

Literatura latinoamericana y posmodernismo: una visión cubana

Margarita Mateo Palmer

Profesora. Universidad de La Habana.

¿Por qué no pensar entonces —propongo— que acaso la posmodernidad sea el grito de rebelión posible de este fin de milenio? ¿Y por qué no pensar, también, que como todo grito, lo es a la vez de impotencia y de dolor y es pedido de auxilio, anhelo de redención?

Mempo Giardinelli

Antes del apogeo espectacular de un término que ha producido un verdadero frenesí de actualización en la crítica literaria y artística —palabra con un indiscutible halo de prestigio en plena época postaurática—, un crítico latinoamericano de reconocidos méritos afirmó: «Y nosotros, moradores de regiones periféricas, espectadores de segunda fila ante una representación en la que muy pocas veces participamos, vemos de pronto, cambiado el libreto. No terminamos aún de ser modernos —tanto esfuerzo que nos ha costado— y ya debemos ser posmodernos».¹

Más allá del tono hiperbólico de esta afirmación —remedo del desconcierto que en mayor o menor medida ha provocado la irrupción del posmodernismo— una verdad sutil se esconde tras esta paródica teatralización de la recepción latinoamericana de lo posmoderno.

Ya no es esta la época en que la noticia de la muerte de Felipe II demoraba ocho meses en ser conocida por sus súbditos americanos —grotesco y fenecido cetro que desde un fastuoso nicho en el Salón de los Reyes de El Escorial seguía dictando órdenes a los funcionarios reales de los virreinos—, pero sí puede suceder que a menos de dos décadas del siglo XXI aún se reciba de este lado del Atlántico una carta de Julio Cortázar casi tres meses después de su muerte. ¿Época de la información transnacional que hace estallar las distancias? ¿Eficacia infalible de las comunicaciones luego de la revolución tecnológica en la era de la cibernética? No debe sorprender entonces que un dejo de desencanto e inconformidad con la nueva imagen que se ofrece de estos tiempos se haga notar en más de uno de los espectadores de segunda fila a los que alude Ticio Escobar.

Sin afán de sistematizar cuál ha sido la respuesta de América Latina al reto del posmodernismo —como término movilizante, no como proyecto, deber ser o meta incumplida—, es posible observar algunas reacciones diversas en su recepción por los espectadores ex-céntricos, en cuyo destino parece haberse fijado desde muy antiguo la necesidad de estar siempre atentos al protagonismo de las tablas.

La resistencia a aceptar un término —episteme, condición, estilo, ideología, visión del mundo, sensibilidad— que de nuevo llega a América Latina proveniente, no ya de las metrópolis, sino de los grandes centros de cultura que parecen regir las coordenadas estéticas del mundo, ha sido bastante apreciable. Este

rechazo al posmodernismo ha sido identificado, no sin razón, con la izquierda política, aunque no es menos cierto que también desde posiciones neo conservadoras puede hallarse una fuerte reticencia a su aceptación en Latinoamérica. Lo cierto es que más allá de las diferentes recepciones que puedan dibujarse por tendencias políticas en el mapa de América Latina, un reclamo unánime parece caracterizar este rechazo: si ya el modernismo —el de Darío y Martí— había significado para América Latina, al decir de Max Henríquez Ureña, «el retorno de los galeones», ¿cómo esta nueva época, también finisecular, nos sorprende, un siglo después, ya no emisores, sino receptores de una tendencia que no llega en los grandes barcos de ultramar que antaño cruzaban el Atlántico, sino por medios de comunicación mucho más sofisticados? Si América Latina no ha alcanzado aún un nivel de industrialización mínimamente decoroso, ¿cómo hacerse eco de un fenómeno que se ha caracterizado como propio de la llamada sociedad posindustrial en la fase del denominado por Frederic Jameson «capitalismo tardío»? Estos reparos, desde luego, no carecen de razón, pero al ser absolutizados pueden conducir a negar un fenómeno que, más allá de la voluntad individual de cada quien —y de sus poderosos motivos—, se impone como tópico obligado de reflexión.

De otro lado hay quienes, luego de haber intentado subvertir la capacidad de convocatoria del término rodeándolo de silencio, se ven precisados a aceptarlo como una fatalidad inexorable, con lo cual —en su condición de fatalidad, al fin y al cabo— no condescienden a polemizar. Asumido a regañadientes, el posmodernismo puede convertirse entonces en un adjetivo que califica, no en un vocablo que requiere ser precisado y recalificado, con lo que se anula desde el principio toda posibilidad de diálogo y polémica enriquecedora. No es difícil descubrir en esos apagados ecos del discurso académico en los centros culturales considerados hegemónicos, una tendencia acrítica a la búsqueda del posmodernismo, *per se* no solo mediante el catálogo de procedimientos considerados propios de este canon, sino en «la tendencia cada vez más en boga a descubrir que nuestros escritores y artistas están, desde hace ya tiempo, produciendo obras que son un dechado de actualidad posmoderna», como afirma Javier García Méndez.² Y para estar bien a tono con el nuevo discurso teórico —y como una especie de revancha ante tanto texto latinoamericano postergado o ignorado—, no solo se realizan lecturas posmodernas de los escritores de la época del *boom* o de la vanguardia narrativa de los años 20, sino que se hurga aún más lejos en el pasado hasta tropezar con José Martí y Domingo Faustino Sarmiento. Ante esta relectura febril y posmoderna del devenir literario de América Latina uno llega realmente a preguntarse si acaso el Inca Garcilaso de la Vega no legó, con sus Comentarios Reales, un texto testimonial que podría ser considerado como un verdadero ejemplo de metaficción historio gráfica de la conquista del Perú, para no hurgar en lo tentadoramente posmoderna que resulta Sor Juana Inés de la Cruz: feminista, monja, propicia a lecturas *gay* —que ya han sido recreadas en un filme como *Yo, la peor de todas* de María Luisa Bemberg—, y para colmo, escribiendo villancicos en náhuatl, solo que, evidentemente, no a partir de la reivindicación de lo popular que hubiesen podido propagar los *mass media* en el virreinato de Nueva España.

Por último están quienes, por fortuna, sin deslumbrarse ante el nuevo reto finisecular, aprovechan creadoramente las nuevas posibilidades interpretativas que, sin duda, estimula esta corriente de ideas, y aceptan una posibilidad de diálogo que se torna fecundo cuando contribuye a develar aristas y perspectivas de análisis

útiles para evaluar la cultura latinoamericana. Trátase del proyecto democratizador que, por ejemplo, privilegia George Yudice en esta confrontación, cuando propone articular la polémica del posmodernismo a partir de una «discusión sobre las posibilidades de una cultura democrática»,³ o de la postura de Jorge Ruffinelli, quien propone una manera más creativa de entender el posmodernismo como «un intento de renovación y sacudimiento de las capas más vetustas y dogmáticas que hacen tan difícil y lento su funcionamiento» en aras de lograr «una renovación de las capacidades expresivas del arte y la literatura».⁴ Igualmente resulta meridiana la perspectiva de Nicolás Casullo cuando afirma:

No puede decirse entonces que el actual debate de la modernidad, ese rastreo sobre lo que finalmente fuimos, somos, no nos compete. Estamos atravesados, conformados y empantanados en la crónica de las discursividades modernas, de sus pasados radiantes y sus supuestos y discutidos crepúsculos actuales. Formamos parte plena desde lo periférico, desde lo «complementario», desde las dependencias, de los lenguajes de esa razón.⁵

Mas no son solo los críticos latinoamericanos quienes se vuelcan enfiebradamente hacia el pasado y otean minuciosamente el presente tratando de encontrar el canon posmoderno de nuestro discurso literario, en un afán desmedido por reivindicar lo que pudiéramos denominar nuestra supremacía periférica o nuestro protagonismo en lo marginal. Ya Carlos Rincón, en 1989, analizaba prolijamente un fenómeno característico de la crítica literaria del aún llamado Primer mundo luego de la desaparición del segundo: su frecuente apelación a textos de la nueva novela latinoamericana para ejemplificar o contribuir a fundamentar las valoraciones sobre el posmodernismo. No se trata solamente de que las obras de Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes o Manuel Puig sean utilizadas para ilustrar o reafirmar un canon posmoderno, ni de considerar, como hizo Hans Robert Jauss en 1987, a Jorge Luis Borges como «una especie de fundador del posmodernismo»,⁶ sino de la afirmación, mucho más trascendente, del posmodernismo como el «primer código literario originado en América que influye sobre la literatura europea».⁷ Se advierte ya aquí una postura cualitativamente diferente, que rebasa la frecuente apelación a textos latinoamericanos concretos como ilustrativos, para atender a otro tipo de generalizaciones.

Un ejemplo más próximo sería la recurrente mención a textos latinoamericanos en los análisis que sobre la ficción posmoderna realiza Linda Hutcheon en *The Politics of Postmodernism* (1989), su análisis de Roa Bastos, o la más reciente recepción de la obra de Alejo Carpentier.

Sin embargo, muchos de estos análisis son realizados al margen de la propia dinámica a que responden estos textos, y de su peculiarísimo devenir, lo cual deja la sensación de que se ha producido, en relación con ellos, una apropiación superficial que desconoce su función y significado mayor en su contexto preciso, para subordinarlos a categorías ya existentes en un discurso crítico ajeno. Se trata, entonces, no ya de incorporar una moda, sino de la necesidad cada vez más creciente de generar un pensamiento a partir de nuestra propia problemática —posmoderna o no—, que articule con mayor coherencia los cánones del posmodernismo a la

producción literaria latinoamericana, pues existe el riesgo de que lo nuestro se nos re-venda con una etiqueta que, sin mayores mediaciones, no nos corresponda o nos corresponda solo parcialmente. Una perspectiva de análisis podría orientarse a buscar el sentido que poseen estos textos ejemplificadores en las peculiares condiciones de América Latina e intentar precisar la función de las estrategias que hoy se llaman posmodernas, rebasando el plano de la ilustración de una teoría o la búsqueda de procedimientos posmodernistas *per se*.

Un ejemplo puede iluminar las afirmaciones anteriores. Cuando Linda Hutcheon dedica especial atención a la metaficción historiográfica como uno de los procedimientos característicos del posmodernismo, parte de la consideración de que esta forma de asumir el discurso histórico está motivada por un cuestionamiento de la historia que, a todas luces, resulta novedoso desde su perspectiva:

Recently, many commentators have noticed an uneasy mix of parody and history, metafiction and politics. This particular combination is probably historically determined by postmodernism's conflictual response to literary modernism.⁸ [Recientemente, muchos comentaristas han notado una difícil mezcla de parodia e historia, metaficción y política. Esta combinación particular probablemente resulta determinada históricamente por la respuesta conflictiva del pos modernismo al modernismo literario]

No hay que argumentar mucho para concluir que en las peculiares condiciones de América Latina, las contradicciones con el discurso histórico y con el decursar mismo de la historia obedecen a otras causas. Igualmente, no hay que ser muy sagaz para advertir cómo lo que, según la apreciación de esta investigadora canadiense, resulta un hecho reciente y novedoso, es en el subcontinente una experiencia de tradición muy antigua.

Piénsese, por ejemplo, en un área como el Caribe: marginal dentro de la marginalidad, periférica en el borde mismo de la periferia o, por así decirlo, una de las últimas fronteras de un mundo subalterno. En esa peculiar zona de América Latina el tema de la historia ha estado presente desde los orígenes mismos de su literatura. Sin embargo, la relación con el devenir histórico a través del discurso literario siempre ha sido una relación tensa y problematizada, marcada por el cuestionamiento. No ha existido —al menos como tendencia apreciable—, lo que Linda Hutcheon denomina la «credibilidad en las fuentes», ni la aceptación, sin más reparos, del material historiográfico —por otra parte, sumamente precario y escaso en la zona. Generalmente, lo que ha prevalecido es la necesidad de reescribir la historia. El documento historiográfico ha sido subvertido, y la pugna entre historia oficial e historia real se ha convertido en objeto de una atención reiterada. Lo que en otros países puede haber sido una experiencia más reciente —el fracaso de los grandes relatos y proyectos históricos, de esa Historia con mayúscula que hoy se pone en duda—, en el Caribe goza de una amplia tradición. Ha habido ya una larga práctica de desencantos, una enorme experiencia en proyectos de modernidad frustrados, una sostenida desconfianza y puesta en duda de las imágenes ofrecidas por la historia oficial desde las primeras crónicas de los conquistadores que, paradójicamente, desempeñan, junto a los textos indígenas, un papel fundacional en la literatura latinoamericana.

Un ejemplo, entre otros muchos, puede encontrarse en la novela de George Lamming, *In the Castle of my Skin* [*En el castillo de mi piel*]. En un importante pasaje de esta obra se lleva a cabo el enfrentamiento entre la historia oficial, aquella que se enseña en las aulas a los niños de Barbados —la «Pequeña Inglaterra»—, y el discurso histórico que esos mismos niños conocen mediante la tradición oral, en el cual se ofrece otra visión del fenómeno de la esclavitud. En la escuela, sin embargo:

Habían leído sobre la batalla de Hastings y sobre Guillermo el Conquistador. Eso había ocurrido muchos miles de años atrás. Y la esclavitud había sido miles de años antes. Era demasiado lejano para que nadie se ocupara de enseñarlo en Historia [...] Y nadie sabía de dónde había surgido esa cosa de la esclavitud. El maestro había dicho que no había sido aquí, sino en otra parte.⁹

Ese desencanto, no solo ante el discurso historiográfico oficial, sino ante el curso mismo de la historia, que para algunos países puede ser posmodernista, es muy anterior para el hombre latinoamericano, pero no ha podido privarlo de una perspectiva de futuro, ni de la urgencia de articular una praxis con un sentido emancipador.

Muchos de los procedimientos literarios considerados hoy posmodernistas gozan también de un largo prestigio en el quehacer literario de América Latina. No se trata, desde luego, de recursos exclusivos u originales de esa literatura, pero es indiscutible que una «cultura de reproducción» —como la denomina Nelly Richard— necesariamente ha apelado, con mucha frecuencia, a la parodia, la intertextualidad, las máscaras simuladoras, y otros modos que hoy se consideran posmodernos por excelencia. Sobre este aspecto dice la crítica chilena:

Ser extensión periférica de los modelos centralmente promovidos es pertenecer a una cultura discriminada, secundaria respecto a la superioridad del Modelo: cultura de reproducción en la que cada imagen es imagen de una imagen copiada, hasta que la idea misma que la origina se pierde en lejanías. Iniciarse a las imágenes mediante réplicas deformadas por sustitutos bastardos obligó —al prescindir de los originales— a sacar partido del déficit de originalidad exagerando la copia como vocación autoparódica.¹⁰

Advierte incluso cómo la copia, que presenta simulaciones ya contenidas en la «firma colonial», puede ir desviando el código europeo, tras la obediencia fingida a él, hacia la enunciación de mensajes alternativos.

Igualmente resulta interesante recordar, desde una perspectiva que tome en cuenta las ideas puestas en circulación por la posmodernidad, las apreciaciones de Fernando Ortiz cuando analiza el recusamiento solapado de la autoridad, la violación de las normas, la tendencia a la burla de la jerarquía, condicionadas, en parte, por la vertiginosa inversión de cánones y posiciones sociales que fue característica de la sociedad colonial:

América fue poblada por raudales de las más apartadas fluencias que en su precipitación formaban un

torbellino arrollador donde se subvertían todas las posiciones sociales [...] Quien allá era labriego, aquí fue mercader; quien soldado, plantador; quien montuno, militar, noble, pasaron a filibusteros; monjes a piratas, villanos a hidalgos, magnates a esclavos, alcornicados a pordioseros, pícaros a gobernadores [...] Fue característica de la colonización iberoamericana la irreducible dualidad entre la ordenación de las leyes hechas en la corte, y la realidad exótica y libertina de las inmensidades indianas, donde por la distancia y otras razones toda autoridad llegaba a aflojarse hasta hacerse ilusoria. Durante siglos hubo en América dos planos de vida, el del bando y el del contrabando [...] aquella vida fue doble, su sentido anfibológico y su adaptación anfibia: habrá que respirar con pulmones y con agallas, por lo común, con más agallas que pulmones.¹¹

La dualidad en los comportamientos, la simulación, el carácter anfibio de la doble vida de los indianos, la cotidianidad en la violación de lo establecido, contribuyeron también, en ese delirante torbellino que fue la transculturación, a fijar o exacerbar conductas que, como la burla sancionadora que expresa la palabra riende y tendenciosa, dicese en Cuba, también se dan la mano con algunas actitudes posmodernas: «el choteo, en lo que tiene de humorismo ha sido arma de los sometidos impotentes, y en la América colonial, donde tanto ha tenido que sentirse la impotencia de los subyugados, estos han reaccionado por el único medio defensivo a su alcance: a la vez agresión y consuelo».¹²

Frente a las «rigideces sobreimpuestas a las flexiones de la realidad viva» y como una reacción desde los márgenes a las subordinaciones exigidas, surgen hábitos inofensivos que, en sus más primarias motivaciones, tienden a desafiar, neutralizándolos, los códigos dominadores. A la rigidez peninsular, por ejemplo, responde el criollo con una actitud niveladora de jerarquías, a través de normas de comportamiento que dejaron su fuerte impronta en la cultura latinoamericana: «Hay evidencias de que el criollo tendió en seguida a destacar una actitud precisamente contraria, a caracterizarse frente al peninsular por una deliberada ausencia de solemnidad».¹³

De este modo es posible concluir que hay, en efecto, más de un rasgo característico de la cultura latinoamericana, derivado de su condición colonial y dependiente —y no exactamente de las influencias recibidas en la segunda mitad de este siglo—, que podría considerarse posmoderno en la actualidad. Desde esta perspectiva, la recepción europea y norteamericana de los modelos supuestamente posmodernistas de la literatura latinoamericana que, desde luego, tienen un sentido para ese discurso crítico, resulta insuficiente, desde el punto de vista epistemológico, para la literatura latinoamericana.

Dentro de este panorama, esbozado muy a grandes rasgos, el llamado *boom* de la novela latinoamericana ha sido, sin duda, un *corpus* privilegiado por la crítica literaria foránea como ilustrativo de sus concepciones sobre el posmodernismo. Pero no hay por qué reconocer, detrás de esa apropiación, una intención perversa de tergiversar una imagen de América Latina, ni de imponer una visión neocolonizadora de su quehacer literario. Si de este lado del mundo no se ha cuestionado el derecho a realizar lecturas originales de los clásicos de la cultura europea y norteamericana —que en más de una ocasión han adquirido aquí un sentido sustancialmente

diferente—, no resulta en lo absoluto plausible que ahora se intente poner cotos a la apropiación de una literatura que cada vez más entra a formar parte del flujo literario universal. Cuando John Barth, digamos, encuentra en los textos de algunos autores latinoamericanos como García Márquez o Cortázar sólidas expresiones del posmodernismo, no es su propósito, evidentemente, subvertir el sentido de una literatura que, por otra parte, reconoce y admira hasta el punto de afirmar que: «Yo, personalmente, no me incluiría en ningún club literario que no incluyera entre sus miembros al colombiano expatriado Gabriel García Márquez y al italiano semiexpatriado Italo Calvino».¹⁴

Mucho más fecundo entonces que hacer suspicaces derivaciones acerca de una identidad cultural supuestamente desconocida a partir del modo en que los textos latinoamericanos son recibidos en el mundo —lo cual puede ser índice de la incapacidad de la crítica latinoamericana para asumir realmente la condición cada vez más universal de esta literatura—, sería reflexionar sobre aquellas características presentes en el quehacer literario del subcontinente que han hecho posible hallar en sus textos tan ilustres ejemplos del posmodernismo. No parece ser casual, ni tendenciosamente manipulada, la reiterada observación de rasgos y procedimientos que propician el hallazgo de lo posmoderno en esos textos por parte de la crítica europea y norteamericana.

Un sentido diferente, sin embargo, puede advertirse en afirmaciones similares cuando parten, no de una recepción que integra la significación de estos textos a una problemática otra, sino de una perspectiva latinoamericanista que se propone esclarecer su devenir atendiendo al contexto en que se gesta. Tal es el caso de Greg Dawes, quien a partir de un análisis de la praxis literaria en Latinoamérica, afirma que el posmodernismo comienza con la literatura del *boom* y *Rayuela* «marca el comienzo de una época internacional de lo que estoy denominando posmodernismo».¹⁵ Esta visión desconoce, aunque no sea este su propósito, una línea de continuidad que se inicia con la vanguardia narrativa de los años 20 y culmina precisamente en los grandes textos de la década del 60. En la problemática estética e ideológica en que se debaten escritores como Macedonio Fernández, Julio Garmendía, Pablo Palacio o Felisberto Hernández, entre otros, pueden encontrarse algunas de las claves de los textos más sobresalientes de los 60. Por otra parte, parece superfluo el intento de reducir la diversidad estética de esta década, donde se mueven tantas expresiones de signo diferente, a un solo concepto, dudosamente abarcador, y mucho más superfluo aún, hallar el texto que marque, puntualmente, el surgimiento de una nueva estética. Tal intento parece responder a una concepción anticuadamente moderna de la literatura que, más interesada en su ordenamiento y clasificación, reduce variedad y riqueza en aras de obtener una imagen coherente de su devenir.

Década bisagra entre dos sensibilidades diferentes, abigarrado espacio de creación estética donde se confunden lo nuevo y lo viejo, los años 60, ofrecen un panorama extremadamente complejo y variado. En particular, la narrativa de estos años exhibe un conjunto de obras que se tornan aún más polémicas desde la nueva perspectiva de análisis que abre el posmodernismo. Culminación, por una parte, del intenso movimiento de actualización y experimentación iniciado por la vanguardia histórica, y a la vez heredera de la tradición del regionalismo en su búsqueda de definición de una identidad propia, la narrativa de los 60 en general, parece más

cercana a los cánones del modernismo, aun cuando el trasiego de lo moderno parezca imbricarse ya con algunos rasgos de un posmodernismo que aún no es conocido por ese nombre. Por otra parte, no es superfluo recordar que, en general, los escritores del *boom* no permanecen al margen del cambio de sensibilidad y de cánones estéticos que está teniendo lugar en esta época en Latinoamérica. Piénsese, por ejemplo, no solo en la distancia que media entre *Rayuela* y *62. Modelo para armar* —dos textos publicados en la misma década—, sino entre *La casa verde* y *La madastra*, o entre *El siglo de las luces* y *Concierto barroco* o *El arpa y la sombra*.

Sin embargo, son principalmente, a mi juicio, los narradores de los 70 y los 80 —«los hijos de Cortázar», «los novísimos», «los escritores del *crack*»— los que poco a poco, en su teoría y en su praxis, van definiendo una política que se verifica dentro de los cánones ideoestéticos de la posmodernidad.¹⁶ Y no se trata para ellos de una necesidad de estar a tono con las nuevas tendencias que se desarrollan en el mundo, sino de una expresión que surge espontáneamente como respuesta a las motivaciones de una nueva época. El narrador argentino Mempo Giardinelli, en sus «Variaciones sobre la posmodernidad», expresa, con toda sencillez, cómo en su propia experiencia, la nueva estética se impone independientemente de su voluntad, tal como suele suceder en todo acto creador asumido libremente:

Como ustedes apreciarán, lo que estoy haciendo es una simple variación sobre un tema que me preocupa y sobre el que me cuesta arribar a un juicio acabado. Me preocupa porque —me guste o no— es la estética de mi tiempo, el tiempo en que vivo y escribo. Y porque mi propia obra —sobre la cual no seré yo el que hable— está inmersa en esta estética, la acompaña, la recorre, independientemente de mis propósitos. Es que yo mismo, cuando busco e interrogo, cuando hago literatura para saber por qué la hago, cuando exprimo mi pobre cerebro para alcanzar algunas comprensiones, estoy entrando en esta modernidad de la modernidad. Y entrando a chaleco, a la fuerza, con todo, porque para mí escribir es transgredir, cuestionar, es protestar, es denunciar; del mismo modo que es proponer y conmover, porque uno escribe desde su propia desesperación.¹⁷

Ciertamente, más allá de los deseos de cada quien, el posmodernismo es un término ya acuñado, que se presenta como «inevitable», y no parece posible ni beneficioso omitirlo y sustraerse de las posibilidades de discusión e intercambio de ideas que abre. Tampoco resultaría fecundo obviar las posibilidades de renovación del discurso crítico que este pone en juego al abrir las compuertas cerradas de la modernidad.

El posmodernismo forma parte de un debate que no está clausurado, se integra a un proceso que ofrece nuevas vías de análisis al expandir los códigos valorativos y deberá también encontrar un rumbo, todavía hoy incierto, de proyectarse más decididamente al futuro. Que hay múltiples modos de acercarse a la estética de la nueva época, pues nada ha sido dicho aún de un modo definitivo sobre este tema, parece ser corroborado por afirmaciones como la siguiente, donde el creador asume la pos modernidad a partir de sus propias convicciones ideoestéticas:

Posmodernidad, *posboom* o como quiera que se llame, para mí es eso: en literatura, una escritura del dolor y la rebeldía, pero sin poses demagógicas, sin volvernos profesionales del desdén, de la suficiencia, del exilio, *ni de nada*. Quiero decir: ser posmoderno es ser moderno siempre, joven siempre, rebelde siempre, transgresor siempre, y disconforme y batallador como constante actitud ética y estética.¹⁸

Desde esta perspectiva, no hay por qué asumir el posmodernismo en los términos con que ha sido concebido por algunos pensadores europeos o norteamericanos, que parten de una realidad y una perspectiva diferentes, sino que se impone la necesidad de readecuar ese pensamiento a las peculiares condiciones de América Latina, donde también es otra la historia y su respuesta artística. En particular, no es obligado asumir como una fatalidad la arista del pensamiento posmoderno que acentúa el descreimiento y se siente incapaz de mirar al futuro como reacción al fracaso de los grandes relatos de la modernidad,¹⁹ sino que a través de la participación en este debate, es posible contribuir a que el posmodernismo se defina a su vez como un proyecto quizá menos ambicioso, pero más cercano a la realidad que el modelo ofrecido por las grandes utopías.

II

...corre hasta una calle con un nombre imposible (*Ultima Thule*) y bórraselo con tus huesos y escribe con tu sangre: *aquí y ahora*.

Ernesto Santana, «Aprendiz de brujo»

Se ha escrito mucho —quizá en demasía— sobre la relación del hombre con la historia en la posmodernidad. Desde las tesis lyotardianas acerca del fin de la historia hasta las conservadurísimas opiniones de Francis Fukuyama, cuando afirma que «la democracia capitalista es la última altura», una altura en la que cesarán las luchas ideológicas y sobrevendrá el fin de las ideologías. Estas opiniones son comentadas por Adolfo Sánchez Vázquez:

La historia es otra de las cabezas que rueda bajo la guillotina posmodernista. Ya no se trata de la historia sin sujeto, postulada por el estructuralismo francés, ni tampoco de la falta de sentido de la historia, sino que se trata pura y sencillamente de que no hay historia, de que si la ha habido ha llegado a su fin y estamos en la pos historia [...] El presente absorbe al pasado e igualmente es absorbido el futuro: lo que ha de llegar o a lo que hay que aspirar. O como dice Baudrillard: «el futuro ya ha llegado» y no hay que esperar ninguna utopía.²⁰

Suscribir de este modo una de las tantas formas de apreciar el papel de la historia por la posmodernidad —como si esta fuera la única manera de encarar un tema tan polémico— tiende a clausurar la posibilidad de

utilizar en favor de un nuevo humanismo algunas estrategias posmodernistas como la recuperación de las voces marginales o la disolución de las fronteras entre la alta cultura y la cultura de masas. Parecen entonces mucho más adecuadas, por citar solo un ejemplo, las apreciaciones de Frederic Jameson, quien considera que con la posmodernidad se ha arribado, no al fin, sino a una etapa de reconstrucción y ajuste de una nueva historia.

En Cuba, este debate adquiere matices singulares, sobre todo, entre los más jóvenes creadores. A diferencia de los escritores y artistas nacidos alrededor de 1950, cuya experiencia vital hacia la madurez tiene lugar en los años 60 —esa década prodigiosa en el mundo y particularmente en Cuba—, los denominados «novísimos» arriban a sus años formativos en un contexto muy diferente, el de fines de los 70, y principios de los 80. Y no se trata solamente de que el famoso «quinquenio gris» y sus lodos ya estén quedando atrás por esta época, sino también de que, tal como puede apreciarse en sus mismas obras, a través de temáticas obsesivamente recurrentes, estos artistas conocen, durante la enseñanza media, la generalización del fraude —académico y no—, participan —activamente o como espectadores— en los actos de repudio durante los sucesos del Mariel, una experiencia que, paradójicamente, tiene lugar después del llamado popularmente «regreso de las mariposas», clara alusión del choteo cubano a la metamorfosis, brusca e inesperada, de la política oficial cubana a partir del diálogo que se establece a fines de los 70 con representantes de la denominada comunidad cubana en el exterior; son testigos del vertiginoso derrumbe de algunos paradigmas del heroísmo en Granada o en la guerra de Angola, y por último, ya al finalizar la década, mientras se desmorona estrepitosamente el campo socialista y caen al suelo los pedazos del muro de Berlín que luego serán vendidos a los turistas, son testigos de las conocidas Causas del verano de 1989, que tan profundo impacto dejaron en la opinión pública nacional. Por otra parte, estos creadores —algunos de los cuales ya han andado un trecho no despreciable en el camino del arte y la literatura— son los primeros que se forman totalmente en la nueva sociedad que se estructura en Cuba a partir del triunfo de la Revolución en 1959.

Hay un crítico que dice que los 80 son los años más insulsos y aburridos de Occidente en los últimos tiempos y que se ha llegado a la postestupidez. Él se burla un poco de Marguerite Duras y otros autores. Eso puede ser cierto, mas para nosotros los cubanos fueron años extremadamente convulsos y lo siguen siendo en los noventa.²¹

No se trata, por otra parte, de que los sucesos antes mencionados conduzcan a una negación de la historia, mas tampoco debe desconocerse que las experiencias de los jóvenes creadores en esta etapa están relacionadas con la puesta en duda de un proyecto de emancipación del hombre en los matices y tonos idílicos con que este proyecto había sido formulado. Algunas de estas experiencias, comunes a otras generaciones de intelectuales cubanos, ya que no evidentemente exclusivas de los novísimos, tienen lugar, sin embargo, en un período de la vida de los jóvenes creadores que es clave en su formación. Hay en ellos una constatación, desde una edad muy temprana, de la distancia que existe entre la historia oficial —aquella que se divulga, por ejemplo, a través de la prensa— y la historia real que viven cotidianamente en las calles. La ruptura que estas experiencias ocasionan

en el plano político —mas no solo en este— contribuyen a la fragmentación del sujeto, una fragmentación que en los Estados Unidos, en Chile o en Brasil responde a otras causas, pero que en Cuba aparece íntimamente vinculada con la incorporación de diferentes formas de simulación y el uso de múltiples máscaras que se superponen en la vida cotidiana. Esta problemática, reflejada de diversas maneras en el arte y la literatura cubana más recientes, coincide, en buena medida, con algunas de las inquietudes que ha puesto en circulación el discurso posmoderno, y con lo que se ha denominado el fracaso de los Grandes Relatos de la modernidad.

La diversidad de la creación de los novísimos, el modo audaz, casi natural con que transgreden y renuevan códigos expresivos, explorando nuevos territorios con el mismo desenfado con que se apropian, a la vez que subvierten —a veces imperceptiblemente— la tradición, hace que parezca casi imposible ceñir estas expresiones en un juego sistematizador tan propio de la exégesis.

Son, sin embargo, los novísimos creadores los que con mayor fortuna y acierto incursionan en zonas omitidas por el quehacer estético inmediatamente precedente, que no entraban a formar parte del peculiar proyecto de modernidad en que se inscribían estas obras. Y no se trata solamente de algunos temas políticos rodeados de silencio, sino también de otras zonas y conflictos igualmente omitidos. Las vivencias particulares de una experiencia que los distingue del esquema prefijado de antemano como *deber ser* para un joven cubano —que arranca de esa magnífica idea del Che acerca del hombre nuevo, expresión de un profundo humanismo, para transitar posteriormente por consignas y esquemas vacíos que llegaron a ser lugares comunes, despojados de un verdadero sentido y sin que los códigos normativos surgiesen de una polémica confrontación con las nuevas circunstancias de los jóvenes—, pasaron a ser temas recurrentes en la creación de los novísimos.

Algunas de las diferencias que separan a los novísimos de los creadores nacidos en torno a 1950 se advierte, por ejemplo, en el tratamiento que recibe en el cuento el tema de la homosexualidad. Son justamente los más jóvenes cuentistas los que van a rescatar esta temática —que había tenido una fuerte preferencia en la narrativa cubana del siglo XX hasta la década del 60— cuando aún resulta, luego de los 70, un tema escabroso. Tanto que, según se ha comentado, no solo no aparecían homosexuales en la literatura de aquellos años, sino que tampoco parecían existir en la realidad misma.²² Pero además, los novísimos reivindican estos temas desde una posición contestataria, inconforme y sin concesiones a los prejuicios y tabúes que tradicionalmente han girado en torno a esta cuestión. Liberados de algunos pecados originales por un hecho tan circunstancial y definitivo como el momento de su nacimiento —que determina la época de su posterior formación—, y acostumbrados desde muy temprano a las pocas posibilidades de publicación de sus textos lo cual quizá también sea un don de la pobreza irradiante, que los libera de ese bregar con la censura y autocensura que suele atormentar a los éditos, lo cierto es que los novísimos narradores irrumpen como una fuerza sin dudas renovadora y transgresora en el panorama literario de los 80, ya de por sí bastante intenso en la Isla, sobre todo por el implícito contraste que representa en relación con la década precedente.

Igualmente —aunque en un orden sustancial mente diferente del literario, debido a su carácter eminentemente popular y desprovisto del halo de prestigio de las formas artísticas privilegiadas por la modernidad—, la impronta del peculiar posmodernismo insular puede advertirse en una práctica cultural tan

marginada como el tatuaje. En Cuba, una antigua tradición, cuyo origen parece remontarse a las primitivas escarificaciones de los esclavos africanos traídos a la Isla, deja su impronta en el arte del tatuaje. Las imágenes inscritas en la piel aún poseen un sentido que rebasa el juego arbitrario de los signos sobre la superficie corporal para ser representación vinculada a la significación de una iconografía ancestral. A diferencia de los «signos despojados de sentido, que se multiplican, se hipertrofian precisamente porque ya no tienen secreto, ya no tienen crédito. Signos sin fe, sin afecto, sin historia, signos aterrorizados ante la idea de significar»,²³ los signos del tatuaje insular suelen presentar una orientación, definida incluso, hacia una funcionalidad tangible: imágenes de Ochún, Changó, Yemayá, San Lázaro, indios protectores, números cabalísticos, íremes, firmas abakuá, cintillos horoscopales, dragones, letras, y nombres, serpientes, águilas, orquídeas, llaves, hongos, banderas: trazos diferenciadores que consoliden una alianza, den cumplimiento a una promesa, fortalezcan un sentimiento, reafirmen una fe, desplieguen su poder seductor a través de una singular erótica del cuerpo o guarden testimonio visible del viaje del espíritu.

No parece casual el hecho de que sea un escritor cubano quien, partiendo de la idea de Roland Barthes acerca del texto como cuerpo —objeto de placer y goce— desarrolle una noción diferente de la escritura, relacionada con la inscripción del signo sobre la superficie de la piel. Para Severo Sarduy, el acto mismo del tatuaje —la búsqueda de una fijeza, de una trascendencia a través de la herida y el dolor— es asociado con la creación literaria: «La literatura es [...] un arte de tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de significación. Mas esa inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla».²⁴

Desde esta perspectiva el escritor —como el tatuador—, al fijar los signos, fija su energía y establece un diálogo con el cuerpo sobre el que inscribe sus signos y su memoria. Una orientación similar parece alcanzar el sentido de este arte entre los novísimos tatuadores de la Isla, herederos de una tradición viva —en ese carpenteriano mestizaje de tiempos diferentes— que mantiene un afán de trascendencia muy peculiar, ajeno en buena medida al vaciamiento de los signos y el puro juego en la superficie que caracteriza al tatuaje como moda en las sociedades posindustriales, donde la máquina o el cuño anónimos sustituyen el laboreo paciente y artesanal de la mano del artista.

Es importante tener en cuenta este acercamiento a la difusa problemática del posmodernismo en Cuba, que con estas consideraciones sobre los más jóvenes cuentistas o tatuadores de la Isla no se aspira a privilegiar una promoción de escritores y artistas, ni a ofrecer fórmulas que permitan encasillarlos cómodamente, *modernos* o *posmodernos*, cual si esa fuera una categoría esencial, especie de *to be or not to be* de la creación insular en estos finales de siglo. Es sabido que las periodizaciones y denominaciones a través de las cuales la historiografía y la crítica intentan clasificar las tendencias artísticas dominantes de una época no son palabras mágicas que puedan remitir a la riqueza, diversidad y originalidad de la creación. Siempre habrá autores que no participen de las coordenadas generales del arte de su tiempo, y no por ello será menor el valor de su obra, del mismo modo que habrá textos que, aun cuando resuman los rasgos típicos de las tendencias creativas del momento, no sean

realmente trascendentes por su propia calidad estética. De este modo, debe entenderse que la mención del posmodernismo y la intención de señalar algunos de sus rasgos en los novísimos creadores, no debe asumirse como un juicio de valor en sí mismo, ni como un afán de forzar el análisis para estar a tono con el canon de moda.

No puede dejar de pensarse, sin embargo, en obras que de algún modo —mediado, oblicuo, directo, pero siempre matizado por la natural resistencia del arte para someterse a cualquier fijeza— se muevan dentro de las coordenadas del posmodernismo, unas coordenadas que, a su vez, también se hallan sometidas a una movilidad constante ante el empeño caracterizador. Si bien esta es una de las más antiguas batallas entre la crítica y el arte —este último marcando su territorio, negándose a ajenas incursiones—, no es menos cierto que en relación con el posmodernismo —por su cercanía, por su desafiante inmediatez, por sus soterrados vínculos con la modernidad— este empeño se torna aún más arriesgado.

La ausencia de una ruptura categórica o violenta entre el posmodernismo y el modernismo —más acentuada aún en el arte y la literatura insulares—, ese definirse, no por un irreconciliable *anti*, sino por un modesto *post*, hace que sean sumamente imprecisas las fronteras entre ambas expresiones, que más que determinadas por la puesta en juego de algunos recursos novedosos u originales —en el sentido moderno de la palabra— se encuentran regidas por matices de sensibilidad, por a veces inadvertidas intenciones, por desplazamientos imperceptibles del pulso con que se capta una época y se tiende a la transformación de un mundo. Estas —a veces inasibles y sutiles— diferencias han hecho pensar a más de un crítico que nada nuevo se esconde tras lo que consideran una mera revitalización de algunos de los procedimientos ya puestos en juego años atrás por la vanguardia histórica, como si el uso de algunos artificios técnicos, en sí mismos, pudiera dar fe de los nuevos atisbos que se gestan con su uso. Que ese camino —el catálogo de técnicas y procedimientos al margen de las secretas resonancias que los impulsan— es un camino ciego, fue ya advertido por Frederic Jameson cuando, al intentar definir en la pasada década los rasgos de la nueva lógica cultural, afirmó: «de hecho, puede considerarse que todas las características del posmodernismo que enumeraré pueden detectarse, en pleno esplendor, en esta o aquella forma del modernismo».²⁵

No se trata entonces de hallar el procedimiento, la característica o las técnicas que prodigiosamente permitan calificar una obra como posmoderna —aunque no se desdeñe, desde luego, la posibilidad de precisar desde esa perspectiva algunos rasgos sobresalientes y diferenciadores—, sino de una búsqueda encaminada a aprehender la condición posmoderna como un modo esencialmente complejo de expresión de una nueva sensibilidad insular.

El apremio con que los novísimos se acercan a su tiempo —un presente que no es desdeñado, ni pospuesto en función de otros tiempos, sino asumido en su perentoria inmediatez—, indagando a través de una actitud esencialmente cuestionadora, que no ofrece respuestas —y quizá tampoco las busque por aquello de lo difícil que resulta luego desembarazarse de ellas—, se corresponde con la premura de su irrupción —casi abrupta— en el panorama cultural cubano de los 80.

La distancia ante los viejos modos pudiera quedar resumida en una frase popular que, en un sostenido

ejercicio de enseñanza cotidiana de los novísimos tiempos repiten insistentemente a sus mayores los jóvenes cubanos: *apaga el tabaco, tío. Apaga el tabaco.*

Es, desde luego, el tabaco de don Fernando Ortiz el que los mayores suelen recordar. El tabaco puro —dice Ortiz, y la pureza del nombre ya suena añeja— se fuma con los «cinco sentidos» y con meditación, que es el hervor de las sensaciones al trocarse en fuerza de pensamiento y humo de ideales. El tabaco es cosa de gente grande, responsable ante la sociedad y los dioses. El tabaco, incorporado a Occidente en el siglo de las *Utopías*, fabricaba ciudades de humo. En el fumar un tabaco hay una supervivencia de religión y magia: la de los behiques cubanos. Por el fuego lento que lo quema es como un rito expiatorio. Por el humo ascendente a los cielos parece evocación espiritual. Por el aroma, que encanta más que el incienso, es como un sahumerio de purificación. La sucia y tenue ceniza final es una sugestión funeraria de penitencia tardía. Fumar un tabaco es elevar suspiros de humo a lo ignoto, anhelando un consuelo pasajero o una ilusión, aunque huidiza, que entretenga la espera. El tabaco, en fin, liberal y voluptuoso, en la época de Ortiz, frente al azúcar basta y necesaria —la altiva corona frente al humilde saco—, es también ahora un símbolo viejo.

La planta amable que da el humo, consuelo de meditabundos y deleite de soñadores arquitectos del aire, decía Martí. *Apaga el tabaco*, dicen los más jóvenes, y al decirlo apremian también el tiempo sostenido del habano, que demora su consumición *ad infinitum*. Porque en esa frase tan rotundamente cubana se expresa la urgencia de esta época, la premura con que se aspira a vivir el presente.

Por otra parte, es importante subrayar que esta premura no implica, en el contexto insular, una postura ajena a los conflictos del presente, ni a la mirada crítica sobre el pasado, sino todo lo contrario. Que el posmodernismo cubano no se desentiende de los problemas esenciales de su tiempo aunque tenga, desde luego, un modo otro de asumir la historia, es algo que se refleja no solo en la praxis artística de los novísimos, sino que alcanza una formulación explícita en las concepciones de uno de los proyectos culturales surgidos en los finales mismos de los 80. *Paideia* —y el mismo nombre da fe del amplio sentido humanista que se pretende validar a través de una praxis cultural— se proponía rescatar una dimensión universal de la cultura y aprovechar esa misma praxis en función de dinamizar un proyecto emancipador que debería ser sometido a un amplio debate. Orientado hacia la polémica, la interrogación constante, la indagación y la crítica como formas de dinamización de la cultura cubana, *Paideia* partía, entre otras, de convicciones que, como la siguiente, muy poco tienen que ver con la actitud indiferente y desentendida de los problemas de su época que se ha asociado con la posmodernidad: «El proyecto histórico de la desalienación como condición *sine qua non* para el pleno ejercicio de la libertad humana —libertad que presupone no la anulación de los valores sino la superación de todos los dualismos— no es una fantasía sino una necesidad intrínseca a la cultura misma. Toda utopía es historia».²⁶

Tanto se ha hablado en el contexto de la posmodernidad acerca del fin de la historia y de la utopía —una utopía que para algunos seres, evidentemente, muy, muy privilegiados y minoritarios, ya ha arribado—, que la simple mención de palabras como *libertad*, *emancipación* y, desde luego, *utopía*, parecen otorgar *per se* un tono definitivamente moderno a cualquier discurso que las incluya.²⁷ No debe dejar de advertirse, sin embargo, que la peculiar pos modernidad cubana es esencialmente indagadora, cuestionadora de la circunstancia en que se

desarrolla, y está prácticamente empeñada en la posibilidad de proyectar el futuro. No han pasado a serle ajenos los dilemas esenciales del hombre, aunque hayan cambiado —y continúen cambiando— los términos y las perspectivas con que se evalúan estos dilemas. Tampoco debe desconocerse que estas peculiaridades del posmodernismo en Cuba están influidas decisivamente por el hecho de que la Isla ha sido testigo de la puesta en práctica de uno de los proyectos modernos de justicia social más radicales y sostenidos del continente: un proyecto que ha sido legitimado, entre otras formas, a través de un discurso humanista cuyos principales tópicos gozan de fuerte arraigo en la modernidad. Es esta, sin dudas, una de las tantas experiencias históricas de la nación cubana —la fundamental en las tres últimas décadas—, que matizan y distinguen el posmodernismo insular y le otorgan una especificidad, marcada incluso dentro del también singular posmodernismo de América Latina, bien diferente, como ya se ha dicho, del de las llamadas sociedades posindustriales. Desde esta perspectiva, que enfatiza los matices, las mediaciones, el modo original de encarar determinados motivos y tópicos de la posmodernidad para crear un discurso propio, puede resultar artificial la separación que se establece cuando se afirma: «Aunque las poéticas posmodernistas han logrado abarcar las proposiciones estilísticas del nuevo arte insular, los intelectuales cubanos continúan marcados por una intención y toda una retórica moderna: emancipación, humanismo, ética, institución y hasta vanguardia».²⁸

Más que marcado por una intención y una retórica modernas, me atrevería a afirmar que, condicionado por la experiencia histórica nacional—común en sus coordenadas generales a la de muchos países del Tercer mundo, pero también sustancialmente diferente en sus profundas particularidades—, el posmodernismo cubano se expresa a través de una amplísima gama de posiciones y matices ideoestéticos que, si bien sería imposible tratar de reducir a fórmulas fijas y abarcadoras, mantiene en general un empeño de subvertir y proyectarse en su contexto social, de promover el diálogo y la confrontación con la historia, de búsqueda de una nueva ética y de un proyecto de emancipación que se adecue a los nuevos tiempos: un empeño que es parte esencial de su proyección, y que habrá que asumir, no como una rémora de trasnochada modernidad, sino como parte sustancial de las nuevas expresiones artísticas que surgen en el país. Este modo de presentarse la posmodernidad en Cuba —un modo que, como se ha dicho, se verifica de maneras muy diferentes— es una de las formas generales que asume la diversidad de preguntas y respuestas ideológicas al reto de una nueva época, desde una perspectiva condicionada básicamente por la experiencia y las tradiciones nacionales.

Notas

¹ Ticio Escobar, «Posmodernismo/precapitalismo», *Carta Cultural*, 3(4), agosto, 1989:50.

² Javier García Méndez, «La crítica posmoderna entre la condición posmoderna y la condición crítica», *Nuevo Texto Crítico*, 3(6), segundo semestre, 1990: 43.

³ George Yudice, «¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 15(29), 1989.

⁴ Jorge Rufinelli, «Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?» *Nuevo Texto Crítico*, 3(6), segundo semestre, 1990: 38.

⁵ Nicolás Casullo, «Posmodernidad de los orígenes», *Nuevo Texto Crítico*, 3(6), segundo semestre, 1990: 96.

⁶ Jurgen Becker, «Jauss y Borges: sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el posmodernismo», *Nuevo Texto Crítico*, 3(6), segundo semestre, 1990: 151.

⁷ Véase Carlos Rincón, «Modernidad periférica y el desafío de lo posmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 4(29), 1989: 61.

⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Londres-Nueva York: Routledge, 1989: 15.

⁹ George Lamming, *In the Castle of my Skin*. La Habana: Casa de las Américas, 1979: 68.

¹⁰ Nelly Richard, «Periferias culturales y descentramientos posmodernos (marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes)», en *Dominación cultural y alternativas ante la colonización*, La Habana, Centro Wifredo Lam, 1991: 7.

¹¹ Fernando Ortiz: «El choteo», en *Albur*, La Habana, 4(especial), mayo, 1993: 162-3.

¹² Fernando Ortiz, Op. cit.: 64.

¹³ Jorge Mañach, «Los estragos del tuteo», en Fernando Ortiz, Op. cit.: 216.

¹⁴ Apud: Carlos Rincón, Op. cit.: 69.

¹⁵ Greg Dawes, «Hacia una rearticulación del posmodernismo en América Latina: el caso de la poesía nicaragüense», *Nuevo Texto Crítico*, 3(6), segundo semestre, 1990: 95.

¹⁶ Esta opinión, desde luego, ya ha sido sustentada por otros autores, entre ellos Roberto González Echevarría, quien considera, en relación con la narrativa latinoamericana, que «the Modern is equivalent to the *Boom*, and therefore postmodernism equivalent to the post-boom». (Véase «Sarduy, The Boom, and the Post-Boom», *Latin American Literary Review*, 15(29), enero-junio, 1987: 69)

¹⁷ Mempo Giardinelli, «Variaciones sobre la posmodernidad (o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?)», *Puro Cuento*, julio-agosto, 1990: 31.

¹⁸ *Ibíd.*: 31.

¹⁹ Tampoco considero acertado identificar el posmodernismo, en general, con estas actitudes. Esta posición simplista que reduce un debate múltiple y abierto a una sola perspectiva, desconoce, además, numerosas expresiones que, tanto desde el punto de vista teórico como desde la propia praxis artística, parecen desmentido.

²⁰ Adolfo Sánchez Vázquez: «Posmodernidad, posmodernismo y socialismo», *Casa de las Américas*, 30(175), julio-agosto, 1989: 141.

²¹ Salvador Redonet Cook, en Enrique Pérez Díaz, «Los últimos serán los primeros», *Revolución y Cultura*, La Habana, (3), mayo-junio, 1993, 23.

²² «En el “quinquenio gris” no aparece, por supuesto, ningún homosexual, como si no existieran. Sabemos por qué: había una relación directa, inmediata entre sexo e ideología, entre sexo y política» (Salvador Redonet Cook, «Los últimos serán los primeros», Op. cit.: 24).

²³ Jean Braudrillard, *De la seducción*, México, D.F.: Red Editorial Iberoamericana, 1990: 114.

²⁴ Severo Sarduy, *Escritos sobre un corpus*, Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1979: 53-4.

²⁵ Frederic Jameson, «El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío», *Casa de las Américas*, 26(155-156), marzo-junio, 1986:143.

²⁶ «Paideia: proyecto de promoción, crítica e investigación de la cultura», La Habana, octubre, 1989: 6. (mimeografiado)

²⁷ Asumido desde esta perspectiva, el discurso de Paidea, podría ser inscrito dentro de un proyecto de modernidad. Sin embargo, un análisis más profundo de las ideas y la praxis cultural que intenta promover, tiende a revelar sus vínculos con algunas de las coordenadas del peculiar posmodernismo cubano.

²⁸ Iván de la Nuez, «Más acá del bien y del mal. (El espejo cubano de la posmodernidad)», *Plural*, 238, julio, 1991.