

**Memoria de la historia, historia de la memoria:
literatura, testimonio y memoria cultural en la Cuba posrevolucionaria**

A Dissertation Presented

by

Anay M. Rodríguez

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

December 2021

Stony Brook University

The Graduate School

Anay M. Rodríguez

We, the dissertation committee for the above candidate for the
Doctor of Philosophy degree, hereby recommend
acceptance of this dissertation.

Dr. Lena Burgos-Lafuente
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Dr. Kathleen Vernon
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Dr. Daniela Flesler
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Dr. Licia Fiol-Matta
Professor, Department of Spanish and Portuguese
New York University

This dissertation is accepted by the Graduate School

Eric Wertheimer
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

**Memoria de la historia, historia de la memoria:
literatura, testimonio y memoria cultural en la Cuba posrevolucionaria**

by

Anay M. Rodríguez

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2021

Esta disertación estudia las tensiones y complejidades que interviene en un proceso que puede ser interpretado como un acuerdo tácito entre escritores y artistas sobre cómo afrontan o tratan algunos de los hechos del pasado más complejos y problemáticos que podrían desestabilizar particulares narrativas oficiales. Se trata de entender las diferentes capas en los que algunos escritores, cuyas obras han sido consideradas como “contestatarias”, negocian y acomodan el pasado. Además de la literatura, voy a integrar a la discusión, series de televisión, películas y sus bandas sonoras.

Este proyecto entiende la literatura como un tipo de memoria que no se puede descartar ni subestimada en la reconstrucción del pasado. La literatura se entiende aquí como un proyecto cultural y político que no está sujeto a categorías

fijadas. Voy a analizar, además, las diferentes posiciones o lugares de enunciación en las que se posicionan muchos de los escritores. El lugar de la enunciación, por ejemplo, por lo general, está determinado por las demandas del mercado y las políticas oficiales de censura. El análisis está enfocado en materiales publicados después de 1989 durante lo que considero una Cuba posrevolucionaria, producidos por autores y artistas mientras vivían en Cuba. Estas narrativas se van a poner en diálogo con las obras de otros autores que vivían fuera de la Isla.

PREVIEW

Table of Contents

Agradecimientos	vi
Introducción	1
Nostalgia, transmisión de afectos y memoria cultural	8
El trabajo de la memoria en Cuba	14
Capítulos	17
Capítulo 1.....	22
1.1. “La guerra innecesaria”: Angola en la memoria cultural cubana.....	22
1.2. “Aquella había sido su guerra”: transferencia de afectos	24
1.3. El culebrón desafecto: <i>Algo más que soñar</i>	37
1.4. <i>Testimonio</i> de guerra y literatura.....	42
Capítulo 2.....	62
2.1. Realismo sucio y la crisis de los balseiros: Pedro Juan Gutiérrez y Zoé Valdés	62
2.2. Pedro Juan Gutiérrez y Zoé Valdés: pioneros del realismo sucio en Cuba	67
2.3. Escribir la Crisis de los balseiros	71
Capítulo 3.....	100
3.1. Silencio, memoria y testimonio: <i>Reyita</i> , sencillamente e Informe contra mí mismo	100
3.2. “Un largo camino por recorrer”: el silencio en <i>Reyita</i>	104
3.3. ¿Fin del racismo?	113
3.4. “Nadie es culpable de su miedo”: Testimonios desde el exilio.....	116
Epílogo	140
Bibliografía	151

Agradecimientos

Hay muchas personas a las que me gustaría agradecer por su apoyo a lo largo de este camino. Primero al Departamento de Spanish Languages and Literature por darme la oportunidad de realizar un doctorado. A los miembros de mi comité, en especial a mi asesora, Lena Burgos Lafuente. Gracias por la generosidad, el profesionalismo y la dedicación que me diste todos estos años. Nunca hubiera podido completar esta disertación sin tu ayuda. Gracias a los otros miembros del comité, Daniela Flesler y Kathleen Vernon, por su apoyo, conocimiento y comprensión después de mi largo silencio. A Licia Fiol-Matta por leerme y contribuir a mi trabajo. También a Adrián Pérez Melgosa porque tuvo un impacto en mi desarrollo como estudiante y a Lilia Ruiz-Debbe, por toda la ayuda cuando comenzaba este proceso y por enseñarme a enseñar.

Tuve la suerte de contar con un generoso apoyo financiero durante la investigación y redacción de esta disertación del premio Turner Fellowship Dissertation Award y del Presidential Dissertation Completion Fellowships.

También quiero agradecerle a mi familia inmediata y amigos, gracias por perdonar todas las noches y las muchas horas y años de ignorarlos. Tuve la suerte de cuando llegué a este país con solo diez años, mi familia fue acogida por un grupo de amistades que nos ayudaron muchísimo y no puedo dejar de agradecerles por todos los años de amistad y de apoyo, Maritza y Pedro Garcia-Carillo, Tere Carrana, Octavio, Okie y Michelle Zubizarreta, Berta Álvarez, Vivian y Héctor Mata. Patricia Nuñez gracias por estar al tanto de mi constantemente, tu amistad me ayudó a completar mis estudios de posgrado, bachillerato y de high school. También a mi tío en Cuba, Carlos Hernández Díaz por aceptar hacer una entrevista a larga distancia sobre tu tiempo en Luanda. A mi tía Albita (tata) por creer siempre en mí y motivarme constantemente a completar este proyecto, por las largas conversaciones sobre política y Cuba en la mesa de tu cocina y por la entrevista sobre tu experiencia en Angola. A mi mamá, Olga Lidia Díaz, gracias por tu apoyo inquebrantable, no sé que sería de mí sin ti. A mi papá, mi abuela y mi abuelo, donde quiera que estén están conmigo. Y finalmente, a Abel Sierra Madero, gracias por leerme, por empujarme a trabajar en mi tesis todos los días, por tus comentarios y orientación, por todas las noches de largas conversaciones y debates sobre estos temas, gracias por mostrarme el camino y por creer que podría lograr esto. Siempre supe y sé que no quiero estar en ningún lugar donde tú no estés.

Introducción

Durante los últimos treinta años, buena parte de la producción cultural en Cuba ha participado de un proceso que podría interpretarse como un acuerdo tácito entre escritores y artistas con respecto a cómo van a abordarse una serie de acontecimientos capaces de desestabilizar las narrativas oficiales. Las instituciones culturales de la Revolución Cubana –la UNEAC, el ICAIC o la Casa de las Américas, por ejemplo– ya no son las únicas instituciones que financian las artes, como lo fueron durante los primeros treinta años que sucedieron el triunfo de la Revolución cubana. Los escritores, cineastas y músicos cubanos radicados en la Isla han llegado a depender, en gran medida, de los mismos mercados y empresas extranjeras que sus contemporáneos en el exilio.

Este giro influyó en el posicionamiento de cada artista, en decisiones editoriales y, como consecuencia, en la recepción de la producción artística. Las nuevas realidades del mercado junto con el fracaso del modelo económico socialista constituyen una crisis para la narrativa oficial de la Revolución cubana. Los distintos materiales que atiende este estudio responden precisamente a este cambio. Como consecuencia, en las producciones culturales se percibe un impulso reconciliatorio en la representación de ciertos momentos históricos. Una de las estrategias que más se repite en el corpus que analiza esta tesis tiene que ver con la pacificación o higienización de algún episodio del pasado que fue problemático

para el régimen. Se trata específicamente de políticas o discursos oficiales que han formado parte de conflictos en la esfera pública.

Esta tesis entiende la literatura como un tipo de memoria que no puede ser descartada ni subestimada en el ejercicio de reconstruir el pasado.¹ No se trata de una memoria secundaria, liminal, colateral o marginal, sino de una que forma parte de y contribuye a lenguajes públicos, y de una noción más general que abarca el movimiento y las interacciones entre la producción cultural y la constante formulación de una memoria transcultural. Desde esta perspectiva analizaré varios textos literarios y otras producciones culturales que surgieron en la Cuba posrevolucionaria, específicamente entre 1989 y 2000.²

¹ Es importante aclarar dos palabras que aparecen a lo largo de la tesis: memoria y recuerdo. Cuando utilizo la palabra memoria me refiero a un campo de estudio, como por ejemplo memoria transcultural o memoria cultural o colectiva. Mientras que la noción de recuerdos funciona en este trabajo dentro de un espacio más íntimo o privado, la memoria responde a un proceso que, sin dejar de participar en el ámbito íntimo, interviene más en la esfera pública. El acto de memoria está en constante diálogo con otras memorias y otros discursos. Cuando empleo el término “recuerdos” me refiero a esos episodios del pasado que se narran en algún momento específico de los textos.

² El término “posrevolucionario” marca historiográficamente el fin de ciclo de la Revolución cubana. Aunque los líderes revolucionarios se encargaron por décadas de generar la idea de una revolución constante e interminable, fue un ejercicio retórico. Los líderes del régimen cubano hicieron de la Revolución una metáfora: la revolución equivalía a la prolongación indefinida del gobierno comunista cubano; ¿Cuándo terminó la Revolución cubana? Dentro del campo de los estudios cubanos algunos críticos piensan que con el fin de la Unión Soviética y la caída del muro de Berlín en 1989. Rafael Rojas ha mencionado que hay un consenso en cuanto a que la Revolución cubana terminó en 1976 con la aprobación de una nueva Constitución y la instauración del socialismo burocrático. En ese año se

Un evento determinante en la esfera artística y cultural de finales del siglo pasado fue el Proceso de rectificación de errores anunciado por Fidel Castro durante la ceremonia de cierre del XVI Congreso del CTC (Confederación de Trabajadores de Cuba) en 1990 como resultado directo de la glásnost de Gorbachov.³ El gobierno cubano inició un proceso de reacomodación que se intensificó a partir de la caída de la Unión Soviética en 1989. En el discurso, Castro apuntaba a un cambio económico y cultural que se materializó durante los años noventa:

No tenemos duda de que estamos haciendo los mayores esfuerzos por hacer bien las cosas; no tenemos la menor duda de que estamos rectificando muchas cosas, y de la forma en que teníamos que hacerlo: no de manera precipitada, no de manera impensada, no de manera improvisada, sino, realmente, dando pasos sólidos en cada uno de los aspectos fundamentales de la vida y del desarrollo del país... (Castro Ruz, Discurso del XVI Congreso del CTC).

Esto proclamaría el final de los llamados *años grises* o *quinquenio gris* de la década del setenta, período en que el control totalitario de la cultura por parte del Gobierno impulsó el apoyo del arte propagandístico, el aislamiento y la

creó también la Asamblea del Poder Popular diseñada por Fidel Castro, quien se legitimó unánimemente como presidente de los Consejos de Estado y de Ministros y también como Comandante en Jefe del Ejército.

³ Para un análisis sobre el Proceso de rectificación de errores, ver Jorge I. Domínguez.

represión de muchos artistas.⁴ Como consecuencia, emergió la generación de artistas de 1980 que, a través del performance, generaron un arte crítico.⁵ Con este telón de fondo, mientras esto ocurría a nivel de la producción artística en Cuba, sucedió el colapso de la Unión Soviética; ello forzó en Cuba la revisión del sistema económico e impulsó un proceso de conciliación con el pasado que llevó a la producción de una nueva memoria colectiva y cultural.

¿De qué modo ciertas condiciones de escritura -el lugar desde donde escribe el autor, las negociaciones que realiza ante los discursos oficiales y las demandas del mercado- determinan e influyen en las decisiones creativas de un escritor? ¿Cómo estas decisiones se relacionan con el relato o historia oficial? ¿Decide el escritor reproducir, acomodar o problematizar el asunto? Muchos de los textos que aquí se estudian aportan a la construcción de una memoria transcultural que está en constante negociación con acontecimientos del pasado o con discursos oficiales. Entiendo estas producciones culturales como parte de la construcción de una memoria cultural sobre hechos históricos específicos o

⁴ Quinquenio gris (1971-1976) fue un término acuñado por Ambrosio Fornet para describir un período de censura y política cultural encabezado por Luis Pavón Tamayo, quien estuvo a cargo del Consejo Nacional de Cultura. Se trata de un término problemático que limita la cultura de censura de la Revolución a un período de cinco años.

⁵ José Bedia y Ángel Delgado formaban parte de la generación de 1980, recibieron reconocimiento internacional y se comprometieron con un arte desafiante. Una de las *performances* más desafiantes y significativas la hizo Ángel Delgado en 1990: presentó una pieza que consistía en defecar en la primera plana del *Granma*, el periódico oficial del régimen. Después de esto fue arrestado.

eventos incómodos para el gobierno. La memoria cultural, en este caso, tiende a ajustarse por diversas razones a la historia oficial o participa de un proceso de acomodación por parte del régimen.

En el caso de Cuba, el lugar desde donde escribe un autor es especialmente importante. A lo largo de la tesis estudio las escenas de escritura y publicación como detonadores que afectan la producción del texto y, por consiguiente, su recepción. Sobre esta disyuntiva geográfica que, además, es política, han hablado Leonardo Padura y Pedro Juan Gutiérrez. En el libro de ensayos *Yo quisiera ser Paul Auster*, publicado en 2015, Leonardo Padura aborda la condición del escritor cubano que escribe desde la Isla y afirma que los escritores deberían tener una responsabilidad ciudadana: “La realidad me obliga a lidiar con un tiempo en el cual, como escritor, cargo una responsabilidad ciudadana.... dejar testimonio siempre que sea posible, de arbitrariedades o injusticias cuando estas ocurran...” (Padura, *Yo quisiera* 290). Si tenemos en cuenta la visión de Padura sobre la función de la literatura y la responsabilidad que debe tener un escritor, se puede inferir que él entiende que su obra responde a esa “responsabilidad ciudadana” (290). Sin embargo, una de las preguntas que hago es hasta qué punto realmente la novelística de Padura, en este caso *Pasado perfecto*, cumple con esa responsabilidad.

Padura aclara que no quiere ser como Paul Auster por la fama ni por el dinero, sino porque el escritor norteamericano no tiene que hablar de política en

todas sus entrevistas y puede hablar exclusivamente sobre su arte. De este mismo problema se ha quejado Pedro Juan Gutiérrez en varias entrevistas. Una de las circunstancias que, según Padura, lo distinguen de Auster es que el escritor cubano se define como escritor por el lugar en el que reside. A los escritores cubanos se los describe siempre como escritores que viven “dentro” de la Isla o fuera de ella y esta marca geográfica no se puede desvincular de la situación política. Padura reconoce esta diferencia con relación a Auster y añade que en su caso siente una responsabilidad ciudadana con su país, lo cual le impide, afirma, ser Paul Auster.

Ahora bien, aunque se cuestione mucho la calidad de la democracia en los Estados Unidos, habría que recordar que el escritor vive en un país donde el término presidencial es de solo ocho años, hay un balance de poder y un sistema de elecciones. Padura, como todo escritor cubano de la Isla, ha vivido en un país que ha tenido el mismo partido político por más de sesenta años y no hay un sistema electoral donde se pueda presentar otro partido.

Otro aspecto importante es la nueva relación editorial que surgió entre los escritores y las editoriales dentro y fuera de la Isla a partir de los años noventa. Sobre esto han hablado tanto Padura como Gutiérrez. En el ensayo “Escribir en Cuba en el siglo XX”, Padura describe el cambio que experimentó cuando fue a publicar *Pasado perfecto*. La novela fue publicada por primera vez en una editorial extranjera, EDUG (Dirección de Publicaciones de la Universidad de

Guadalajara) en 1991. Explica que en la década del noventa no habían editoriales disponibles en Cuba y que comenzó a someter su obra a premios literarios y a buscar editoriales fuera de la Isla, lo que le permitió y le permite a muchos escritores “[...] publicar su obra sin que, por primera vez en tres décadas, sus intenciones editoriales sean un pecado, punible como todos los pecados” (Padura, “Escribir en Cuba” sp.). Esta nueva relación editorial también la resalta Pedro Juan Gutiérrez en entrevistas. De acuerdo con Padura este cambio produjo que por primera vez se incluyeran en sus novelas críticas políticas inimaginables en los años setenta.

En este artículo se posiciona dentro de una comunidad de escritores “silenciados” que se aventuraron en los “rincones de la realidad nacional”. Padura utiliza la palabra “circunstancias” para describir la falta de editoriales y materiales para publicar en Cuba. Sin embargo, esta palabra es inexacta para describir experiencias que fueron producidas por mucho más que “circunstancias”. La elección léxica de Padura tiende a suavizar el entorno político y social en Cuba, en lugar de responder de una forma más precisa a la responsabilidad social sobre la opresión y violación de derechos que se vivieron.

Nostalgia, transmisión de afectos y memoria cultural

Esta tesis está atravesada por varios campos discursivos: los estudios de la nostalgia, de los afectos, del género testimonial y de la memoria cultural.⁶ Cada uno de estos campos contribuyen de manera singular al análisis del fenómeno que explora este trabajo: la difícil relación entre la esfera estatal y la producción cultural de la posrevolución.

La nostalgia es un concepto analítico importante dentro del campo de los afectos. Una reflexión fundamental para esta tesis es la que hiciera Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia* en torno a los dos modelos de nostalgia que concibe: la restauradora y la reflexiva. Mientras la nostalgia restauradora se piensa y se representa a sí misma como la verdad y la tradición, como una forma de restaurar el hogar perdido, la reflexiva revela que anhelo y pensamiento crítico no se oponen entre sí. Si la nostalgia restauradora siempre aspira a la verdad absoluta, la nostalgia reflexiva la pondrá en duda. Esta tesis estudia los efectos que cada modelo de nostalgia surte en la producción de una memoria cultural particular.

Por su parte, las teorías de los afectos relacionadas con la subjetividad y la transmisión ayudan a entender cómo se construye la memoria cultural sobre los distintos eventos que aborda la tesis, especialmente la Guerra en Angola y la crisis

⁶ Mi análisis de los discursos testimoniales se apoyará en los trabajos de John Beverley, “Anatomía del Testimonio” (1987), y George Yúdice, “*Testimonio and Postmodernism*” (1991).

de los balseros. Se trata de afectos que predeterminan un ambiente o que son transferidos dentro de los materiales que estudio. Entiendo la “transmisión del afecto” como la explicó Teresa Brennan: “The transmission of affect whether is grief, anxiety, or anger, is social and psychological in origin” (1). De esta forma concibo los afectos íntimos como parte de lo social en la medida en que se originan en una transferencia que ocurre en el orden social.

Ann Cvetokovich desarrolla conceptos claves para entender la relación entre afecto, memoria, historia y trauma. Cvetokovich utiliza las intersecciones de los procesos emocionales y sociales junto con los de la memoria y la historia para proporcionar un análisis de la memoria cultural. Una de las preocupaciones de Cvetokovich son los peligros de la sobreabundancia de un tipo de memoria histórica de fetiche, vacía de contenido histórico. José F. Colmeiro dijo tener esta misma preocupación cuando leyó una “crisis de la memoria” en las producciones culturales sobre la dictadura franquista y la Guerra Civil en España y concluyó que para superar esta crisis de la memoria y había que rehistorizar la memoria colectiva. Estas ideas tensan la relación entre memoria cultural e historia que explorará la tesis. Dicho de otro modo, este trabajo se pregunta de qué forma se produce una memoria cultural que está vaciada de historia.

Otro campo que aporta al análisis del corpus son los estudios sobre la memoria cultural, memoria transcultural o *travelling memory*. El concepto de memoria cultural que más se ajusta a los propósitos de este trabajo es el que

desarrolló Jan Assmann en 1995 en “Collective Memory and Cultural Identity”.

Para Assmann la memoria colectiva es una función de la memoria cultural.

Maurice Halbwachs en su obra póstuma, *La Mémoire collective* (1950), estableció que las interacciones sociales de un individuo con los miembros de su grupo determinan cómo se recuerdan las experiencias del pasado y qué es lo que se recuerda. Según Halbwachs, los grupos reconstruyen sus experiencias pasadas colectivamente y aunque un individuo tiene una perspectiva particular sobre esta reconstrucción grupal del pasado, no tiene una memoria independiente de este (127). Un acercamiento al estudio de Assmann y a Halbwachs ayuda a entender cómo funciona la memoria colectiva dentro del funcionamiento de la memoria cultural.

Para entender la contribución de las producciones culturales o cómo participan en la memoria transcultural o *travelling memory* me enfoco en el trabajo de Astrid Erll, “Travelling Memory” (2011). Una de las ideas principales del artículo es sobre las redes transnacionales de la memoria o “transnational networks of memory”. El trabajo de Erll forma parte de un giro en los estudios de la memoria que entiende la cultura y la memoria más allá de los límites que supone pensarla dentro del marco del Estado nación. Esta aproximación desde lo

transcultural complica la idea de que hay una sola memoria cultural o “single memory cultures”.⁷

Es aquí que sitúo el análisis de la tesis sobre la memoria cultural, partiendo de un concepto transcultural y de redes transnacionales de la memoria.⁸

⁷ El artículo de Astrid Erll, “Travelling Memory”, define un nuevo acercamiento metodológico en los estudios de memoria cultural. También resume de una forma muy breve la historia de este campo y resalta la importancia de pensar los estudios de la memoria y la cultura más allá de los conceptos establecidos por el marco del Estado nación. Erll habla de cómo la idea de lo transcultural está inherentemente en el campo de la memoria colectiva. Se enfoca en la primera generación, Maurice Halbwachs, Aby Warburg y Walter Benjamin. Para Erll, el trabajo de Aby Warburg es el más adecuado para pensar la memoria transcultural. De acuerdo con Erll, desde la década de 1920 Warburg hablaba sobre los procesos transculturales. Warburg se enfocaba en el movimiento, la migración o el viaje de símbolos a través del tiempo y el espacio y es precisamente de esta forma que Astrid Erll entiende la memoria transcultural. La memoria tiene un componente de movilidad. El trabajo del filósofo Wolfgang Iser también influyó a Erll. En 1997, Iser utilizó el término “transculturalidad” para cuestionar las nociones herderianas de las culturas nómadas y, en cambio, describir fenómenos que se extienden “a través y más allá de las culturas”. Más adelante, en 1999, Iser desarrolló el término ‘transculturalidad’ al buscar un concepto adecuado que reconociera el impacto de la globalización, la migración y el intercambio transcultural. Iser contrastó el concepto con la comprensión romántica nacional de la cultura como étnica y socialmente homogénea, como un contenedor claramente delimitado y separado de otras culturas. Enfatizó que no se puede pensar la cultura como un “container-culture”. Es importante resaltar cómo Erll se distancia de Maurice Halbwachs porque nota que la noción de lo transcultural desaparece del trabajo de Halbwachs en el momento en que el enfoque cambia de la individualidad de las personas y sus mentes a las memorias de grupos. Halbwachs concibe la memoria colectiva directamente en oposición a la memoria histórica; es esencialmente no transcultural.

⁸ A través de la tesis utilizaré el término memoria cultural mucho más que el de memoria transcultural; es una decisión para mantener la coherencia del texto sin generar confusión, pero la aproximación de análisis es la memoria transcultural.

Este concepto opera en dos niveles. La memoria transcultural se percibe tanto en el contenido de los textos literarios, filmicos y sonoros que estudio como en la audiencia que los consume. Cuando hablamos de formaciones que generan o aportan a la memoria cultural del Estado nación nos referimos a religiones, diásporas, etc., pero lo que acentúa Erll es que también contribuyen a la memoria cultural el fútbol, la música y la cultura de consumo; todo esto alimenta las redes transnacionales de la memoria. En el caso de Cuba estos son límites difíciles de explorar porque el Estado controla y sostiene políticas muy específicas en lo tocante a la cultura.

Una de las ideas principales de Erll es que la memoria “viaja” más allá del marco de un territorio nacional: “I claim that all cultural memory must ‘travel’, be kept in motion, in order to ‘stay alive’, to have an impact both on individual minds and social formations. Such travel consists only partly in movement across and beyond territorial and social boundaries” (12). Erll cita la metáfora de James Clifford’s sobre ‘travelling culture’ o una cultura que viaja cuando decía que “cultures do not hold still for their portraits” (Erll 11). Para Erll el concepto de viaje también ayuda a desarrollar los estudios sobre memoria porque, explica, los recuerdos no se quedan quietos; por el contrario, están en constante movimiento. Para explicar su concepto, Erll les pide a los lectores que conciban la memoria

La importancia de este término es que la memoria y los recuerdos viajan más allá de las formulaciones del Estado nación.

como algo que no está ligado a un lugar geográfico, una región, un grupo, una comunidad religiosa o una nación, sino que se trata de una memoria verdaderamente transcultural que se mueve continuamente a través y más allá de tales fronteras territoriales y sociales. Erll describe cómo entiende la memoria transcultural en la siguiente cita:

And this is in fact how I would like to conceive of transcultural memory: as the incessant wandering of carriers, media, contents, forms, and practices of memory, their continual ‘travels’ and ongoing transformations through time and space, across social, linguistic and political borders. Such an understanding of memory as fundamentally ‘travelling memory’. (11)

Esta noción de que la memoria transcultural viaja está ligada a procesos migratorios. Para esta tesis, el concepto de Erll de una memoria que viaja funciona en diferentes niveles. En primera instancia está el lugar desde donde escriben o se publican los textos y la audiencia a la que van dirigidos. En este nivel la memoria cultural que está en juego es una memoria que atraviesa, como dice Erll, fronteras territoriales y sociales. En una segunda instancia, la memoria cultural y los recuerdos de eventos específicos también viajan dentro de los mismos textos.

Las dos novelas que tematizan la crisis de los balseiros (1994) en esta tesis –*Trilogía sucia de la Habana* de Pedro Juan Guitérrez y *La nada cotidiana* de Zoé Valdés– participan de una memoria transcultural que sobrepasa los límites

geográficos y sociales. Similarmente, los materiales sobre la intervención de Cuba en la Guerra Civil de Angola participan de diferentes mercados y contribuyen a memorias transculturales.

Volviendo a Maurice Halbwachs, más allá del recuerdo que tiene un individuo sobre ciertos temas, la memoria se construye de forma colectiva o lo colectivo influye en esa memoria individual. Esta construcción está atravesada por diferentes elementos –públicos, políticas y demandas de mercado, entre otros que estudio más adelante– y aunque un individuo tenga una perspectiva particular sobre esta reconstrucción grupal del pasado, no tiene una memoria independiente de este.

El trabajo de la memoria en Cuba

Muchos de los textos que abarca esta tesis se publicaron durante el Período especial.⁹ La mayor parte del trabajo académico sobre este período, tanto estudios culturales como estudios literarios, se ha concentrado en estudios de

⁹ El “Período especial en tiempos de paz” fue un término que utilizó el gobierno cubano para nombrar los años de una gran crisis económica. Fue declarado oficialmente el 29 de agosto de 1990. La prensa cubana publicó una nota en la que el Gobierno anunciaba severas restricciones en el consumo de combustible y otros productos esenciales, así como la paralización de inversiones. Fueron años en los que abundaron los apagones; el país vivía largas horas diarias sin electricidad, escasez de agua y comida. El índice de prostitución subió y se intensificó el turismo sexual. La apertura turística también incluía el turismo ideológico y cultural. Si en décadas pasadas el producto de mayor exportación era el azúcar, en los noventa será el *boom* de *Buena Vista Social Club*, el turismo sexual y, en el campo de la literatura, el autor censurado.

género, en los análisis postcoloniales y las en representaciones de la última realidad cubana. Los trabajos de Rafael Rojas, Esther Whitfield, Jacqueline Loss, Guillermina De Ferrari, Ariana Hernández Reguant y José Quiroga forman un corpus crítico muy rico en torno a la memoria cubana de la década del noventa. No obstante, hasta ahora no se ha producido un acercamiento al tema desde una perspectiva de estudios de la memoria. Si bien Jorge Fonet tematiza la relación entre memoria y literatura en *La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto* (2003), lo hace desde una perspectiva bastante alejada de la de esta tesis. Para Fonet existe un pasado y una memoria oficial que puede ser impugnada o aceptada, pero nunca cuestiona la forma en que se construyó. En su trabajo la memoria funciona como una entidad fija que asume como verdad absoluta. Fonet estudia la obra de muchos de los escritores que abordo en la tesis. Leonardo Padura, Zoé Valdés y Eliseo Alberto forman parte del grupo de escritores del desencanto o “escritores que ven una utopía agotada” (20). El crítico cubano aclara que aunque estos escritores sufren de un desencanto, no rechazan la idea ni la ética de la Revolución. Su enfoque crítico explora la relación entre los escritores y el pasado más inmediato de la Revolución cubana como si se tratase de una vía unilateral de comunicación y no de redes transnacionales de memoria.

El libro de Fonet fue un punto de partida importante para el análisis que hace esta tesis. Además de incorporar a un grupo de escritores cuya obra me interesaba, Fonet fundamentaba su análisis en la noción de desencanto, una

categoría analítica de la que me alejo y que, por lo mismo, fue esencial para el desarrollo de mi acercamiento al tema. Allí donde Fornet ve desencanto, este trabajo observa un entramado de demandas y situaciones puntuales a las que responden los distintos escritores que estudio. Por otra parte, a diferencia de Fornet, este estudio lee el carácter político de textos como *La nada cotidiana* de Zoé Valdés o *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto y propone que transgreden la ética de la Revolución.¹⁰

En *Community and Culture in Post-Soviet Cuba* (2015), un texto importante para entender la función de la literatura cubana más reciente, Guillermina De Ferrari divide a los escritores publicados entre 1989 y 2008 en dos grupos. Al primero lo define como políticamente crítico, aunque adherido a la ética revolucionaria. En este grupo ubica a Leonardo Padura y a Jesús Díaz. En el segundo grupo incluye a Ena Lucía Portela, Abilio Estévez y Antonio José Ponte. Para De Ferrari, este grupo de escritores niega estéticamente la ética de la Revolución.¹¹ La taxonomía de De Ferrari me ayudó a pensar este corpus a partir de la noción de ética revolucionaria y a desarrollar, más adelante, mi acercamiento crítico en torno al vínculo entre escritura y memoria.

¹⁰ Es importante anotar que Fornet no incluye *Trilogía sucia de La Habana* en su trabajo, acaso porque es el texto que más rompe con la ética de la Revolución.

¹¹ Para el análisis exhaustivo de este corpus y la exposición detallada de las categorías, véase De Ferrari.

Tanto este trabajo como el de Jacqueline Loss reconocen una tendencia en las nuevas generaciones de escritores cubanos a posicionarse críticamente con respecto al pasado revolucionario y, en algunos casos, a desafiar el discurso oficial. Esta actitud que resaltan algunos académicos norteamericanos es un tema que abordo a lo largo de la tesis. Propongo un análisis que cuestiona la memoria cultural que generan estos autores, tanto los del desencanto de Fornet como los que rompen con la ética revolucionaria de De Ferrari. ¿Cómo se genera esta memoria cultural? ¿Cómo los autores se posicionan ante la historia y los discursos oficiales? ¿Cómo se acomodan, negocian o desafían estos relatos oficialistas? Estas son algunas de las preguntas que guían este estudio.

Capítulos

Metodológicamente, esta investigación está fundamentada en el análisis textual y literario de novelas, testimonios, producciones musicales, series de televisión y cine. La investigación también dialogará con las entrevistas que han realizado muchos de los escritores y sus intervenciones en las redes sociales.

La tesis está dividida en tres capítulos que estudian tres aspectos históricos relativamente contemporáneos entre sí cuya recepción cultural ha sufrido un proceso similar de acomodación o reconfiguración. En el primer capítulo analizo varias representaciones de la intervención de Cuba en la Guerra Civil de Angola. El análisis se enfoca en la novela *Pasado perfecto* (1991) de Leonardo Padura, la

serie de televisión *Algo más que soñar* (1985) y el testimonio *Angola: La guerra innecesaria* (2017) de Carlos E. Pedre Pentón. En este capítulo analizo cómo las producciones culturales que abordan este tema apoyan el discurso oficial sobre la intervención de Cuba en la Guerra Civil de Angola y las alegaciones éticas de la Revolución. Uno de los objetivos de este capítulo es ver de qué forma muchas de estas producciones pacifican e higienizan un pasado que para muchos fue traumático. También estudio cómo producen y gestionan una memoria cultural sobre la intervención de Cuba en Angola.

Una de las estrategias a observar en la novela de Padura es la manera en que inserta este evento histórico en una maquinaria de afectos y nostalgia. Por su parte, el testimonio de Pedre Pentón sobre su experiencia en Angola desafía el enfoque nostálgico y heroico de *Pasado perfecto*. Aunque Pentón habla sobre el trato que le da el gobierno a los veteranos de Angola, también cuestiona las razones para ir a la Guerra. El testimonio de Pedre Pentón, a diferencia de la novela de Padura, no se enfoca en el desempeño heroico de los soldados, sino que da testimonio sobre otras experiencias y trabajos en Angola que no tenían nada que ver con el combate. Otro de los propósitos de este capítulo es precisamente integrar al canon sobre este tema otras experiencias.

En el segundo capítulo estudio diversas representaciones de la crisis de los balseros de 1994. El análisis tiene como eje las novelas *Trilogía Sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez y *La nada cotidiana* (1995) de Zoé