

“El lobo, el bosque y el hombre nuevo”: escrituras del yo al fin de la utopía

“EL LOBO, EL BOSQUE Y EL HOMBRE NUEVO” [“THE WOLF, THE WOODS AND THE NEW MAN”]: WRITINGS OF THE I AT THE END OF THE UTOPIA


René Camilo García-Rivera*

Resumen: El relato “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (Premio Juan Rulfo 1990), de Senel Paz, es una piedra angular en las letras cubanas contemporáneas. La crítica lo considera el comienzo de la literatura del periodo especial en la isla. El cuento aborda la relación entre dos sujetos aparentemente irreconciliables: el joven comunista David y el homosexual y religioso Diego. El vínculo de los personajes y sus conflictos ponen de relieve las contradicciones de la sociedad cubana socialista previa a la crisis de 1990. En este artículo se aborda la conformación del yo ficcional en el relato y cómo la inminente crisis del periodo especial modeló esa construcción.

Palabras clave: literatura latinoamericana; literatura del Caribe; análisis literario; Cuba; socialismo; utopía

Abstract: The tale “The wolf, the woods and the new man” (1990 Juan Rulfo Award) by Senel Paz, is a cornerstone of contemporary Cuban Letters. Critics consider it the beginning of the literature of the special period in the Island. This short story approaches the relationship between two apparently irreconcilable individuals: the young communist David and the homosexual and religious Diego. The bond of the characters and their conflicts underscore the contradictions of the socialist Cuban society before the 1990’s crisis. In this article, the production of the fictional I in the short story as well as how the imminent crisis over the special period modeled such construction are approached.

Keywords: Latin American literature; Caribbean literature; literary analysis; Cuba; socialism; utopia

* Universidad de Concepción, Chile
Correo-e: laletraincomoda@gmail.com
 <https://orcid.org/0002-0000-1711-0238>
Recibido: 7 de febrero de 2019
Aprobado: 20 de mayo de 2019



Una de las frases más acertadas sobre crítica literaria la propuso Umberto Eco en *Lector in fabula...*, cuando aplicó un concepto de economía política a la semiótica: “Un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él” (1987: 198). Sobre esa verdad, con independencia de la voluntad del crítico, opera cualquier análisis de un texto literario.

El límite entre la ‘decodificación aberrante’ y la legítima plusvalía de sentidos (si acordamos que existe alguna plusvalía legítima) resulta tan ambiguo como las fronteras del África subsahariana. Con frecuencia, los análisis especializados exceden el ‘margen racional de ganancia’ debido a la usura del autor o del crítico. ¿Acaso *La fuente*, de Duchamp, no es una obra de arte icónica del siglo XX?

Aun más que la ‘plusvalía estética’, en ciertas creaciones y momentos los investigadores se han abocado a la ‘plusvalía histórica’, entendida como el excesivo vínculo que se establece entre la obra y el contexto sociohistórico: ora la ficción es el reflejo exacto de la realidad, ora la realidad ‘causa’ la obra. En ambos casos, la crítica tiende a sobreestimar el contexto, a ‘introducirle una serie de sentidos’ (parafraseando a Eco) para interpretarlo. Huelga decir que esa exégesis (materia subjetiva) suele diferir de la realidad, ente cotejable y objetivo (‘El mundo es lo que acaece’, afirma Wittgenstein en su célebre *Tractatus...*).

La plusvalía histórica alcanza especial auge en los análisis de textos autobiográficos, o más exactamente, en aquellos donde predominan las ‘escrituras del yo’, como las llama el crítico Jean-Philippe Miraux. Esos relatos, con un pie en la realidad y otro en la imaginación, esbozan un paralelismo comprobable con el contexto extraliterario, de ahí que el contagio entre ambos mundos resulte inevitable.

Así sucede con el cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (Senel Paz, 1990), considerado

un punto de quiebre en la narrativa cubana contemporánea y un clásico de las letras antillanas. Desde el sugerente título hasta el núcleo temático, el relato se construye sobre la vacilante frontera entre la realidad y la ficción, con el ingrediente añadido de la presumible equivalencia entre uno de los personajes (David) y el autor de la obra (Senel Paz).

Asumiendo la limitación reconocida por Umberto Eco en *Lector in fabula...*, el presente artículo no aspira a interpretar este relato fundacional de la narrativa del periodo especial en Cuba ni pretende echar a andar la ‘maquinaria perezosa’ del texto, alimentada por los sentidos que el lector o el crítico introducen. Al contrario, se señala la conformación del yo ficcional en “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” en su particular momento de escritura: 1990, año del fin (o aplazamiento) de la utopía del hombre nuevo y la Revolución cubana.

Más que identificar los rasgos de la época en la obra, nuestro análisis discurre sobre la influencia de la crisis cubana en el espacio paratópico de Senel Paz. La paratopía, idealmente considerada evasiva, un “no-lugar hacia donde el escritor se retira de la vida para expresarla mejor” (Miraux, 2005: 33), asume en el relato que aquí estudiamos una función diferente: se erige mediadora activa en el diálogo entre los tiempos del autor, el narrador y los personajes.

RE-CUENTO DE UN LOBO VIEJO Y EL HOMBRE NUEVO

El cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” narra la historia de dos sujetos en apariencia antagónicos o, al menos, enfrentados por la naturaleza del contexto sociohistórico de la Revolución cubana. La obra pone de relieve algunas de las contradicciones superestructurales de la sociedad caribeña de ese entonces, en especial la discriminación por motivos sexuales y religiosos, la función del arte en la construcción del socialismo, la ruptura con la tradición cultural

que implicó el proceso de 1959 y la emigración (que en ese contexto implicaba el no retorno y el desarraigo definitivo del origen).

David Álvarez, un joven militante comunista de origen rural (de la zona de Santa Clara, al centro de la isla), que estudia Ciencias Políticas en la Universidad de La Habana y tiene aspiraciones literarias, es el protagonista y narrador del cuento, una narración intradiegetica, enmarcada, que se rememora desde el presente (la trama transcurre en el pasado reciente).

En el lado opuesto encontramos a Diego, unos veinte años mayor (aunque en el relato nunca se explicitan las edades), homosexual que ha padecido ‘problemas con el sistema’ por su orientación, inteligente y amante de la cultura cubana prerrevolucionaria marginada por el socialismo.

Diego se siente atraído por David desde que éste era un adolescente, luego de verlo actuar en una fallida puesta en escena de *Casa de muñecas*. Aunque lo encuentra a menudo en las calles habaneras, no se atreve a abordarlo para seducirlo. Un día rompe el hielo en el espacio público más concurrido de La Habana:

Vino hasta mi mesa, y murmurando «con permiso» se instaló en la silla de enfrente con sus bolsas, carteras, paraguas, rollos de papel y la copa de helado. Le eché una ojeada: no había que ser muy sagaz para ver de qué pata cojeaba; y habiendo chocolate, había pedido fresa. Estábamos en una de las áreas más céntricas de la heladería, tan cercana a su vez a la universidad, por lo que en cualquier momento podía vernos alguno de mis compañeros. Luego me preguntarían que quién era la damisela que me acompañaba en Coppelia, que por qué no la traía a la Beca y la presentaba (5).¹

La relación entre los personajes se erige sobre el vínculo de atracción-repulsión que guía la trama,

1 Todas las citas pertenecientes a “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” corresponden a Paz, 1990, por lo cual sólo se anota el número de página.

pero que luego se armoniza en el espacio privado y heterotópico de ‘la guarida’. Por un lado, encontramos la atracción sexual que siente Diego por David. El homosexual genera una estrategia de seducción basada en las aspiraciones formativas del joven: le ofrece acceso a la alta cultura criolla (los autores originistas, en especial Lezama Lima, y la música de Ernesto Lecuona e Ignacio Cervantes), libros de literatura universal vetados por el sistema (el ejemplo icónico es Vargas Llosa), y consigue entradas para las funciones de *ballet*. Si bien la atracción comienza como un interés carnal, paulatinamente se torna una motivación espiritual y afectiva. Aunque el deseo sexual no desaparece, Diego se preocupa sinceramente por el desarrollo intelectual de David. Este tránsito es clave en la consolidación del vínculo.

Por otro lado, David manifiesta repulsión ante la seducción homosexual de la que es objeto. Sin embargo, la acepta por dos motivos: el rol de ‘agente’ comunista al que lo incita Ismael (una especie de comisario político), quien lo anima a espiar a Diego y rendir cuentas de su relación con las embajadas y los ‘entes contrarrevolucionarios’; y la genuina admiración que siente por los lujos culturales que le ofrece su amigo: la instrucción, el tutelaje y las prebendas artísticas arriba mencionadas.

A lo largo del relato, la segunda atracción se impone a la primera, sobre todo después de que Diego desplaza su interés del plano sexual al espiritual. Esa transición no ocurre de manera lineal, sino que afronta crisis y obstáculos que la median, en especial cuando el homosexual comienza sus trámites para abandonar Cuba:

¡Diego en un carro diplomático! Un dolor muy fuerte se me instaló en el pecho. Dios mío, todo era cierto. Bruno llevaba razón, Ismael se equivocaba cuando decía que a esta gente había que analizarla caso por caso. No. Siempre hay que estar alertas: los maricones son traidores por naturaleza, por pecado original [...] Podía olvidarme de eso y ser feliz:

lo mío había sido puro instinto de clase. Pero no alcanzaba a alegrarme. Me dolía. Qué dolor da que un amigo te traicione, qué dolor, por tu madre, y qué rabia descubrir que había sido estúpido una vez más, que otro me manejó como quiso (18).

En este momento, más que los prejuicios sexuales, el conflicto de David estriba en su posición con respecto al sistema político, el proyecto de utopía colectiva del que se consideraba deudor: “Qué mal te sientes cuando no te queda más remedio que reconocer que los dogmáticos tienen razón y que tú no eres más que un gran come mierda sentimental, dispuesto a encariñarte con cualquiera” (18), reconoce en un largo monólogo.

El tono de desaliento en la conformación del yo ficcional predomina en “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”. La influencia del *zeitgeist* o ‘espíritu de época’ del que hablaba Hegel se percibe incluso en el cierre del cuento, aparentemente optimista y validador de la utopía:

Quando estuve en la calle, una fila de pioneros me cortó el paso. Lucían los uniformes como acabados de planchar y llevaban ramos de flores en la mano; y aunque un pionero con flores desde hacía rato era un gastado símbolo del futuro [...] me gustaron, tal vez por eso mismo, y me quedé mirando a uno, que al darse cuenta me sacó la lengua; y entonces le dije (le dije, no le prometí), que al próximo Diego que se atravesara en mi camino lo defendería a capa y espada, aunque nadie me comprendiera (31).

ESCRITURAS DEL YO: UN TEMA DE PACTOS Y FICCIONES

El escritor Senel Paz (Las Villas, Cuba, 1950) construye al personaje David con rasgos comunes a él. Ambos villareños salieron del campo para estudiar en la capital gracias a las posibilidades de la revolución, los dos son amantes de la

literatura y ‘aprendices’ de escritor. La crítica ha señalado la equivalencia entre uno y otro:

Senel es ese hijo de campesinos muy pobres que logró [...] salir de su condición marginal y proyectarse como escritor de fama nacional e internacional. Si existe tal cosa como el «hombre nuevo», Senel es uno de sus mejores representantes (Bejel, 1994: 58).

Sin pretender corroborar dicha similitud, ciertos puntos en común esbozan un paralelismo entre ambos. Aunque no llega a concretarse,² en el texto se identifica un coqueteo con el género autoficcional.

La construcción del yo ficcional en el universo del relato “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” relaciona de manera más o menos directa al personaje David Álvarez, al narrador en primera persona y al autor Senel Paz. El vínculo ocurre en las tierras pantanosas de la indeterminación, de la ficción alimentada por la realidad, donde ciertas marcas cotejables de ‘lo que acaece’ (lugares, sucesos, personajes) generan una sensación de incertidumbre frente a la narración que impiden calificarla de verdadera o falsa. Miraux describe ese mecanismo como un “sistema sutil que establece no una autobiografía, sino un espacio autobiográfico que ofrece la posibilidad de cercar al ondulante yo a partir de diferentes ángulos de ataque” (2005: 123). Justamente, es en la conformación del yo en el relato donde ocurre el referido coqueteo con el género autoficcional.

Para Manuel Alberca, en la autoficción se percibe “la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria” (2007: 31). Esta

2 Manuel Alberca ha advertido que “no basta con reconocer o atestiguar elementos biográficos en el relato para considerarlo una autoficción y para identificar los personajes novelescos con su autor, sino una calculada estrategia para autorrepresentarse de manera ambigua” (2007: 130). En “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” se detectan los elementos ya mencionados, pero no son suficientes como para señalar que constituyan dicha estrategia de autorrepresentación.

última tiene lugar mediante estrategias discursivas, tanto textuales como paratextuales:³

La utilización de datos biográficos auténticos junto a otros inventados, la unión de hechos comprobables con otros improbables, el encuentro de personas verdaderas con personajes ficticios, estimulan el conocimiento, la intuición o la sospecha del lector sobre la veracidad o no de éstos (Alberca, 2007: 48-49).

La más evidente estrategia de Senel Paz en la compleja conformación del yo ficcional es el reiterado empleo de enunciados de doble dirección entre el Campo de Referencia Interno o mundo imaginario del relato (espacios como ‘la guarida’, los personajes Diego e Ismael, la fallida representación de *Casa de muñecas*) y el Campo de Referencia Externo al texto (la heladería Coppelia, la Universidad de La Habana, la UJC, la revolución).⁴ Este tipo de enunciados admite “una relación gradual y variable de la ficción con sus contextos histórico-sociales” (García, 2018: 61), lo cual favorece el referido coqueteo con la autoficción. El pacto de lectura novelesco se estrema ante la amenaza de ciertas pistas autobiográficas que inducen una ‘sospecha de veracidad’ en el lector. Es así como Senel Paz —en palabras de Miraux— ‘cerca’ su yo desde el estrato social del personaje

David (“un guajirito de mierda”⁵), su origen geográfico (Las Villas), alma mater (la Universidad de La Habana), área de estudio (las Humanidades), vocación literaria y narración intradiegetica en primera persona.

Alberca advierte que “la solución autobiográfica y la solución novelesca son los dos extremos de un arco en el que caben infinidad de puntos intermedios” (2007: 129). “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” se halla en uno de esos puntos, más cerca del polo novelesco pero con una dosis de ambigüedad que no puede ignorarse. Esa inestabilidad se desprende tanto de los enunciados de doble dirección como de la continua superposición entre la existencia del autor y sus personajes. Ciertos contenidos paratextuales refuerzan la ambigüedad y ponen en jaque el pacto novelesco dominante. La reseña biográfica que acompaña la obra, incluida en la contraportada de las sucesivas ediciones, confirma a los lectores los referidos elementos comunes entre David Álvarez y Senel Paz. Otras pistas, como las afirmaciones en varias publicaciones periodísticas, reafirman la tesis de que el escritor proyecta en el personaje ficticio algunos rasgos personales.

En una entrevista con el diario colombiano *El Universal*, Paz asegura que la vocación por la lectura influyó en su manera de relacionarse con las personas y lo “llevó a encontrar bibliotecas y amigos que tenían libros” (Tatis Guerra, 2010: s/n), tal como ocurre en el relato (la inclinación lectora de David y su afición por Vargas Llosa lo conducen al encuentro con Diego). Incluso el retraimiento que Paz le atribuye a Álvarez, frecuentemente los periodistas lo descubren en él. El reportero Tatis Guerra narra sobre el escritor en la entrevista arriba citada: “Lo primero que veo es a un ser de una suprema sencillez y de una sabia timidez, que parece rehuirle al lente fotográfico” (2010: s/n). Por su parte, una nota de *Actualidad Universitaria*, revista de la

3 En la literatura contemporánea, la transfiguración literaria entre el autor y el personaje no se limita exclusivamente al espacio textual, sino que es un proceso permanente que tiene lugar en la vida cotidiana. Las *performances*, declaraciones a los medios de prensa, entrevistas, manifestaciones públicas y conferencias son algunas de las estrategias que utilizan los autores para sostener dicha transfiguración. Los casos del mexicano-peruano Mario Bellatin y la dominicana Rita Indiana constituyen ejemplos paradigmáticos de estos procesos en las letras latinoamericanas recientes.

4 “La cualidad específica de la literatura es la configuración de un Campo de Referencia Interno (CRI) o mundo imaginario, integrado por entidades relacionadas entre sí (acontecimientos, personajes, ideas, espacio, tiempo). Esto no excluye que pueda incorporar elementos provenientes de un Campo de Referencia Externo (CRE) (personajes históricos, referencias geográficas, etc.) y conducir a una interrelación esporádica de ambos campos, dando lugar a la aparición de «enunciados de doble dirección» o de referencia en ambos mundos, en el texto” (García, 2018: 61).

5 En Cuba, ‘guajiro’ es sinónimo de campesino, aunque en el lenguaje coloquial el vocablo está relacionado con rasgos como incultura, subdesarrollo y desenvolvimiento torpe.

Universidad de Córdoba, describe al autor como “algo tímido y amante de la vida” (2004: s/n).

Aunque este artículo no pretende corroborar la similitud entre el autor Paz y el personaje Álvarez (semejanza que sería falsa), considero oportuno señalar un incidente que reafirma la tesis del coqueteo autoficcional en la conformación del yo del relato: la defensa a capa y espada que David hace de los marginados por el sistema, en particular de su mentor. En el prólogo que Jonathan Dettman escribe al cuento en “*El lobo, el bosque y el hombre nuevo*” de Senel Paz, una versión anotada para el estudiante de literatura, el investigador explica:

Paz atribuye el hecho de que sea escritor e intelectual a la política cultural de la Revolución. En este sentido, el personaje David refleja al autor, siendo ‘hijo de campesinos paupérrimos’ que estudia en La Habana gracias a una beca del gobierno. Por otro lado, Paz [...] experimentó algunos problemas con el sistema. Recién salido de la universidad, el joven Paz defendió a su amigo y mentor, Eduardo Heras León, cuando los escritos de éste fueron considerados contrarrevolucionarios. Heras León fue mandado a reeducarse en una fábrica de acero, y Paz fue expulsado de su organización juvenil y enviado a un lugar remoto de la isla a hacer periodismo, a pesar de haberse graduado con distinción (2006: 3).

Este incidente biográfico, junto a las coincidencias ya mencionadas, favorece la cartografía del espacio paratópico del escritor, toda vez que la paratopía constituye un puente entre el texto, el contexto social y la vida del autor (Maingueneau, 2017). En el caso de Paz, el coqueteo autoficcional resulta una de las bases del no-lugar hacia el cual se retira de la vida para expresarla mejor, donde consigue cercar su ondulante yo desde los recuerdos y la imaginación.

Además de la moderada proyección mediante el personaje David, el relato aporta evidencia

suficiente para rastrear la conformación del yo ficcional en relación con el contexto de 1990. Con independencia de ciertas similitudes biográficas —un punto de partida válido—, la propia escritura del texto revela la sensibilidad del autor ante el inminente colapso de la utopía socialista. El tono, el lenguaje, los conflictos y preocupaciones constituyen huellas ocultas de este proceso.

Deleuze y Guattari avizoran el vínculo existente entre la proyección del yo autoral y el yo narrador en la producción literaria de ficción: “Escribir quizá sea sacar a la luz ese agenciamiento del inconsciente, seleccionar las voces susurrantes, convocar las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo Yo” (2004: 89).

La desilusión de Diego, la esperanza de David, la alerta vigilancia de Ismael, la alternativa de fuga y la deuda moral del “guajirito de mierda” hacia la revolución también son entes del yo autoral de Paz, fantasmas que estuvieron o están en su inconsciente y que el yo narrador saca a la luz.

El yo ficcional brota del choque entre ambas corrientes, habita el espacio paratópico que inventa Paz e, incluso, empapa al autor con sus revelaciones: “Si el escritor es un brujo es porque escribir es un devenir, escribir está atravesado por extraños devenires que no son devenires-escritor, sino devenires-ratón, devenires-insecto, devenires-lobo, etc.” (Deleuze y Guattari, 2004: 246).

Con esto, se insinúa que no sólo el autor crea a su yo ficcional, sino que el yo ficcional alcanza a ejercer influencia sobre él; es la ficción la que opera sobre la realidad.⁶

6 Maingueneau también entiende la influencia recíproca que se da entre la creación literaria y la realidad. Ahí radica la piedra angular de su propuesta. El teórico plantea que no sólo el autor inventa el espacio imaginario desde donde escribe, sino que la enunciación por sí misma modifica el espacio imaginario o paratopía. Esta última: “no es una condición previa, anterior a la enunciación, la enunciación siempre tiene que volcar en la paratopía, y eso significa un quiebre en la tensión entre obra y vida” (Maingueneau, 2017).

Aunque las coincidencias biográficas acercan al yo aural y al yo narrador, la variable del tiempo cava un abismo entre ellos. Si nos atenemos a la época del narrador, los hechos son evocados desde 1990, año en que se desarrolla el relato. Este es el momento justo del fin o aplazamiento de la utopía cubana (que se manifiesta en la noción del hombre nuevo y la sociedad socialista pretendida por la revolución). Los sucesos de Europa del Este y la declaración del ‘periodo especial en tiempos de paz’⁷ inauguraron una nueva etapa en la historia de Cuba, cierre y ruptura, y a la vez, inicio de inexploradas condiciones sociohistóricas. Por la configuración geopolítica, esta época estuvo signada por carencias, crisis y la desestructuración de la sociedad. Devino entonces el peor escenario para la utopía cubana: la desintegración de la Unión Soviética, el soporte económico que aportaba el 98 % del combustible de la isla y absorbía el 85 % de su comercio.

En 1990, el *zeitgeist* de Cuba no apuntaba tanto a lo material (como sí ocurrió a partir de 1991), sino a lo espiritual. La mayor preocupación era la incertidumbre sobre el futuro inmediato, el destino de la isla y la utopía que se había construido en treinta años. ¿Cómo debía conducirse el ‘hombre nuevo’ en el naciente contexto si ni siquiera podía predecir cómo sería? La única certeza era que empeoraría. James Buckwalter-Arias describe el tránsito de esta manera:

[el hombre nuevo] vendría libre del pecado original, y para él la explotación del hombre por el hombre, la comercialización de la cultura nacional y la prostitución habrían sido el triste

7 El ‘periodo especial en tiempos de paz’ fue una estrategia de supervivencia económica, política y social que diseñó el gobierno de Cuba para sobreponerse a la crisis del campo socialista europeo y de la Unión Soviética, principales socios comerciales y aliados de la isla. Implicó un fuerte reajuste social por la caída del Producto Interno Bruto (PIB) en un 35 % entre 1989 y 1993. Aunque en 2004 el PIB recuperó los índices de 1989, los efectos sociales siguen vigentes a casi treinta años de su declaración oficial.

preludio a una sociedad redimida y resplandeciente. Tal hombre nuevo, claro está, no tendría la más mínima idea de cómo navegar la realidad pos-soviética (2003: 702).

Desde ese peculiar y trágico episodio histórico, Senel Paz se abstrae para conformar una identidad que mira al pasado reciente con nostalgia.⁸ Si asimilamos la propuesta de Maingueneau, este es el momento paratópico desde donde el escritor se aísla para construir el yo ficcional, a partir de recuerdos más o menos difusos de la verdad como horizonte de la escritura (Miraux, 2006: 14-15): “El autor tiene que construir, a través de la obra, una situación que le permite crear [...] Las obras son una especie de movimiento de legitimación de su propia existencia a través de las huellas aportadas por el texto” (Maingueneau, 2017: s/n).

En el caso de Paz, el movimiento de legitimación hacia donde se desplaza el relato parece apuntar a la utopía del hombre nuevo (paradigma para la generación del escritor), que se halla en franco declive ante la inminencia del periodo especial. El enclave ideológico de esta paratopía —según el análisis del texto— revela el *telos* histórico al que está abocada la nación y la propia existencia del autor y sus contemporáneos:

Dentro de las obras siempre hay huellas de la paratopía que le permitió existir [...] [E]n general, se refiere a las condiciones a través de las cuales se instituyó la obra. De esta manera, el texto refleja las condiciones humanas de su enunciación (Maingueneau, 2017: s/n).

Las huellas del cuento revelan un espacio paratópico donde la utopía socialista —aun en crisis— resulta redimida. La paratopía que crea Senel Paz

8 Paz asume un movimiento contrario al de otros autores que marcan la tendencia de la época, como Pedro Juan Gutiérrez y Zoé Valdés, quienes construyen sus yo ficticiales en el presente caótico del periodo especial, donde la utopía del hombre nuevo y la sociedad socialista no tienen cabida.

constituye la mejor evidencia literaria del tránsito histórico de la Cuba de 1990.

En tanto frontera temporal, el relato se afina tanto en la validez de la utopía colectiva como en su cuestionamiento. En palabras de Jorge Fernet, aunque “habían ido apareciendo textos que anunciaban cambios profundos en la literatura cubana” desde finales de la década de 1980, “el más significativo dentro de ese proceso, tanto por su calidad como por la repercusión inmediata que alcanza, es el cuento de Senel Paz” (2003: 8), pues condensa un estado de ánimo hasta entonces larvario entre los narradores, y también su realización más acabada y difundida.

El relato —continúa el investigador de Casa de las Américas— “se ubica a la vanguardia del movimiento literario y cultural del país, y de ahí que algún crítico dijera que marca el inicio de una época. En rigor, marcó el fin” (Fernet, 2003: 8). Por el contenido y el enfoque, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” prosigue la tradición de la literatura revolucionaria: “es tal vez el último texto sobresaliente de una perspectiva en la que la Revolución (tal como la conocíamos) aparece como un proyecto viable; es el canto de cisne de 30 años de narrativa en Cuba” (Fernet, 2003: 8). Sin embargo, por el tono general de la narración y las temáticas que problematiza, podemos afirmar que también constituye un avance de la llamada literatura del periodo especial. En gran medida, el texto produce tal ambivalencia a causa de las temporalidades donde fluye.

Además del ya mencionado tiempo paratópico o del narrador (1990), en el relato asoma lo que podríamos nombrar ‘el tiempo del autor’, que en la lógica del coqueteo autoficticio alude a sucesos, situaciones y personajes de la vida real con las que el escritor alimenta la trama. Podemos ubicar este momento en la primera mitad de la década de 1970, época en que Paz (como su personaje David) estudiaba en la Universidad de La Habana. A ese paralelismo se suma la atmósfera social de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, más propia del contexto cubano entre 1970-1975

que de otra etapa. Esto lo acredita la advertencia de Diego a David al llevarlo a ‘la guarida’:

Antes voy a precisarte algunas cuestiones porque no quiero que luego vayas a decir que no fui claro. Eres de esas personas cuya ingenuidad resulta peligrosa. Yo, uno: soy maricón. Dos: soy religioso. Tres: he tenido problemas con el sistema; ellos piensan que no hay lugar para mí en este país [...] Cuatro: estuve preso cuando lo de la UMAP.⁹ Y cinco: los vecinos me vigilan, se fijan en todo el que me visita. ¿Insistes en ir? (4).

Aunque la marginación institucionalizada de la homosexualidad y la religión se mantuvo en Cuba hasta la segunda mitad de la década de 1980 (al implementarse el proceso de rectificación de errores y tendencias negativas), fue en el periodo comprendido entre 1970 y 1975 cuando la persecución descrita en el relato resultó más constante. La alusión de Diego a la UMAP como un pasado reciente refuerza la idea de esta temporalidad. Sin embargo, aunque todo parece indicar que la trama ocurre en el llamado ‘quinquenio gris’, Paz desliza la narración hacia un momento posterior, más cercano a su paratopía. El narrador, al describir su encuentro con Diego en la heladería Coppelia, enuncia:

Sólo miré de reojo y vi que eran libros, ediciones extranjeras, y el de arriba-arriba, por eso mismo, por ser el de arriba, quedó al alcance de mi vista: *Seix Barral, Biblioteca Breve, Mario Vargas Llosa, La guerra del fin del mundo*. ¡Madre mía, ese libro, nada menos! Vargas Llosa era un reaccionario, hablaba mierdas de Cuba y el Socialismo donde quiera que se

⁹ Las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) fueron campos de trabajo agrícola que funcionaron en Cuba entre 1965 y 1968. Su función era ‘reeducar’ a hombres con ‘desviaciones’ en su conducta, que iban en contra de la sociedad socialista que se pretendía edificar. Esto incluía a homosexuales, religiosos, *hippies*, etcétera.

paraba, pero yo estaba loco por leer su última novela y mírala allí¹⁰ (4).

La alusión a *La guerra del fin del mundo* (1981) como la “última novela de Vargas Llosa” fija los hechos de la trama entre 1981 y 1984 (cuando se publica el siguiente título del peruano, *Historia de Mayta*). Este sería el tiempo de los personajes, del yo ficcional de Senel Paz. En resumen, las temporalidades que forman parte de la conformación del yo en el cuento operarían como se describe en la Tabla 1.

A pesar de las anomalías y rupturas en la linealidad del tiempo, el lector asume como legítima la propuesta de Paz. Esta transacción de sentidos forma parte de lo que Miraux describe como un pacto referencial “que inscribe al texto en el campo de la expresión de la verdad: no la verdad de la existencia real [...] sino la verdad del texto, dicha por el texto” (2006: 23). En este tipo de relatos, donde predomina la autenticidad y no la exactitud, el autor, “al escribir su verdadera vida, «la disfraz»” (Miraux, 2005: 90). Bajo la lógica de Maingueneau, podemos presumir que ese

TABLA 1. LINEAS TEMPORALES EN “EL LOBO, EL BOSQUE Y EL HOMBRE NUEVO”

(1970-1975)
Temporalidad del autor (Senel Paz). Sucesos biográficos cotejables: estudios en la Universidad de La Habana y persecución a homosexuales y religiosos.
(1981-1984)
Temporalidad de la trama (el yo ficcional de Senel Paz). Comienzo de la década de 1980, prometa cierta distinción respecto a la etapa anterior.
(1990)
Temporalidad del narrador (paratopía). No-lugar desde donde el autor compone su yo ficcional. Comienzo de la crisis cubana del periodo especial.

Fuente: Elaboración propia.

En “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” estas tres líneas temporales se trenzan y delimitan el universo donde interactúan, viven y padecen los personajes. En el espacio paratópico (creativo) se distorsionan los entornos y se resemantizan las alusiones a la existencia del autor y al contexto social. Hechos que idealmente debieron ocurrir en los años setenta, Paz los ubica con total autenticidad en la década posterior; incluso, se permite interpretarlos y narrarlos desde 1990, con la carga valorativa y de nuevas luces (y sombras) que implica analizar el pasado.

‘disfraz’ se teje en el espacio paratópico antes de lucirse en el estrado de la narración.

El ‘disfraz’ de Senel Paz en “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” se ubica en 1990, año de mayor incertidumbre en la historia reciente cubana, abismo de la utopía socialista y declive de la aspiración del hombre nuevo. Tal configuración de variables históricas resulta clave para el entendimiento del relato y las coordenadas paratópicas del autor.

Desde este enfoque, se interpreta el título (y por extensión el resto de la obra) como una alegoría del tránsito histórico en la isla y en la existencia de Paz. ‘El bosque’ puede simbolizar la incertidumbre que amenaza al país, el peligro que enfrenta una Cuba geopolíticamente aislada y el salvajismo de una sociedad en descomposición; ‘el lobo’ representa los conflictos inherentes a la precariedad y sus vicios o bien el hombre

10 Durante la década de 1960, el escritor peruano Mario Vargas Llosa fue uno de los principales intelectuales del continente simpatizantes con la revolución. Uno de los íconos del boom latinoamericano, sus obras era profusamente publicadas por las editoriales cubanas hasta que en 1968 se deslindó del movimiento tras el incidente del caso Padilla. A partir de ahí, sus críticas a Fidel Castro y la izquierda latinoamericana se volvieron cada vez más agrias, y su literatura fue proscrita en la isla. De ahí que Diego afirmara que era un material demasiado explosivo como para exhibirlo en público.

nuevo en el espacio postsoviético, quien debe ‘devorarse’ a sí mismo (sus principios socialistas) si quiere sobrevivir a la crisis.

Ante semejante tensión social y existencial, la naturaleza evasiva que Miraux detecta en la paratopía comienza a naufragar. El contexto sociohistórico invade la escritura de Paz y deja al descubierto las contradicciones de una sociedad en pleno cambio. La historia imaginaria entre Diego y David (el estremecimiento de los dogmas ideológicos a partir del encuentro con la otredad sexual y espiritual) coincide con el conflicto superestructural de un amplio estamento de la sociedad revolucionaria: el lugar de los ‘diferentes’ en el socialismo, de quienes no encajan en el esquema de hombre guevariano y fidelista (entiéndase homosexuales y religiosos, pero también los no-revolucionarios, los libre pensantes, pacifistas, y toda manifestación posible de ‘otredad’). Este es el conflicto que, en definitiva, se plantea y angustia a David Álvarez y rige el relato en cuestión.

‘¿Hasta dónde debemos practicar las verdades?’, cuestionaría Silvio Rodríguez en una canción, y esa es la respuesta que pretende hallar el narrador Paz a las contradicciones que vivió en su juventud durante la década de los setenta y que, como él, intentó resolver la sociedad caribeña entre 1986 y 1989 (proceso de rectificación de errores y tendencias negativas). Pero la respuesta literaria de Senel Paz llega, justamente, en 1990. En agosto se declara el periodo especial en la isla. Es el fin de una época y de una épica. Ocurre la transformación del *zeitgeist* en la sociedad cubana: los problemas superestructurales que signaban los años anteriores ceden a los conflictos básicos de la supervivencia (infraestructurales, en palabras de Marx).

Para el año siguiente, las fábricas cubanas se detienen, los cortes de electricidad duran dieciséis horas diarias y el transporte público colapsa. 1990 es el instante justo antes de la caída, y Senel Paz alcanza a girar la cabeza y cuestionar por última vez la validez de la utopía del hombre

nuevo. Es un momento irrepetible: ha amainado la coerción del compromiso político en la literatura, pero aún no asaltan los estragos y carencias del periodo especial. Sólo el tono melancólico y nostálgico del relato (de un presente que aún no ha terminado de marcharse) parece una reacción instintiva al impacto inminente de la crisis.

Con esta historia, Senel Paz consolida *in extremis* su yo ficcional. La postura que asume al borde del colapso consiste en el diálogo con el proyecto utópico, tal como identifica Ramblado Minero (2006).¹¹ De haberse escrito el relato un poco más tarde, probablemente el personaje David Álvarez habría sido tragado por la literatura del periodo especial: en el contexto de los noventa no hay cabida para la ingenuidad del hombre nuevo, para el arquetipo de ser humano soñado por la revolución.

Con la caída del muro de Berlín, los escritores de la isla, como hicieron antes los seguidores de Darío, comenzaron a ‘torcerle al cuello al cisne de engañoso plumaje’. Un cisne que, para 1990, comenzaba a parecerse demasiado al personaje de un célebre cuento de Andersen.

11 Ramblado Minero analiza el conflicto político de la Revolución cubana en las obras *La nada cotidiana* (Zoé Valdés) y *Fresa y chocolate*, versión cinematográfica del cuento de Senel Paz. Los comentarios sobre la película encajan perfectamente con el texto literario, pues las tramas y las soluciones son esencialmente las mismas: “*Fresa y chocolate* [...] nos ofrece una visión en la que también hay un conflicto, pero esta vez dialogante, entre la cubanía como proyecto político (o la cubanidad revolucionaria) y la cubanía como proyecto cultural (o cubanidad a secas). Sin embargo, si bien en *La nada cotidiana* el proyecto utópico de Cuba se convierte en contra-utópico, en *Fresa y chocolate* hay una defensa de este proyecto y de sus futuras expectativas” (2006: 87-88).

REFERENCIAS

- Actualidad Universitaria* (2004), "Entrevista con Senel Paz, guionista de *Fresa y Chocolate*: 'Los directores que están seguros son los que más te permiten colaborar'", 21 de julio, disponible en: <https://www.uco.es/servicios/comunicacion/actualidad/item/287-20040721>
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- Bejel, Emilio (1994), "Senel Paz: Homosexualidad, nacionalismo y utopía", *Plural*, núm. 269, pp. 58-65.
- Buckwalter-Arias, James (2003), "Sobrevivir el "periodo especial", la suerte del "hombre nuevo" y un cuento de Senel Paz", *Revista Iberoamericana de Literatura*, vol. LXIX, núm. 204, pp. 701-714.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2004), *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Dettman, Jonathan (2006), "El lobo, el bosque y el hombre nuevo" de Senel Paz, una versión anotada para el estudiante de literatura, Arizona, Northern Arizona University.
- Eco, Umberto (1987), *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- Fornet, Jorge (2003), "La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto", *Hispanérica*, año 32, núm. 95, pp. 3-20.
- García, Pilar (2018), "Literatura, historia: crisis de las disciplinas y contextos para la ficción", *Revista de Literatura*, vol. LXXX, núm. 159, pp. 35-65.
- Maingueneau, Dominique (2017), "Paratopía y literatura. Conferencia del profesor Dominique Maingueneau en la Facultad de Filosofía y Letras el 03 de agosto de 2016", Universidad de Buenos Aires, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=62dytzdAtaM>
- Mirau, Jean-Philippe (2005), *La autobiografía: las escrituras del yo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Paz, Senel (1990), *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, La Habana, Ediciones Luminaria.
- Ramblado Minero, María de la Cinta (2006), "La isla revolucionaria: El dilema de la identidad cubana en *Fresa y chocolate* y *La nada cotidiana*", *Letras Hispánicas*, vol. 3, núm. 2, pp. 86-94.
- Tatis Guerra, Gustavo (2010), "Confesiones de Senel Paz", *El Universal*, 28 de marzo, s/n, disponible en: <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/confesiones-de-senel-paz-ETeu38116>

RENÉ CAMILO GARCÍA RIVERA. Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana (UH), Cuba. Estudiante del Doctorado en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción (UDEC), Chile. Sus intereses académicos versan sobre literatura cubana, el periodo especial y la biopolítica. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: "La certeza de Pedro Juan Gutiérrez" (*El Estornudo*, 2017); y "Rebeldías, angustias y frustraciones del rey-poeta: la noción de muerte en Netzahualcōyotl" (*Deslinde. Revista de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, núm. 72).