

Un cuestionamiento al paradigma heroico del gobierno revolucionario cubano desde la narrativa de Tomás Barceló Cuesta

Victoria Picatto

victoriapicatto77@gmail.com

Resumen

El presente trabajo se propone problematizar cómo se presenta en la obra literaria de Tomás Barceló Cuesta –haciendo especial hincapié en su primera novela, *Recuérdame en La Habana*– un tópico fundamental de la tradición literaria latinoamericana del siglo XX: el paradigma de la teleología heroica. Se pretende abordar el planteo crítico que exhibe el autor acerca de la noción de ciudadano-héroe revolucionario como un impedimento para ejercer la libertad moral, sexual y educativa de los ciudadanos cubanos. Haciendo dialogar las nociones de “hombre nuevo” y “héroe”, la investigación problematiza la presentación, en esta escritura de la diáspora, de cierto cuestionamiento acerca de la realidad histórico-social que viven los ciudadanos en Cuba; presentación alejada, a su vez, de una visión que pueda equipararse a la producción literaria contrarrevolucionaria.

Palabras clave: literatura cubana, paradigma heroico, Tomás Barceló Cuesta.

1. Introducción

El trabajo que se presenta a continuación intenta abordar la literatura cubana surgida a partir de 1980, centrándose especialmente en la obra de Tomás Barceló Cuesta.

El interés por esta obra literaria surge de una inquietud quizá superficial, pero no por eso menos atractiva: la presencia de este título en una gran librería en medio de una estantería organizada bajo el rótulo “Autores cordobeses”. De aquí se desprenden los primeros interrogantes que dieron lugar al paulatino surgimiento de esta investigación: ¿Qué procesos atraviesa la literatura cubana de los últimos años? ¿Qué lugar ocupa en ese panorama este autor “cordobés” que escribe

Cuba desde otro país? ¿Cómo se inserta su literatura al proceso que sigue la producción narrativa al interior de la isla?

Una vez comenzada la tarea de recopilación de obra histórico-crítica y literaria relativa a este autor y al estudio de los procesos atravesados por el arte y la literatura en los últimos años en Cuba, damos con nuevas inquietudes: ¿Existe alguna característica que permita unificar las narrativas de la diáspora cubana? ¿Comparte este autor alguna concepción y valoración del mundo con los autores del exilio?

Justamente, a partir de estos interrogantes, se organiza el presente trabajo investigativo. En primer lugar, partimos de la importancia de intentar dar cuenta del amplio panorama que

constituye la literatura en los últimos años, para reconocer las posibles peculiaridades y los posibles procedimientos comunes a los distintos autores, en general, y reconstruir el lugar de producción de nuestro escritor, en particular.

Tomamos como punto de partida los años ochenta porque se trata de una fecha trascendental de cambios y rupturas al interior de la isla, ya que comienzan a evidenciarse una serie de fisuras que ponen en cuestionamiento cierto accionar del régimen cubano de gobierno, a la vez que se origina un quiebre a nivel social y cultural de los paradigmas que la Revolución instituyó desde 1959. En lo literario, a su vez, por estos años comienza a generarse una distinción entre una narrativa propiamente cubana producida en la isla y una narrativa cubana del exilio.

En un intento de complejizar la situación de escritura de Barceló Cuesta y hacerla dialogar con la realidad que atraviesan los diferentes autores cubanos de la época, es que tomamos como categoría de análisis la noción de "diáspora", que nos permitirá pensar las relaciones que comienzan a entretenerse entre aquellos cubanos que escriben desde fuera y quienes hacen arte y literatura en la isla. Y es en este sentido que consideramos que es imprescindible tener siempre presente los procesos político-ideológicos operados desde el gobierno cubano, que nos van a permitir

comprender las diferentes maneras en que se tensan las relaciones entre el Estado y los autores de *dentro/fuera*.

La atracción por el estudio de esta novela radica principalmente en que si bien se inscribe en la narrativa de la diáspora cubana de los últimos años, cuyo foco, en buena medida, estuvo puesto en la impugnación del modelo político-cultural cubano imperante desde 1959, su escritura se desplaza de las posiciones más ortodoxas. La prosa de este autor no busca asentarse en la escritura contrarrevolucionaria común que parece unificar a los autores que conforman la diáspora, sino que habilita una zona de tensión entre la adscripción y el repudio, invitándonos a interrogar zonas que parecen no haber sido abordadas aún por la literatura reciente. Este conjunto de problemas nos sitúa ante un asunto de gran interés por la necesidad de indagar cuestiones que todavía parecen permanecer en un estado de somnolencia: ¿Qué lugar ocupa dentro de la literatura oficial esta *otra* literatura que también se escribe desde la diáspora cubana? ¿Cómo dialoga con las literaturas de dentro/fuera de la isla?

En medio de esta postura tan peculiar, emerge otra arista central de esta investigación: el cuestionamiento que presenta el autor hacia el régimen político, centrándose en un planteo deconstructivo del paradigma heroico bajo el cual se ha diseminado entre la población

cubana la categoría de “hombre nuevo”. En esta situación de tensión, se evidencian reflexiones cercanas a las posturas político-ideológicas del Régimen, a la vez que una crítica (re)constructiva de aquello que se considera negativo. En este sentido, tomamos como punto central para indagar y rearmar el panorama de la política literaria cubana la noción de “hombre nuevo”, que se divulga desde la llegada de la Revolución al poder. Interesa problematizar cómo se pone en discusión esta imposición socio-política en una literatura histórica que rememora –muchas veces para desmitificarlos– aquellos avatares victoriosos que permitieron construir la nación que hoy es Cuba, a la vez que pone sobre el tapete cuestiones que es necesario comenzar a revisar. Particularmente, nos interesa analizar de qué manera este cuestionamiento al modelo de ciudadano discute con la construcción de una identidad nacional homogénea definida por la moral, la ideología, el sexo y el género.

Consecuentemente, esta posición del autor apuntala críticamente algunos lineamientos de la estructura ideológico-política del gobierno revolucionario. Nos detendremos en analizar cómo se presenta en la novela una crítica a este aspecto del Régimen, por cuanto estaría restringiendo la libertad moral, sexual y educativa de los hombres.

A lo largo de las lecturas y del trabajo de investigación y recopilación material, se ha

constatado la existencia de una serie de limitaciones. Por una parte, la dificultad de acceder a material teórico-crítico proveniente de Cuba, por razones que nos son lo suficientemente familiares. Si bien dicho impedimento ha podido ser sobrellevado gracias a la abundante escritura publicada en la web en revistas literarias especializadas, cabe dejar sentada la dificultad que nos vimos obligados a enfrentar a la hora de iniciar la investigación. Asimismo, es importante aclarar que no se ha encontrado material bibliográfico que analice puntualmente la obra literaria de Tomás Barceló Cuesta. Los estudios citados en el presente trabajo aportan desde una visión general acerca del panorama que siguió la narrativa cubana en los últimos años, permitiéndonos pensar cómo se inserta o no nuestro escritor en dicho contexto.

Lo mismo ocurre con su obra. Sus cuentos fueron publicados en diversas antologías en la década de 1990; algunos en Argentina, otros en España y en Cuba. Sólo gracias a la colaboración propiciada por el autor, que accedió a un breve encuentro para intercambiar su obra literaria, hemos podido recopilar la totalidad de sus escritos publicados, además de obtener información central acerca de su biografía e historia de vida. En una pequeña reunión a principios de 2010 y con la promesa de un futuro encuentro, Barceló Cuesta ha sabido cautivarnos con su particular cadencia al

hablar y una hospitalidad sorprendente. Con la incertidumbre de no saber su opinión al respecto, a él va dedicado este trabajo, por su motivación, su ánimo de colaboración y su actitud desafiante.

2. Desarrollo

2. a. Entre dos generaciones, un narrador con criterio propio

A partir de las características y los procedimientos observados en la producción literaria, los críticos coinciden en que es posible constatar una nueva tendencia en el ámbito de la narrativa cubana a partir de los años ochenta, que algunos piensan como momento de surgimiento del modo narrativo que estallaría finalmente en la década siguiente. Haciéndole frente a la imposición mesiánica del realismo socialista, los narradores de este momento comienzan a mostrar, tímidamente, su descontento, sus dudas, dando cuenta de las contradicciones que se generan a nivel discursivo dentro del Poder.

En palabras de Teosodio Fernández, se inicia

...la revisión de los logros alcanzados y de los fracasos sufridos, lo que significaba de hecho tomar posiciones ante el proceso vivido por el país, e incluso adoptar formas diversas de crítica y de autocrítica. De ese modo, los escritores daban cuenta de una realidad revolucionaria pero también trivial y a veces dolorosa, tan cotidiana como el amor y la muerte (Fernández, 2000: 91).

La evidencia más explícita respecto a la toma de posición de estos narradores la constituye la

reacción que esgrimen frente a la imposición de formas y procedimientos literarios acorde a necesidades político-ideológicas estatales a las que se habían visto sometidos durante el "Quinquenio gris". Tenemos, entonces, una de las características centrales que comienza a presentar la narrativa cubana del período: la ruptura con los dogmas ideológico-políticos que restringieron la libertad en el arte durante la década del setenta. Esto se hará evidente en la renovación temática y en el cambio de perspectiva que comienzan a mostrar las obras, que dejan de lado el gran acontecimiento –los logros revolucionarios–, para ahondar en cuestiones personales e intimistas de los personajes ofreciendo, a la vez, una perspectiva crítica de los conflictos contemporáneos (Fernández, Huertas y Valle). Tímidamente, escritores como Senel Paz, Arturo Arango, Rafael Soler comienzan a ofrecer una imagen desencantada de la Cuba oficial, enfrentando los problemas de la realidad cotidiana sin aquel tono aleccionador que caracterizó a la literatura precedente.

Amir Valle, autor que integra esta época como narrador y crítico, se detiene en el análisis de tres grupos literarios que por estos años empezaron a manifestarse. Entre ellos, ubica a los primeros narradores en exponer temas conflictivos en un momento en que la literatura y el arte le huían al planteo de problemáticas sociales, políticas y culturales. Afirma que los

integrantes del grupo literario *Seis del ochenta* son quienes inician con esta veta literaria que terminará constituyéndose en lugar común en los noventa. Ya desde el acta de constitución del grupo, los integrantes se plantean "realizar un trabajo novedoso y arduo en temas hasta el momento vírgenes en nuestra literatura" (Valle, 2001).

Además, estas nuevas temáticas se presentan en un contexto que se ancla fuertemente en lo real, exponiendo referentes extratextuales concretos y refiriendo, así, a la cotidianeidad de sus personajes. Se parte desde el interior del individuo, pero pensándolo inmerso en su contexto. También ingresa el humor, en el afán de otorgarle a esta literatura mayor espontaneidad.

Algunos críticos acuerdan al plantear que es en este preciso momento cuando la narrativa cubana se incorpora al proceso que sigue la narrativa a nivel continental, "...impulsado por escritores que habían sufrido la represión y el exilio a causa de dictaduras sangrientas, o simplemente se habían sentido afectados por el desencanto que se extendió por entonces ante el fin de las utopías" (Fernández, 2000: 90).

Begoña Huertas analiza este proceso planteándolo en términos de continuidades y rupturas en relación a los lineamientos del *boom*: se recupera el interés en la experimentación e innovación, la conciencia creativa; a la vez que se incorporan elementos

que aquella narrativa rechazaba de lleno, como el humor, el marcado interés por mencionar el referente extratextual, la espontaneidad en el lenguaje. Considera que Cuba ingresa al movimiento que se gesta en todo el continente latinoamericano, ofreciendo una narrativa con nuevos elementos que se enfrentan a las líneas dominantes del período narrativo anterior.

La presencia de estos rasgos puntuales y bien marcados en la obra de los escritores es la que permite afirmar la existencia de una nueva tendencia en la evolución del panorama de la narrativa cubana.

Con el pasar del tiempo, el descontento de los narradores con la realidad circundante se agudiza, así como el carácter crítico e iconoclasta de su obra.

En este punto es importante retomar la diferencia a la que aluden la mayoría de los investigadores entre dos generaciones que sufren procesos distintos, casi al mismo tiempo. Por un lado, aquellos autores nacidos antes del 59 que acarrear la fascinación por un pasado heroico y victorioso o al menos están imbuidos del discurso utópico de la teleología revolucionaria; y por otro, los más jóvenes que –literalmente– nacieron en otro tiempo. Aquellos, los primeros, son a quienes Jorge Fornet llama "*narradores del desencanto*", que ven transformarse el mundo ante sus ojos; mientras los más nuevos están ante una utopía

ya agotada y viven exclusivamente el presente, sin otra consideración.

A nuestro entender, podríamos decir que los escritores del ochenta, reaccionan, más bien, ante un corpus narrativo estanco y aletargado, resultado de los años que preceden. Y que esta reacción se produce sin llevar consigo un verdadero cambio en la postura político-social que exhibe, en general, la literatura de la época, como sí ocurrirá en la década siguiente. Tal es así que gran parte de los integrantes de este grupo, al que muchos autores denominaron "Nuevos", con el tiempo, accedieron a diversos cargos públicos dentro del ámbito literario. No se suscitó en ningún momento un importante éxodo de escritores como sí ocurrirá después, por el año 1995, con los narradores de la generación venidera, conocidos como los Novísimos.

La crítica en general se refiere a este "nuevo" grupo generacional como quienes abrazaron el conflicto en literatura, en cuanto se lanzaron a escribir una literatura llena de preguntas, de cuestionamientos, con un enfoque claramente problematizador y una actitud que buscó desmitificar la realidad cubana. Frente a un discurso unidireccional, ante un panorama narrativo de reproducción de valores sancionados e institucionalizados, los novísimos "propone[n] la ruptura, la multiplicidad, el fin de la verdad única" (Uxó, 2010: 193). Los narradores presentan una tendencia

generalizada hacia la experimentación, buscando demoler el horizonte de expectativas del lector y ofrecer nuevas perspectivas.

Propio de una etapa finisecular, el clima general del ámbito artístico-literario de la Cuba de los noventa se presenta en crisis: *desencanto*, *insatisfacción*, desazón son los sentimientos que atraviesan los intelectuales de la época. Los años de crisis económica agravan la condición social de los ciudadanos y conducen a los artistas a una obligada reflexión, se ven impelidos a repensar el mundo y las estrategias de sobrevivencia. La situación de inconformidad es casi generalizada. Se incrementa la huida y el exilio de quienes se sienten desprotegidos y marginados por un sistema que no los contiene, haciéndose extensivo incluso a intelectuales que gozan de la libertad de salidas profesionales y de formación.

Dentro de este complejo proceso que enfrenta la narrativa en la isla, destacamos la trayectoria de Barceló Cuesta, por cuanto introduce, junto a otros escritores cubanos, una nueva posibilidad, un acontecer distinto en la manera de vivenciar su relación, en tanto intelectual, con su país de pertenencia. Mediante su planteo literario, así como su declarada postura política (presente en sus publicaciones periodísticas, entrevistas, breves ensayos), podemos afirmar que Barceló Cuesta escribe desde un lugar que podríamos denominar "bisagra", por cuanto manifiesta su clara

adhesión al gobierno de la isla, a la vez que le cuestiona una serie de asuntos que considera necesario revisar, afianzando así este nuevo espacio de escritura.

Ocupó un lugar de transición entre dos generaciones continuadas. Se emparenta directamente con aquella generación que adoptó una actitud de resistencia y crítica frente al discurso oficial –los narradores novísimos–, a la vez que toma una distancia particular por cuanto no deja de seguir reconociendo aquello que valora como positivo del régimen revolucionario de gobierno –como sucede con los narradores de los años ochenta–. Su afinidad con los novísimos es estrecha por cuanto muestra una coincidencia técnica y temática, así como una visión de mundo que se emparenta directamente. Problematisa la realidad que lo circunda, y presenta una propuesta rupturista. Escribe una novela que hincó en cuestiones discutidas en la actualidad, y se pregunta y nos pregunta a los lectores. Parece asumir el nuevo rol que, según plantea Carlos Uxó, toman estos narradores: el de inquisidores de su propia realidad (2010).

Nuestro escritor expone el tema de la guerra de Angola –uno de los predilectos por aquellos años– desde una perspectiva nueva, cercana a la mirada de los narradores que publican en los noventa, cuestionando algunos valores instaurados en la sociedad cubana de la Revolución; sólo que su crítica no afecta de

lleno al sistema. No deja de referirse a aquello que está corrupto y que es necesario modificar, a la vez que da cuenta de un reconocimiento hacia ciertas medidas y determinados cambios operados por el Régimen.

Lo interesante es que su situación particular de escritura nos permite discutir la posibilidad de delimitar la pertenencia estricta de los narradores cubanos a uno u otro grupo generacional. Nuestro escritor oscila entre ambos “bandos” y presenta cualidades que lo acercan a uno y otro, a la vez que evidencia sus particularidades.

A partir de la noción de “desencanto” que propone Jorge Fornet, podemos situarlo en medio de una actitud propia de una generación que vio desmoronarse el discurso utópico oficial. En su ensayo *Los nuevos paradigmas*, Fornet plantea que se produce “un tránsito que va de los ideales utópicos al desencanto” (2005: 6), como un proceso social que afecta en gran medida la narrativa de la isla, y está estrechamente ligado a la caída del muro de Berlín y a la crisis económica y moral. El desencanto de los narradores radica, principalmente, en las contradicciones que comienza a presentar el discurso revolucionario. Con la posibilidad de retornar, pero haciendo frente a la dificultad de legalizar la situación de su pareja argentina en Cuba¹, en el año 2001, Barceló Cuesta decide radicarse en la ciudad de Córdoba, donde publica su primera novela,

Recuérdame en La Habana, en 2005. Por cuanto lo encontramos escribiendo fuera de su país natal, ingresa en un nuevo espacio de producción atravesado por particularidades cubanas y actitudes propias del nuevo lugar de residencia, que indefectiblemente lo van a interpelar: la diáspora cubana.

Iván de la Nuez sitúa el surgimiento de este fenómeno conocido comúnmente bajo el título de “diáspora cubana” en el año 1991, cuando una gran cantidad de artistas y escritores que nacieron con la Revolución dejaron el país para dispersarse por el globo: “México, Nueva York, Madrid, Barcelona, Moscú, Caracas o París” (1999: 125). Destaca, entre otras, la particularidad de que este proceso se diferencia rotundamente de los primeros años de exilio que fue “mayoritariamente blanco, conservador y racista”, presentando ahora una amplia diversidad. Desde un centro –que en este caso es Cuba–, los narradores se diseminan por distintas partes del mundo, produciéndose la multiplicación de los lugares de producción en el exilio, que razonablemente carecen de un espacio-núcleo que los agrupe. Nuez habla de un “desbordamiento geográfico no conocido antes por la cultura cubana” (1999: 126), que incluye también el tránsito permanente de cubanos no exiliados. Es tal la “reconstrucción de su conciencia geográfica” (Nuez, 1997: 139) que experimentan los cubanos, que alcanza los límites de globalización que añoró el

intelectualismo revolucionario en los sesenta. Paradójicamente, esta experiencia logra consumir el espíritu inicial de la Revolución cubana que buscaba derribar las fronteras de la nación en pos de un alcance latinoamericano de las ideas y los cambios revolucionarios.

Interesa aquí retomar también la distinción que propone Nuez entre viajeros y exiliados, que se diferencian en cuanto a la situación que los lleva a abandonar la isla y la experiencia que atraviesa cada uno. Distingue al exiliado la imposibilidad de regresar y el hecho de que, en muchas ocasiones, inicia un viaje contra su propia voluntad. Se desplaza hacia la intemperie, lo desconocido. Mientras, los viajeros transitan entre la isla y la isla, es decir, realizan un viaje distendido que tiene un retorno a lo conocido, lo familiar. Pero en estas diferencias, hay algo que los une: están ante una cultura que necesita ser repensada, configurada de otra manera.

El proceso de la diáspora pone en evidencia la situación que experimentan los artistas en el país, que están ante la necesidad de redefinir el proyecto de nación y el lugar que ocupan en él. Siguiendo a Nuez, es posible identificar el surgimiento del conflicto, que lleva a repensar el lugar del intelectual en la producción, a partir de la universalización de la cultura cubana que se propone desde el gobierno. Al plantearla como *la* cultura, el nacionalismo propone una única manera de entender la *cubanidad* y

construye una epistemología propia, una identidad nacional delimitada y, a partir de ese marco, la posibilidad de excluir lo no-nacional. Es en este contexto que los artistas se encuentran con que lo político acapara todos los ámbitos, filtrándose en todas las discusiones. Y en este punto es que surge la necesidad de repensar la cultura y reconfigurar el arte.

Como plantea Rafael Rojas, en su artículo "Diáspora y literatura", el exilio se vincula estrechamente con el destierro nacional y la oposición política, mientras que la noción de diáspora abarca todos los procesos de desplazamiento, no solo alude a los disidentes políticos o a quienes escaparon de la precariedad de la vida en el país.

Lo interesante de este fenómeno para el caso que investigamos tiene que ver con la influencia que va a generar en el ámbito literario, por cuanto se lo puede considerar en términos de una escisión nacional. De allí que se comience a discutir acerca del lugar que debe ocupar esta literatura de autores nacidos en Cuba, pero que escriben fuera de su país natal.

Como diversos son los espacios por los que los autores cubanos lograron diseminarse, así de amplio es el espectro de causas que llevaron a distintos ciudadanos de Cuba a abrirse lugar en el exterior, en sitios nuevos y culturalmente diferentes. En ese viaje, en ese pensarse y leerse

a uno mismo fuera del territorio conocido, en ese experimentar la situación del inmigrante, surgen nuevas interpretaciones y escrituras que atraviesan la propia experiencia, a la vez que tocan, de muy diversas maneras, la realidad cubana, y por ello se insertan en la literatura del país de origen.

A pesar de encontrarse en espacios distantes y tan diversos, se puede rastrear en los escritores de la diáspora cubana una actitud, un planteo que lleva a pensarlos como grupo. Siguiendo a Rafael Rojas y teniendo presente el carácter profético de toda literatura, que "produce *indicios* de una subjetividad, de una ciudadanía cultural y política" (1999: 141), consideramos que estos escritores proponen una ciudadanía del *no lugar*, una ciudadanía postnacional, de la comunidad que viene. Desde distintos lugares del presente (Londres, Viena, Estocolmo, París, Madrid, México, Miami), los narradores cubanos escriben acerca de un mismo lugar de futuro. Y en ese sentido, los nuevos actores sociales que se presentan describen lo que serán los nuevos sujetos en la sociedad que viene. Los ciudadanos que transitan esta experiencia de globalización cultural se encuentran ante la necesidad de reescribir la política, el destierro, el arte, el país. Rojas considera que se trata de una cuestión "involuntariamente colectiva" que conduce al fin de un mundo y posibilita el nacimiento de otro, por cuanto surge un panorama literario en el que están presentes

actitudes propiamente cubanas, postnacionales y exteriores.

Desde su posición diaspórica particular, Barceló Cuesta transita con su narrativa un espacio distinto, de tensión entre la adscripción a un Régimen al que vitorea, a la vez que cuestiona y pone en tela de juicio. Su posición, articulada con una minoría de intelectuales cubanos, da lugar a un cambio que renueva la apreciación tajante de los escritores de la diáspora como contrarrevolucionarios o enemigos del Régimen, para habilitar un espacio de escritura *otro*, tan reconocido como los circuitos literarios oficiales. Si bien está entre el grupo de los de "afuera", no podemos catalogarlo junto con los "gusanos", por cuanto no ha demostrado descontento con las políticas sociales y culturales del gobierno, y aún más, porque ha dejado el país contra su voluntad.

Desde esta posición, viene a problematizar la noción misma de literatura cubana, centrada casi exclusivamente en aquello que se escribe dentro de la isla. Articulando su postura con otras iniciativas ya vigentes, propone comenzar a pensar en un movimiento dialógico entre los escritores que viven en el país y quienes residen fuera, negados –la mayoría de las veces– por su posición político-ideológica en relación al Régimen. Se distancia de aquella literatura que ocupó un lugar significativo en las dos primeras décadas de gobierno revolucionario, para posicionarse en medio de un movimiento

literario emergente que viene a presentar transformaciones. Manifiesta su rechazo a una realidad literaria acabada, producto fiel de una necesidad política concreta, para plantear renovaciones y cambios, habilitando así un debate –con total vigencia en la actualidad– acerca de un nuevo lugar de producción dentro de la literatura cubana, donde entran en tensión las coordenadas espacio-temporales frecuentes.

2. b. El discurso nacional en la construcción de un ciudadano ideal

En relación a la construcción de la nueva sociedad socialista que se plantea desde la llegada de la Revolución al poder, el artículo "El socialismo y el hombre en Cuba" de Ernesto 'Che' Guevara ofrece un ejemplo claro del interés que pone el gobierno en la formación de un hombre nuevo con características particulares. El autor lo plantea en términos de un hombre con una conciencia distinta, transformada; un sujeto desalienado, no supeditado a leyes que no comprende y no puede dominar. Se trata de una visión de futuro, proyectiva, donde el pueblo debería estar formado en una nueva conciencia de ciudadano: un ciudadano capaz de "perpetuar en la vida cotidiana esa actitud heroica" (Guevara, 1977: 254).

Ahora bien, en el nombre mismo de la categoría ya se sugiere cierta valoración

negativa del ciudadano cubano. En la idea de formar un hombre que sea nuevo, se plantea un distanciamiento en relación a la concepción de ciudadano que exhiben los habitantes cubanos al momento en que la Revolución llega al poder. Es decir, como plantea Iván de la Nuez en su artículo "El destierro de Calibán", el gobierno revolucionario parece haber puesto de manifiesto una idea concreta de sujeto histórico cubano: identificado con Calibán, con lo salvaje, lo primitivo, como un prototipo de barbarie (1997).

A partir de los ideales primeros del nuevo régimen –justicia social, igualitarismo y nacionalismo– se va delineando una "cultura política revolucionaria" que es la que va a imponer determinado modelo de comportamiento en la sociedad. Se plantea la necesidad de una radical transformación de los hombres, de sus valores, costumbres, relaciones sociales, proceso en el que se explica el desarrollo de un tipo de ciudadano-estereotipo para la sociedad por venir. Desde el gobierno y a partir de principios claramente estipulados, aparece la figura de "hombre nuevo", que debe velar por determinados ideales y orientarse al "sacrificio, la entrega al trabajo, la austeridad, el involucramiento en los asuntos públicos como deber, y el altruismo" (Bobes, 2000: 28).

Desde el Estado se impone determinado universo categorizador que es el que va a definir la identidad nacional –reelaborada a

partir de la identificación con el proyecto socialista–, y se establece este como el criterio más importante a la hora de determinar la pertenencia a la nación. Velia Bobes plantea que en esta reconfiguración de la identidad aparece la idea de unidad como parámetro fundamental para lograr la supervivencia de la patria, a la vez que se reemplaza la noción de ciudadano por la de revolucionario. Este nuevo sujeto social se construye a partir de un ideal concreto de hombre, un determinado modelo, que es el héroe; definido por la autora como aquel que

...incluye la consagración a la causa de la revolución, la postergación de los intereses individuales por los colectivos, el rechazo al dinero y los bienes materiales, la solidaridad, la responsabilidad, la honradez, la generosidad, la superación y la utilidad (Bobes, 2003: 26-27).

El discurso oficial cubano homogeneiza la idea de ciudadanía bajo una determinada noción de identidad que activa determinados dispositivos de control y legitimación: "La nueva noción de ciudadanía queda restringida a aquellos que permanecen en el país y se adhieren al proyecto socialista" (Bobes, 2003: 28-29). En esta reconfiguración social se determinan, entonces, los patrones de inclusión/exclusión que conducen a una construcción dicotómica de la sociedad. El mundo social queda dividido tajantemente entre aquellos que son poseedores de las virtudes necesarias para pertenecer legítimamente a esta sociedad y quienes no merecen tal inclusión por poseer

vicios ajenos al paradigma establecido desde el gobierno, "ya que son concebidos como seres indignos y amorales y, en ese sentido, como una amenaza para la coexistencia social armoniosa" (Bobes, 2004: 154). Y quién más, sino el modelo de hombre nuevo el "arquetipo que compendia los atributos positivos de pertenencia a la sociedad civil" (Bobes, 2003: 26). En definitiva, desde el momento mismo en que se ponen en funcionamiento los lineamientos del ciudadano modelo, emerge el grupo de los excluidos por el proyecto nacional revolucionario, quienes claramente pueden considerarse dentro de un perfil "antiheroico" (en la medida en que dentro del modelo al que se aspira, la condición de hombre-héroe ocupa un lugar predominante). Y es en medio de este debate, de esta línea divisoria que reposa en el imaginario de los ciudadanos de Cuba, que podemos situar la polémica presente en la novela de Barceló Cuesta respecto a la imposición de un modelo de ciudadano que excluye a quienes no responden fielmente a lo pautado.

Desde la teleología del héroe que subyace al paradigma marxista de la revolución, se impone como ideal un ciudadano capaz de sacrificar su vida en pos de la patria, un sujeto político que debe apoyar tenazmente al régimen y velar por el bien común. De dicho modelo quedan excluidos los homosexuales por presentar la debilidad del género; aquellos que no trabajan

(los parásitos), se dedican a actividades improproductivas o viven del esfuerzo de los otros; y los considerados "gusanos": "el extranjero agresor y los que se pliegan en sus designios en contra de la nación" (Bobes, 2003: 28). Se conforma, así, un determinado espacio público donde la sociedad civil tiende a actuar a partir de un código de pertenencia en el que la diversidad, la autonomía y la diferencia aparecen como amenazas (Bobes, 2003).

Estas cuestiones nos permiten reconstruir la manera en que el gobierno revolucionario llegó a depositar determinadas responsabilidades y obligaciones civiles, éticas y morales en sus ciudadanos. Educando desde el ejemplo, los modelos a seguir siempre estuvieron vinculados con la lucha armada como obligación ciudadana a raíz de la necesaria defensa de la patria; y con valores tales como el coraje, el honor, la valentía. Es el gobierno quien define sus virtudes, valores y prioridades; y mediante todos los métodos a su alcance, intenta diseminarlo como actitud ejemplar para la sociedad.

2. c. Habitar los márgenes

La presencia y la extensión que este modelo de ciudadano ha tenido –y aún tiene– en la sociedad cubana puede leerse en la novela de Barceló Cuesta a partir de diversas circunstancias que enfrentan los personajes; pero sobre todo, a partir de un personaje

principal que encierra en sí mismo una contradicción y dos maneras de ser opuestas, e incluso, excluyentes. Se trata de un coronel de la Sierra Maestra que ha alcanzado la designación de Héroe de la República a partir de su participación en la lucha armada, tras demostrar su valentía y arrojo para enfrentar al enemigo, y obtener grandes triunfos. Su posición se vincula directamente con el planteo de Max Scheller acerca del "modelo", por cuanto su figura exige un modo de ser y determina un campo de acción, en tanto encarna lo bueno, lo perfecto, el ideal a lograr. Asimismo, podemos vincular la situación que presenta este personaje con la concepción de "héroe" que también desarrolla el autor, quien aparece como un hombre-dios dispuesto a sacrificarse por su comunidad y sus allegados; un tipo ideal de persona que aspira a valores puros, a la realización de lo noble (1961).

El coronel José Francisco Prado de Castro, un joven maestro del Valle de Viñales (en la provincia de Pinar del Río), escapa de su pueblo en la noche con la convicción de meterse entre los guerrilleros en medio de la Sierra. Con una idea clara en mente –dominar su carácter y desafiar su propio destino–, "El Rojo", como lo apodan por su cabello de tono rojizo y la vincha roja que lleva en su frente, se lanza a la lucha. De pocas palabras, con una personalidad introvertida y una actitud huraña, este personaje llegó donde todo soldado miembro

de la guerrilla sueña: ser designado para dirigir el Pelotón Suicida, que en palabras del Che "era un ejemplo de moral revolucionaria" (Guevara, 1977: 264).

El Rojo es el ejemplo a seguir, es el héroe valeroso que puso el cuerpo en cada enfrentamiento y postergó sus deseos en virtud del triunfo de la guerrilla. Este soldado condecorado y emblema de la Revolución, convertido en leyenda heroica por salir ileso en cada uno de los enfrentamientos. Este es el modelo: de quien se habla, a quien se expone frente a visitantes ilustres y miembros de otros países, a quien se protege y se cuida. Él es quien ha sabido responder a las necesidades de la nación por venir, quien ha comprendido la importancia de la batalla y ha participado sin medir circunstancias y con convicciones claras.

El Rojo viene a representar el Ejemplo –con mayúscula– de ciudadano-héroe revolucionario, es quien reúne aquellos valores expuestos por la Constitución Nacional y desarrollados por Ernesto Guevara. Este coronel aún en su ser las virtudes esperadas de todo ciudadano que habite el territorio nacional desde la llegada de la Revolución, y expone en la novela la importancia otorgada a su persona –a partir de sus logros–, así como los "privilegios" de los que gozan los ciudadanos ilustres. Viene a mostrar la manera en que operó esta idea de expandir entre todos los habitantes de la Cuba revolucionaria un modelo o estereotipo de

ciudadano con determinadas características y maneras específicas de ejercer sus derechos y obligaciones.

Mediante la figura del Rojo y su desenvolvimiento en la novela, podemos problematizar y poner en cuestión esta idea del *deber ser* que guía la conducta cotidiana de los ciudadanos cubanos: podemos apreciar cómo se construye este paradigma, se expande a lo largo y ancho del país y, a su vez, cómo se presentan sus límites y su antítesis.

Este héroe literario se puede contrastar con los jóvenes soldados que participan en la guerra de Angola –entre quienes se cuenta su hijo–, que lejos están de presentar aquellas cualidades heroicas y, más bien, muestran sus debilidades, su incapacidad de dominar el propio carácter, de seguir la disciplina del campamento, y terminan muriendo “heroicamente” en el intento de llegar a la aldea vecina para regodearse con una prostituta.

De esta categoría y sus límites, se desprende una figura opuesta que también transita la prosa de Barceló: el antihéroe, que viene a presentar una serie de rasgos opuestos, a la vez que dar cuenta de la existencia de otra realidad y otras circunstancias que, la mejor de las veces, no son tenidas en consideración.

Otra vez El Rojo es el ejemplo, pero ya no a seguir. Es quien presenta dos lados completamente opuestos reunidos en un mismo ser: el Héroe de la República y un

homosexual reprimido. Su primera cara, aquella que está a la vista de todos, es la de un valiente soldado que entregó su vida por la causa revolucionaria. Pero su lado oculto viene a mostrarnos que bajo aquella figura audaz de carácter huraño y capaz de enfrentar cualquier peligro sin mostrar un ápice de temor o arrepentimiento, yace un sujeto distinto, oprimido, que se considera a sí mismo parte de la escoria social, despreciable e indigno. En este mismo personaje literario emerge la existencia de su antítesis: un sujeto deshonesto, que por su cobardía y temor no asumió su verdadera condición sexual; un ser que en realidad poca claridad y convicción tenía a la hora de agarrar las armas, y sólo dejó sus intereses en busca de aplacar su propia conducta, que él mismo considera incorrecta, débil e indecente.

Algunos asumen con resignación y desdicha aquello que les tocó en suerte, dando cuenta de la imposibilidad de negarse a tomar el rol asignado, aceptando la fatalidad del destino al que deben circunscribir su vida. Así se presenta el caso del Niño, quien no fue citado para participar en la guerra, sino que se presentó voluntariamente con la intención de viajar a Angola. Es el único de los tres soldados protagonistas de la novela que asume su participación como un objetivo concreto, como la necesidad de completar una etapa de su vida: fue formado en Rusia, preparado para la batalla, contaba con un expediente virtuoso...

por lo tanto, era necesario, para él, participar en una guerra, probarse a sí mismo y poner en práctica lo aprendido.

Ahora bien, esta decisión está interpelada por circunstancias específicas: fue obligado a estudiar una carrera que no le gustaba; fue enviado a la Academia Mijaíl Frunze, en Rusia, contra su voluntad y la de su madre. Coartadas todas las posibilidades de decidir acerca de su destino, se ve ante la obligación de asumir un mandato social que le dejó su progenitor. Al ser hijo de un héroe republicano, de un coronel victorioso y prestigiado, el Niño se encuentra ante la obligación de continuar una tarea que empezó su padre. Otra vez queda al descubierto esta imposibilidad de tomar las riendas del propio destino. Como él mismo afirma, está condenado a realizar “un camino que otros eligieron”. Este personaje parece no tener otra salida, fundamentalmente, por la tan arraigada condena social que sobrevuela constantemente amenazando las conciencias, aquellas donde las imposiciones sociales – emanadas desde el gobierno mediante la educación y la formación ciudadana– han sido incumplidas.

Y en este mismo sentido puede leerse la situación que atraviesan Juan y Zenia ante la imposibilidad de rechazar la citación del gobierno a participar de esta guerra. Frente a la insistencia de su novia, que le pide que se niegue a viajar, la inquietud del joven es: “¿Qué

dirán, qué pensarán de mí?”. Subyace en estas palabras toda una tradición, un legado que héroes de la patria dejaron para los ciudadanos de su pueblo: el sacrificio por la nación como una responsabilidad y obligación civil. Ante la certeza de saber que se trata de una guerra que no es suya, de un enfrentamiento donde se disputan intereses mayores que nada tienen que ver con los propios, Juan asiste solamente por la obligación en que lo sitúa su condición de ciudadano cubano. Zenia insiste: “Todo eso es una mierda que nos metieron en la cabeza, ¿comprendes?”. Desacreditando, de esta manera, una determinada construcción simbólica del ciudadano aún vigente en el imaginario social.

También está presente este cuestionamiento en la representación acerca de la homosexualidad que podemos reconstruir a través de la cosmovisión que diversos personajes, en circunstancias muy distintas, presentan a lo largo de la novela. Se expone una concepción totalmente negativa que parece estar arraigada en la sociedad, donde la homosexualidad aparece como una imperfección que debe ser corregida y de ninguna manera aceptada. Uno de los casos más paradigmáticos, es el del coronel José Francisco Prado de Castro: modelo de ciudadano héroe-revolucionario, que a su vez presenta su propia antítesis, por ello partimos de considerarlo un personaje de dos caras. La principal es la que conocen

prácticamente todos: la cara visible, la de héroe de guerra. Y la otra, es la que conocen sólo los lectores, y hacia el final de sus días, también su hijo. Visto desde la óptica de los militares, su esposa, presidentes de países allegados, soldados que combatieron junto a él, e incluso desde la mirada del Che personaje, reúne muchas de las características del tan codiciado hombre nuevo. Pero:

Nadie sabía que él había construido su leyenda sobre la base de su propia cobardía. No la de sentir atracción por otro hombre – había llegado a esa conclusión–, sino por huir de sí mismo, de su propia verdad. Había matado al verdadero José Francisco Prado de Castro, un anónimo maestro del Valle de Viñales, enamorado sin remedio de uno de sus alumnos, que temblaba ante su mirada ingenua, y en su lugar había erigido un hombre de perfiles increíbles, arquetipo de héroe de leyenda (Barceló Cuesta, 2005: 128).

Nadie sabe que su ilustre historia surge a partir de sus propios temores, que la verdadera causa por la cual tomó las armas nada tiene que ver con un interés manifiesto de alzarse en defensa de su patria. Este valiente militar se inició en la lucha luego de escapar de los ojos de Cenobio, su joven alumno, bajo la convicción de que esta podría ser una digna manera de morir. Así, con una actitud suicida por donde se la mire, el maestro rural se metió entre los barbudos. Varios y diversos fueron los intentos de acabar con su vida, que le valieron luego para conformar su leyenda heroica de soldado invicto en la batalla.

Asume su intervención como una forma de escapar de su propia condición de homosexual, queriendo huir de sí mismo, negando su realidad. Y lo que pasa después, es obra de su empeinado carácter suicida y, poco más, poco menos, de las circunstancias.

Para Max Scheller, entre elementos centrales como el vigor, la plenitud, la disciplina interior, lo principal es el dominio que el héroe debe presentar de su propia persona. De alguna manera, es lo que el coronel intenta hacer cuando deja su poblado para meterse a la Revolución, busca controlar su carácter, aplacar su conducta, porque sabe perfectamente cuál es el ideal de hombre digno en la sociedad cubana de la época. Lo aprendió después de aquella experiencia del maestro rural que se cuelga en su aula luego de que se comprobaran sus intenciones para con un alumno.

Este Héroe de la Revolución, modelo y ejemplo, no es menos que un homosexual que reprimió sus instintos negándose a afrontar su realidad y ocultó su "mácula" detrás de un traje militar, por considerar que esta era la única disciplina útil para fortalecer el carácter, capaz "de hacer que el hombre creciera sobre sus propias debilidades y miserias a que el cuerpo lo tentaba y muchas veces sometía", según sus propias palabras (Barceló Cuesta, 2005: 123).

Tras este personaje se esconde, entonces, una antítesis irónica: ante los ojos de todos, es un modelo de héroe-revolucionario, pero él y los

lectores sabemos que en realidad es más bien un ciudadano que vivió sometiendo sus impulsos y aplacando su sexualidad. Cabría preguntarnos, entonces, qué es lo que llevó a este joven maestro a resignar su vida por considerar su conducta indigna y oprobiosa.

Al ponerse en tela de juicio la condición de ciudadano-héroe, se abre también la discusión en torno a la marginación de los sujetos que por diversas razones no ingresan dentro de los parámetros establecidos. Mediante la concepción que se presenta de la homosexualidad, como una debilidad de sujetos imperfectos condenados a los márgenes, aflora también el machismo de la sociedad cubana implantado fuertemente en la conciencia de los ciudadanos. El Rojo no se considera a sí mismo como un ciudadano más, sino como alguien que no alcanza a completar la condición de hombre por su inclinación sexual, y es por eso que decide aplacar su instinto y someter sus deseos, tratando de alcanzar una condición "digna" que adscriba a los parámetros de la sociedad cubana.

Podemos ver que lo homosexual como conducta negativa de individuos anormales también emerge en las reflexiones del padre de Juan Franco, quien en diversas oportunidades consulta con su mujer acerca de la posibilidad de que su hijo no sea heterosexual. Su temor radica en la vergüenza a la que se vería expuesto si quedaran demostradas sus

sospechas. En la ridiculización a la que queda sumido este padre, que cuenta los minutos que pasa su hijo en el baño para corroborar si al menos se masturba, manteniendo sobre él una vigilancia obsesiva, emerge una crítica puntual al machismo que domina las conciencias y las relaciones en la sociedad cubana. Y otra vez retomamos la concepción de hombre nuevo para comprender el pensamiento de este personaje que teme una condena social por la condición sexual de su hijo. Recordemos que los vagos, malvivientes, prostitutas, junto con los homosexuales, son literalmente expulsados del modelos de ciudadano que se imparte desde la creación de la nueva sociedad socialista.

La sociedad de quienes habitan los márgenes sale a la luz a partir de la presentación de las desigualdades que reinan entre los personajes. La diferencia de acceso a bienes materiales, las condiciones diversas de vida de cada una de las familias, la discrepancia que existe entre los distintos barrios, se contradicen con el discurso político-ideológico del Régimen y vienen a mostrar, nuevamente, la necesidad de operar una serie de cambios al interior de la política de gobierno.

El Moro parece ser el encargado de evidenciar estas diferencias. Se presenta a sí mismo como la antítesis del Niño, su compañero de semblante blanco y ojos celestes, que tiene el aspecto de alguien "bien cuidado, por lo menos

de alguien que vive en el Vedado o en Miramar, o en alguno de esos barrios donde están esos niños bien educados" (Barceló Cuesta, 2005: 31). En cambio, él es negro y proviene de un barrio marginal de La Habana, donde el miedo se pierde luchando en la calle, donde uno aprende a enfrentar al enemigo todos los días en la vía pública, sin necesidad de asistir a ninguna academia especializada. A la vez, en su discurso en primera persona se puede apreciar un uso particular del lenguaje, en el que emergen una serie de modismos que no están presentes cuando toman la palabra otros personajes (*fiána, jeva*), dejando al descubierto la diversidad social existente.

Cuando se narra la escena donde Juan conoce a Zenia, también surge y se pone en tensión esta diferenciación entre los barrios de La Habana. En la obra teatral, ella representa a una mujer cuarentona que vive sola en una casona de El Vedado. La escena está llena de muebles antiguos repletos de tierra, lámparas lujosas que cuelgan de un techo desvencijado y varios vestidos arrojados por el piso. Una mujer sucia, desgreñada, desarreglada, ojerosa y semidesnuda es atacada por un prófugo en plena noche:

Ambos, en apariencia, simbolizaban dos mundos cuyos orígenes eran bien diferentes, pero ambos, por igual, habían sido llevados y traídos por las circunstancias históricas a un destino común: el presente. Y a una condición también común: la total degradación como seres (Barceló Cuesta, 2005: 42).

La descripción de esta representación teatral trae a colación la situación de la ciudadanía cubana del momento, donde reina la injusticia, la pobreza, el desconcierto. La muerte deplorable de esta mujer en la supuesta tranquilidad de su hogar a manos de un delincuente asesino que no se conforma con hacerse de algún dinero, no puede menos que pensarse en relación al funcionamiento de la sociedad contemporánea.

En una sociedad planificada sobre la base de la igualdad de condiciones, sobre el alcance masivo de la educación y la formación profesional de la ciudadanía, sobre el derribo de todo tipo de barreras sociales: ¿cómo se explica esta degradación? Surge en medio de este relato ominoso de la realidad cubana un cuestionamiento que apunta al direccionamiento que han tenido durante los últimos años las decisiones políticas de gobierno. En la presentación de personajes tan diversos y heterogéneos, enfrentados a realidades tan dispares, se puede ver el resurgimiento, en el presente de la Cuba de los años ochenta, de arquetipos sociales que han intentado erradicarse desde la llegada del socialismo al poder. Como plantea Rafael Rojas en relación a la narrativa, se aprecia en esta novela una regresión a partir de los cambios operados en la política económica de los últimos años del siglo XX, que produce la

reaparición de prototipos civiles propios de la Cuba prerrevolucionaria (2008).

Se ve emerger una sociedad *otra* que permanece negada por el gobierno, que no renuncia al dominio del tiempo y la posibilidad de intervenir en los espacios públicos, relegando lo diferente, lo corrupto, aquello que se niega a aceptar, al ámbito privado e interno de cada familia o de cada sujeto. En el desprestigio que manifiesta la sociedad acerca de las carreras artísticas, en el control que disemina el gobierno sobre los intelectuales mediante la implantación de un arte restringido, en la imposición de conductas concretas en detrimento de otras consideradas deshonorosas o denigrantes, se narra el control que ejerce el Poder sobre la vida de los ciudadanos. En la afirmación de Juan Franco respondiéndole a Zenia acerca de por qué no se puede negar a asistir a la guerra, queda claro cómo opera ese mandato social del que los ciudadanos no pueden escaparse, más allá de sus intenciones: "No se puede vivir en este país sin demostrar constantemente que eres un héroe" (Barceló Cuesta, 2005: 230).

Es interesante apreciar cómo al exigirse determinado modelo de comportamiento social e imponerse mediante la educación, también se disemina en la sociedad cierta actitud de control. Como producto de las diversas exigencias sociales, los ciudadanos adoptan cierta conducta examinadora para con sus

compatriotas, que es la que va a regir las relaciones entre ellos. Y en este sentido, podemos afirmar que el *qué dirán* tiene un peso fundamental en las conciencias. La existencia de este mecanismo de control lleva a la preocupación permanente de cómo se ve uno ante los ojos de los demás, no sólo por el "castigo" que pueda ejercer el gobierno en señal de desobediencia, sino por soportar convivir diariamente con la mirada inquisidora de los propios vecinos. Así, se visibiliza fácilmente la manera en que el sistema de control que subyace al interior del entramado social restringe las libertades a una única opción: aquella que es considerada válida por el gobierno revolucionario.

En definitiva, queda en claro cómo el discurso político y su objetivo homogeneizador, que propone la igualdad de condiciones, accesos, posibilidades, son puestos en discusión. En contraposición, se rescata la variedad y la diferencia para mostrar que así también se puede construir una nación como Cuba, donde la mixtura étnica prima no sólo en los ciudadanos, sino también en la religión, en la diversidad de costumbres, en los hábitos.

3. Conclusiones

En medio de esta Habana decadente, que se viene abajo con el pasar de los días, donde el calor abrumba y los vecinos, acechados por el hambre y la insatisfacción de muchas

necesidades, se encuentran a la deriva, emerge esta visión desacralizada de un hecho histórico concreto que situó a los “revolucionarios” en medio de laureles de victoria. Corridos del centro de interés, desencajados del sistema oficial, padeciendo el aletargamiento de una política revolucionaria que dejó de mirar por el bien individual, los ciudadanos de esta Cuba reflejan su malestar y dan cuenta de la necesidad de algunos replanteamientos, que no van tanto por el lado de lo político, como sí de lo social.

En los delincuentes marginales que dedican su vida a robarles a turistas distraídos, en Juan Franco que no se atreve a rechazar la citación a una guerra que considera ajena a sus intereses, en un maestro rural que termina suicidándose por su condición de homosexual, se hace visible la marginación que sufren quienes están lejos de cumplir con los requisitos del ciudadano ideal. Cantidad de sujetos que se mueven en los márgenes de lo que para el Estado constituye un ciudadano ejemplar deambulan por la escritura de Barceló Cuesta, dando cuenta de esa otra existencia que viven, en un mismo lugar, quienes se encuentran hartos de responder a una conducta ejemplar, o bien, viven negados por el mismo sistema taxativo que aparentemente los cobija.

Presentando una diversidad de sujetos que están lejos de responder a los valores hegemónicos del sujeto histórico nacional y

que vienen a discutir la instauración social de conductas restrictivas, el autor abre un diálogo que nos permite reflexionar el porqué de la presentación de esta polémica. Nos muestra cómo la sociedad civil cubana se vio conducida a ingresar dentro de los parámetros de determinado estereotipo de ciudadano, poniendo en cuestión cómo se arrasó con muchas de las libertades de determinados sujetos. Se detiene en evidenciar una realidad mantenida al margen, develando la otra historia que generalmente no se cuenta y proponiendo una necesaria revisión. En el cuestionamiento y la puesta en discusión de este modelo de ciudadano, se lee una crítica reconstructiva que apunta a la importancia de reflexionar acerca de la situación ciudadana de Cuba en la actualidad, para pensar en la manera de abordar el futuro.

La posibilidad de cambiar aquello que no funciona se hace presente en la escritura de Tomás Barceló Cuesta de diversas maneras, pero fundamentalmente hacia el final, cuando el lector tiene la certeza de que Juan Franco no ha muerto junto a sus compañeros: “Aquel soldado roto y muerto que volvía a la vida” (2005: 231). Vuelve de su propia muerte, vuelve para completar su vida, para cambiar aquel destino que parecía estar estipulado desde el día en que le comentó a Zenia acerca de su partida. En este romper con el desenlace que la vida parecía tener fijado para sí, en este volver a

Cuba después de su aparente muerte, en esta especie de resurrección que atraviesa el personaje, puede entreverse la idea de una transformación.

Desde un lugar innovador que tensiona conceptos instaurados, Barceló Cuesta problematiza una serie de cuestiones que hacen a la convivencia diaria de los ciudadanos cubanos: el peso de las obligaciones sociales sobre las libertades individuales, la desigualdad que contrarresta la homogeneidad propiciada por el discurso oficial, la reclusión a los márgenes de aquellos sujetos que no cumplen con los requisitos del ciudadano ideal... No para socavar un régimen instaurado desde décadas, sino para proponer cambios estructurales que apuntalen una convivencia ecuaníme e inclusiva al interior de la isla. Con la intención de restaurar aquella parte del tejido social que ha sido corrompida por diversas políticas de gobierno, nuestro autor exhibe aquí su planteo, generando importantes transformaciones en la concepción del ciudadano exiliado y afianzando la existencia de un espacio que lo incluye, a pesar de estar fuera.

4. Notas

¹ Dato que proporcionó el propio escritor en un pequeño encuentro en donde pudimos obtener sus cuentos publicados en diversas antologías.

5. Bibliografía

BARCELÓ CUESTA, Tomás (2005). *Recuérdame en La Habana*. Argentina: Ediciones del Boulevard.

BOBES, Velia Cecilia (2000). "Complejidad y sociedad: cambios de identidad y surgimiento de nuevos actores en la sociedad cubana hacia el fin del milenio", *Estudios Sociológicos* N° 1, Vol. XVIII: pp. 25-52.

BOBES, Velia Cecilia (2003). "Ciudadanía, identidad nacional y narrativas de la sociedad civil: una exploración en torno a las sucesivas (re)constituciones de la nación cubana". *Cuba: sociedad, cultura y política en tiempos de globalización*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.

BOBES, Velia Cecilia (2004). "Democracia e imaginario ciudadano", *Revista Encuentro de la cultura cubana* N° 32: pp. 152-163.

HUERTAS UHAGÓN, Begoña (1993). *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teosodio (2000). "La narrativa cubana del siglo XX. Notas para la reconstrucción de un proceso", *Revisiones de la literatura cubana. Revista América sin nombre* N° II: pp. 84-91.

FORNET, Jorge (2007). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

GUEVARA, Ernesto (1977). "El socialismo y el hombre en Cuba". *Escritos y discursos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

NUEZ, Iván de la (1997). "El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura cubana de los 90 en Europa", *Revista Encuentro de la cultura cubana* N° 4-5: pp. 137-144.

ROJAS, Rafael (2008). "Souvenirs de un Caribe soviético", *Revista Encuentro de la cultura cubana* N° 48/49: pp. 18-33.

ROJAS, Rafael (1999). "Diáspora y literatura", *Revista Encuentro de la cultura cubana* N° 12-13: pp. 136-146.

SHELLER, Max (1961). *El santo, el genio, el héroe*.

UXÓ, Carlos (2010). "Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución", *Letras hispanas: Revista de literatura y cultura* Vol. 7: pp. 186-198.

VALLE, Amir (2001). *Brevísimas demencias*. Cuba: Editorial Extramuros.