sustancial; pero no tanto por lo recuperado –otra tradición literaria nacional sencillamente no existía, la que había era ésa–, sino por el hecho mismo de recuperarlo. Sería más exacto asumir que era ése, congelado o inactivo o latente, el que se mantuvo vigente como Canon propiamente cubano, y que la restauración que se completó en los noventa lo que hizo fue reponerlo en su lugar, devolverle su peso e influencia sobre el sistema. Visto así, los cambios al interior del Canon son pocos: la centralidad de Orígenes se mantiene, o incluso se ve amplificada en alguna medida; algunos de sus desarrollos posteriores –Sarduy, Cabrera Infante, con menos nitidez Arenas– ya se habían asimilado a esa tradición para el momento en que se la restauró, de modo que con relación a su presencia lo más relevante viene a ser su paulatina aceptación en Cuba, que sobre todo en los casos de Arenas y de Cabrera Infante se veía complicada por sus posturas políticas. Ahora bien, respecto a lo que pueda suponer un cambio en la configuración actual del canon literario, el fenómeno más interesante concierne no tanto a la composición misma del Canon sino a *cómo* se actualiza, connota y asume esa herencia cultural recuperada. Que el renacimiento origenista haya estado ligado a la recuperación de los discursos sobre la identidad nacional, y que ésta respondiera, a su vez, a la necesidad de legitimación simbólica del socialismo cubano, gravita en algún sentido sobre la influencia de ese Canon, introduce hasta cierto punto un matiz conflictivo: un síntoma de ese conflicto puede verse en el rescate de la disidencia origenista, de lo que Ponte ha llamado la «tradición cubana del No» (2004: 112), y otro tanto en la criba de algunos rasgos asociados a su nacionalismo, precisamente los que fueron más aprovechados en su instrumentalización ideológica.

La otra evidencia mayor de lo que *ya* ha cambiado en el canon literario cubano reside en la propia narrativa, el corpus de obras y autores visibles en el panorama literario. El elemento que marca la diferencia sustancial con la literatura precedente está asociado al desarrollo de narrativas que se articulan sobre la consciencia de su propia textualidad, donde la representación se constituye en tanto lenguaje y el sentido del texto se realiza en sí mismo, sin que por eso se desvinculen de la realidad cubana o renuncien a una dimensión política. La

circulación activa de influencias entre esa narrativa y los paradigmas narrativos del Canon se percibe no sólo en su constitución formal, sino que a menudo también se tematiza –casi que a modo de inscripción, de filiación manifiesta– o se hace explícita en abundantes referencias intertextuales. A su vez, la existencia en paralelo de una literatura mucho más anclada a la referencialidad histórica inmediata, que seguía en una línea realista la dura experiencia de la circunstancia cubana y que tuvo un considerable éxito comercial fuera de Cuba –Zoé Valdés y Pedro Juan Gutiérrez son el ejemplo más claro de la tendencia y de su éxito de mercado–, venía a sentar una contrapartida que subrayaba los rasgos de identidad de ambas tendencias. Además de la diversificación temática y formal que venía produciéndose ya desde los noventa, la amplitud de registros narrativos se ha visto acentuada por la consolidación de obras con un marcado estilo de autor: escrituras como las de Antonio José Ponte, José Manuel Prieto o Ena Lucía Portela, muy diferentes entre sí, tienen todas un sello individual, reconocible en cada uno de sus libros. La circulación de parte de esa literatura discurre entre dos ámbitos editoriales distintos, el mercado del libro cubano (del que quedan excluidos autores que mantienen una oposición frontal al régimen) y el mercado editorial iberoamericano, en el que comparten espacio autores que residen en Cuba (Arturo Arango, Abilio Estévez, Ena Lucía Portela, Pedro Juan Gutiérrez, Leonardo Padura) con autores de la diáspora, publicados o no en la isla<sup>4</sup>. Otro elemento a tomar en cuenta viene a ser la autonomía cada vez mayor de los autores con respecto a las instituciones culturales: si en los noventa la única revista independiente fue *Diáspora[s]*, en la última década internet ha facilitado la aparición de publicaciones, por lo general efímeras, que proporcionan entidad propia a propuestas generacionales o de grupo<sup>5</sup>. Si algo ha cambiado *ya* en el canon literario cubano, y todo indica que esa transformación es un punto de no retorno, es el corpus actual de su narrativa.

En cuanto al canon crítico, en cambio, las cosas resultan algo más complejas. La mayor dificultad para precisar qué ha cambiado y qué no reside, precisamente, en uno de esos cambios: la inexistencia actual de un lugar de enunciación claro, nítidamente definido, que organice y defina de manera unívoca sus discursos. Durante décadas el canon crítico fue el centro del

---

<sup>4</sup> Las exclusiones, en éste como en otros aspectos, suelen estar motivadas más por la actividad política del autor que por el contenido mismo de su obra. La oposición entre autores de «fuera» y de «adentro» comienza a resultar inoperante en esa ecuación, y cada vez resulta más frecuente que algunos títulos se publiquen primero fuera de Cuba y luego en la isla.

<sup>5</sup> Al respecto, véase Timmer 2013.

canon literario de la Revolución, el elemento a través del cual se articulaba la relación entre lo ideológico y lo literario: sus raseros valorativos y estéticos, sus metodologías y sus expectativas se correspondían con la ideología, el aparato institucional de la cultura y las políticas culturales del socialismo cubano. Su lugar estaba claramente ubicado en la isla, y a su vez, al menos hasta la deriva soviética de los setenta, ese discurso tenía su correlato, a través de un intercambio muy activo de influencias, en las prácticas críticas de la izquierda latinoamericana, el rol social del intelectual y la idea de compromiso, tan presentes –como criterio de legitimidad y valor– en fenómenos como el *boom* de la narrativa latinoamericana y los discursos de la intelectualidad occidental afines al marxismo o el anticolonialismo. Ahora bien, tras la ruptura que marcó el caso Padilla y la deriva soviética de los setenta, la concordancia quedó rota; no porque esos discursos críticos hubieran cambiado, sino por la inserción de Cuba en el bloque soviético. Esos discursos por supuesto no desaparecieron: siguieron existiendo y continuaron generando valoraciones críticas, no específicamente sobre la literatura cubana –no formaban parte de un canon nacional– sino sobre conjuntos más amplios que la incluían, como la narrativa hispanoamericana, y donde la obra de autores cubanos tenía un peso específico. La posición de Cabrera Infante o Sarduy en el Canon cubano, por ejemplo, no se debe al canon crítico cubano –que la recibió, por así decir, en parte «ya hecha» en los noventa–, sino al lugar que en el canon literario hispanoamericano les había concedido esa crítica, en un proceso cuyo origen se remonta a mediados de los sesenta. La existencia paralela de otros desarrollos críticos sobre la literatura cubana, sobre todo a partir de los ochenta y situados en el ámbito académico norteamericano, viene a complicar más las cosas. Porque a partir los noventa, con la restauración del Canon cubano que tuvo lugar entonces, y en la que jugó un papel fundamental la propia crítica cubana –en parte porque respondía al interés ideológico de la recuperación «oficial», en parte porque desde el campo intelectual se recuperaba la autonomía crítica perdida–, se recupera también, inevitablemente, todo aquel conjunto de discursos críticos que hasta entonces habían transcurrido en buena medida ajenos a su centro; pasan, a partir de ese momento, a formar parte *también* del canon crítico nacional. Una vez que ha desaparecido la escisión entre canon marxista y canon nacional, se yuxtaponen o se integran en una unidad que ya no tiene un centro de enunciación definido, un emplazamiento claro –incluso, por más que las instituciones culturales cubanas o el discurso ideológico oficial sigan reclamando ese lugar para la isla, los

discursos de la crítica en Cuba incluyen ya, *en sí mismos*, los presupuestos de los que se producen fuera.

Vinculados a la restauración de los noventa hay dos procesos paralelos, que se solapan al punto de confundirse, y cuyos efectos repercuten en la constitución actual del canon crítico: uno de cambio de discurso, que tiene que ver con el hecho mismo de la recuperación, con la voluntad o la necesidad de llevarla a cabo —y que incluye tanto las reivindicaciones críticas de la generación de los noventa como el interés ideológico que, del lado oficial, guiaba la vuelta a una tradición nacionalista—; y otro de asimilación, de recepción y de asunción, muchas veces conflictiva, del objeto mismo de la recuperación, que incluía también desarrollos críticos sobre esa tradición literaria. A diferencia de un Canon que reocupaba su lugar, o de un corpus literario totalmente distinto al de las dos décadas anteriores —uno y otro, de alguna manera, venían a llenar un espacio vacío: no había nada que se les opusiera o con lo que entrarán en conflicto—, en el ámbito del canon crítico cubano tendrán que convivir en tensión, en un proceso de asimilación mutua que no ha hecho más que intensificarse hasta ahora, los elementos que lo constituyeron durante décadas de Revolución y los que, desde los noventa, forman parte o bien de lo que se recuperó entonces —una tradición literaria que se había congelado, discursos críticos de o sobre esa misma tradición— o bien de lo que ha cambiado en él, al interior de su conformación misma, como resultado de la aparición de perspectivas, metodologías e influencias nuevas.

Con relación a esas influencias nuevas —además de la teoría crítica postmoderna y su particular asunción cubana, que tan importante fue en los noventa—, las perspectivas críticas que mayor espacio han ocupado entran en diálogo con la definición de lo nacional, a través de estudios que se centran en la identidad (de género, sexual, en menor medida étnica) de los sujetos que aparecen en la nueva narrativa. A grandes rasgos, podría decirse que lo que prima es la influencia del multiculturalismo y de los estudios postcoloniales, y que esta doble influencia se aplica —reformulándola en uno u otro sentido— sobre una redefinición de la identidad nacional. Por lo demás, la configuración actual del canon crítico conserva en buena medida el privilegio de lo discursivo, de lo referencial, como criterio de valor. Esa preferencia se manifiesta no sólo en lecturas críticas concretas, sino en la manera general de abordar el panorama narrativo, de definir tendencias generacionales o poéticas de autor. Las denominaciones que definen con relación a un *antes*, a la ubicación con respecto al pasado de Revolución o al futuro de su continuidad abundan, y no sólo entre

la crítica cubana que se enfrentó en los noventa al cambio abrupto de modelos narrativos. Es cierto que algunas responden a la mera necesidad de periodización histórica –literatura postsoviética, por ejemplo–, pero no deja de ser ilustrativo, respecto a esa definición de lo literario con relación al pasado de la Revolución, que gran parte de los estudios sobre literatura cubana contemporánea partan de una perspectiva sociológica, arriben a lo literario a partir del análisis de los discursos ideológicos del socialismo cubano o lo tomen como síntoma de la relación entre los intelectuales y el poder en Cuba. Denominaciones como la acuñada por Esther Whitfield, «narrativa del Período Especial», además de «empobrecer, simultáneamente, la literatura y la historia de Cuba, suscribiendo la terminología del poder» (Rojas 2008: 125<sup>6</sup>), implican sobre todo una selección que se funda en lo referencial y en la inmediatez testimonial, en el vínculo entre la práctica literaria y su valor como *reflejo* de la circunstancia cubana. En una alianza que no deja de resultar paradójica, ese «dar fe de la Historia», antes asociado a una prescriptiva ideológica, ahora aparecerá ligado a menudo al éxito editorial, a la lógica del mercado cultural postsoviético.

Algunos estudios recientes ilustran bien ese desplazamiento hacia un tiempo anterior para definir, mediante lo que ya no es, o mediante un discurso crítico que le es ajeno, una literatura que se hace en presente. En *Cuba and the new origenismo* (2010), por ejemplo, Buckwalter-Arias se ocupa de la restauración origenista, pero desde las primeras líneas del libro declara un rasero ideológico, la necesidad de la *vuelta* a una crítica marxista o de izquierda o de clase:

This book begins with the premise that a materialist, unapologetically leftist reading of contemporary Cuban culture and a corresponding critique of the global capitalist culture industry became most urgent, and most full of possibility, precisely at the moment of Marxist criticism's lowest prestige in Cuban and cultural criticism. (2010: vii)

A partir de esa premisa, su autor sostiene que la visibilidad de Orígenes en el canon literario cubano obedece a un reacomodo del patrimonio cultural

---

<sup>6</sup> No es difícil concordar con Rojas cuando añade: «Acreditar la frase “período especial” como un nombre de época o como la calificación del último tramo de la historia contemporánea de Cuba no sólo significa admitir que esa etapa, así llamada, marca decisivamente la producción cultural de la isla [...] sino algo más grave: fechar excesivamente la producción literaria de la isla, subordinar la dialéctica de la tradición a las caprichosas periodizaciones históricas del Estado» (Rojas 2008: 125-126).

con respecto a lo que llama «cultura de consumo editorial trasatlántica», y analiza un conjunto de obras que buscaría validarse a sí mismas ante ese mercado mediante la construcción de un «relato» de Orígenes cuyo centro sería el enfrentamiento entre el creador y el Estado. El criterio ideológico se impone al punto de ajustar el objeto de análisis al interés y las herramientas de una crítica declaradamente finalista.

En otro libro que sigue líneas de trabajo muy diferentes –*Utopía, distopía e ingravidez* (2013)–, Casamayor-Cisneros estudia la narrativa postsoviética atendiendo al grado de continuidad o discontinuidad que se establezca entre las obras y el proyecto utópico de la Revolución, y sobre la base «de la presencia o ausencia de fe, y de su orientación hacia el Progreso social o contra éste que adopten los personajes literarios» (2013: 21), la ordena

en tres grupos fundamentales: la utopía reinventada entre quienes conservan la fe en el mejoramiento humano, la distopía perseguida por aquellos que han abandonado esta fe; y finalmente la ingravidez ética compartida por quienes muestran solamente indiferencia ante cualquier proyecto humanístico. (en Pizarro Prada 2013: en línea)

A los dos ejemplos anteriores, que siguen perspectivas críticas muy diferentes entre sí, se podrían sumar otros muchos donde para situar la práctica literaria actual la crítica se remite o al futuro (sea entendido como pérdida, sea como posibilidad de continuidad del proyecto utópico) o al pasado (el pasado soviético inmediato, o el lugar de la crítica y su relación con los textos en aquel *antes* de los sesenta, donde canon crítico y corpus se alimentaban mutuamente, o el pasado de la tradición literaria nacional que se rescató en los noventa). El tiempo que sigue faltando, en la relación del canon crítico con el Canon y el corpus, es el presente.

La escisión del canon literario cubano que tuvo lugar a partir del setenta se debió en gran medida a la hipertrofia ideológica del canon crítico, que determinó la fractura entre una literatura cubana hecha, que *ya no* podía ser leída de la misma manera, y una literatura que *todavía* no había llegado. Es cierto que la dicotomía entre tradición y futuridad ya no existe bajo la forma de dos cánones enfrentados, y que desde los noventa, con la restauración del Canon cubano y la eclosión de una literatura que no está sujeta a una normativa ideológica, aquella centralidad y prioridad del canon crítico –que *anticipaba* una estética, concedía o negaba legitimidad a obras y autores según se ajustaran o no a sus parámetros prescriptivos– se ha visto, sin duda, sustancialmente alterada. Ya no

puede hacerlo, pero lo que sí persiste es la disfuncionalidad que instaló aquella escisión ya superada, manifiesta en lo que *todavía* no ha cambiado del canon crítico cubano: ese tránsito permanente, circular, de un tiempo de la tradición a un tiempo del futuro, que sigue reproduciendo –remitiéndola ahora a su propia tradición crítica, a aquellos raseros valorativos que condicionó su anclaje a lo ideológico, adaptándolos al cambio de circunstancia– la fractura entre una literatura cubana hecha, que *ya no* podía ser leída de la misma manera, y una literatura que *todavía* no había llegado.

Cómo salvar esa disfuncionalidad es, probablemente, la necesidad de mayor peso en la crítica y la literatura cubana de hoy.