

La noria de Ahmel Echevarría Peré o la máquina contra el olvido

Ahmel Echevarría Peré's *La noria*: Resisting Memory Erasure in XXI Century Cuban Fiction

Monica Simal (Providence College, Rhode Island, EEUU)
msimal@providence.edu

RESUMEN

Con este estudio, proponemos analizar las estrategias literarias, entre las que se encuentran la intertextualidad y la metaficción, empleadas por Ahmel Echevarría Peré en su novela *La noria* (2013) para acceder y revisar el período conocido como “quinquenio gris” (1971-1976). Dicho período, ha sido investigado exhaustivamente por Jorge Fonet en su libro: *El 71: Anatomía de una crisis* (2013), publicado en Cuba el mismo año que Echevarría publica *La noria*. Sin embargo, siguiendo a Rojas, nos interesa destacar cómo Echevarría, desde la ficción, se acerca a este momento clave dentro de la política cultural de la revolución mediante la recreación y apropiación de las voces de algunos de sus principales protagonistas. Operación contraria a la de Fonet, quien considera que este período no debe ser analizado a partir de testimonios de primera mano y, prescindiendo de los mismos, se autoriza mediante la distancia temporal y crítica.

Palabras clave: *La noria*; Ahmel Echevarría Peré; quinquenio gris; intertextualidad; metaficción.

ABSTRACT

This article analyses the literary strategies employed by Ahmel Echevarría Peré in his novel *La noria* (2013), which examines a fundamental period in Cuba's cultural politics known as the “gray quinquennial” (1971-1976). Among the narrative strategies used by Echevarría are intertextuality and metafiction. The novel dovetails Jorge Fonet's book: *The 71: Anatomy of a Crisis* (2013), published in Cuba the same year that Echevarría's novel was published. However, paraphrasing Rafael Rojas, we are interested in highlighting how Echevarría uses fiction to break the silence and let those who witnessed and suffered censorship be heard. According to Fonet, on the other hand, this period should not be analyzed by taking into consideration those testimonial voices. In Fonet's view, his book gains traction thanks to the temporal and critical distance from which he considers the first half of the 70s in Cuba.

Keywords: *La noria*; Ahmel Echevarría Peré; gray quinquennial; intertextuality; metafiction.

Un laureado escritor durante la década del sesenta en Cuba es censurado y condenado al ostracismo por una comisión que valora “una parte de su obra como una verdadera afrenta” (Echevarría: 156). Sin embargo, el ensayista Alfonso Fernández de la Riva¹, antes de ser censurado él mismo, escribía en 1970 en la revista *Emancipación: Cultura y Sociedad* a propósito de su obra, “que su cuerpo es el escenario donde batallan mujeres y hombres sin una Gran Historia a sus espaldas, pero cuyas historias mínimas resultan verdaderas tragedias. El amor y la muerte, la traición, la soledad y la culpa en medio de una vorágine mucho mayor: la Revolución [...]” (11). Para Fernández de la Riva, los protagonistas de las novelas de este escritor, -cuyo nombre no conocemos, aunque sí su apodo, El Maestro-, “habitan en esas páginas, como si el autor los hubiera creado a partir de una de sus costillas” (12). Ese es el caso de su aún inédita, aunque premiada novela, *Fin de semana en Neverland*, cuyos dos personajes: un profesor de historia y su alumno universitario, tienen una relación homosexual en medio de la Crisis de los Misiles. Este tipo de literatura queda fuera del molde pre-diseñado por las políticas culturales dictaminadas por la revolución y, debido a esto, El Maestro es apartado de su quehacer literario. Como castigo, es enviado a trabajar al Cementerio de Colón durante siete años. No es hasta pasados unos 14 años, que este escritor decide desempolvar su vieja máquina Remington y retomar la escritura. ¿Pero sobre qué, y cómo escribir?

Estas preguntas que se hace en el 2001 El Maestro, personaje protagónico de la novela *La noria* (2013), de Ahmel Echevarría Peré (La Habana, 1974), no son muy distintas a las que formaron parte del debate sobre el papel del intelectual durante los años que marcaron la radicalización de la revolución. Según Rafael Rojas, la revolución cubana “arranca propiamente en 1956 y [...] concluye 20 años después, en 1976, con el fin de la institucionalización y la creación del nuevo orden constitucional del socialismo” (*Historia*: 10). Para el crítico, la primera fase de la institucionalización socialista se dio entre 1959 y 1961. Cuando hablamos de los años de radicalización de la revolución, nos referimos a la etapa que comienza con esa institucionalización socialista, -que en la cultura tuvo un primer momento climático en “Palabras a los intelectuales” (1961)-, y que tuvo como colofón a la Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971. Durante ese período, en que se celebró además el Congreso Cultural de La Habana (1968) y se dieron los sucesos en relación al “caso Padilla”, se afirmaron y consolidaron los valores radicales de la revolución en relación a la cultura, dando lugar al “quinquenio gris”.

En palabras de Juan Carlos Quintero Herencia, el discurso pronunciado por Fidel Castro a los intelectuales cubanos reunidos en la Biblioteca Nacional en abril de 1961 y publicado luego bajo el título de “Palabras a los

¹ El Maestro y Alfonso Fernández de la Riva son personajes de ficción. No obstante, Echevarría provee una apócrifa biografía sobre este último la cual aparece -junto a la de otros escritores que sí existieron- en el apartado final de la novela titulado “La Caja de las Maravillas”. Personajes de ficción y personajes reales se mezclan en esta caja-archivo.

intelectuales”, constituye “uno de los documentos claves, sino el primer documento, de la política cultural revolucionaria” (348). Fidel Castro “termina proponiéndole al intelectual un nuevo pacto, tanto con la oficialidad, con su nuevo público, como con los sujetos y las experiencias que puedan ser objeto de un trabajo artístico” (370). La producción intelectual quedó delimitada en una “topografía” que el líder demarcó claramente: “Dentro de la Revolución, todo: contra la Revolución nada” (348). Por otro lado, según Quintero Herencia, la Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura celebrado en La Habana entre el 23 y el 30 de abril de 1971, marcó un “proceso de cierre y endurecimiento ideológico en los modos de discusión cultural en la Isla” que resultó en el “quinquenio gris” (31). En la Declaración, bajo la sección titulada “La actividad cultural”, se afirmó que “los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución” (cit. en Quintero Herencia: 47).

Por su parte, Claudia Gilman, en *Entre la pluma y el fusil* (2003), resalta que el Congreso propulsó un “tipo de antiintelectualismo” que “suponía el descarte absoluto de cualquier posibilidad de que el ‘hombre del futuro’ [...] pudiera provenir de las filas de los ‘intelectuales realmente existentes’” (241). Y agrega que “el desarrollo de las tendencias antiintelectualistas en la Isla resultó en una maquinaria infernal de fabricar exclusiones” (228). Efectivamente, mientras en el evento se hacían estos pronunciamientos, Heberto Padilla se encontraba preso, acusado de ser un escritor contrarrevolucionario, como aparentemente se podía corroborar en su controversial poemario *Fuera del juego*, premiado en 1968 en el concurso literario organizado por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

La novela de Echevarría revisita el “quinquenio gris”: período que va de 1971-1976 y que estuvo caracterizado por la férrea vigilancia y control de la cultura y la producción artística en Cuba. El término, acuñado por Ambrosio Fornet en 1987, marca la etapa en la cual Luis Pavón Tamayo estuvo al frente del Consejo Nacional de Cultura². El personaje principal de esta narración, cuya trama se expone en el párrafo que da inicio a este trabajo, representa a una de las víctimas de esa implacable maquinaria que se puso en marcha a partir de 1971 con la encarcelación y posterior autocrítica de Padilla, y las medidas represivas adoptadas como resultado

² Jorge Fornet rechaza la denominación “por la razón obvia de que en 1971, fecha que marcaría el inicio de ese período [...], era imposible saber a ciencia cierta lo que se iniciaba, y sobre todo, cuánto tiempo durarían sus efectos” (12). No obstante, el término “quinquenio gris” ha sido recogido y reconocido por la historiografía cubana (Rojas, Quintero Herencia, etc.).

del Congreso Nacional de Educación y Cultura³. Echevarría autoriza estratégicamente a El Maestro para acceder (y que accedamos) críticamente a esta época. La ficción es vehículo entonces para la recreación testimonial de una voz que representa los efectos de las políticas excluyentes y disciplinarias del régimen, y entender que en su interrogante sobre qué y cómo escribir, aflora un pasado con ramificaciones en el presente.

En este trabajo analizaremos las estrategias literarias, entre las que se encuentran la intertextualidad y la metaficción, empleadas por Echevarría para revisar desde la literatura el período estudiado por Jorge Fornet en su libro: *El 71: Anatomía de una crisis* (2013), entre otros autores. Vale resaltar que “el quinquenio gris”, abordado desde la ensayística y el testimonio, ha sido poco abordado desde la ficción. Echevarría es uno de los escasos autores que han tratado el tema desde el plano ficcional y, por tanto, es pertinente que dilucidemos esas operaciones narrativas a las que acude para dialogar con las políticas culturales de la época.

El autor de *La noria* forma parte de un grupo de jóvenes treintañeros que se han dado a conocer como “generación cero”, y que se encuentran escribiendo dentro y fuera de Cuba. Muchos de ellos aún residen en la Isla pero han viajado en varias ocasiones a los Estados Unidos para promocionar su obra, aprovechando el relajamiento de las relaciones que hubo entre el gobierno de Raúl Castro y el anterior presidente de los Estados Unidos, Barack Obama. En su literatura apelan a distintas estrategias para posicionarse en un mercado global sin obviar su compromiso con la tradición literaria cubana de la cual se sienten deudores. No obstante, la crítica ha señalado cómo, ficción mediante, recorren el archivo con un deseo de aligerarlo de su peso (Dorta, “Olvidar”).

Esta operación de aligeramiento no aparece en *La noria*, todo lo contrario, se escuchan a los protagonistas de ese período, por un tiempo desplazados y/o excluidos del canon literario cubano. El autor de *Inventario* (2006), *Esquirlas* (2006), y *Días de entrenamiento* (2012), entre otras obras, no solo reconoce (o se reconoce en) con este gesto una tradición literaria cubana, sino que intenta ponerla en diálogo con la hispanoamericana, y con la anglo-norteamericana en general. La intertextualidad deviene así en columna vertebral de esta novela de corte metaficcional. En sus páginas aparecen referencias a autores canónicos de la Isla como José Martí, Virgilio Piñera y Leonardo Padura, a la vez que nos llegan otras interven-

3 En el Congreso se exhortó entonces a “combatir ‘cualquier forma de desviación entre los jóvenes’ [...], ‘aberraciones extravagantes’, ‘desviaciones homosexuales’” (Gilman: 241-242). Estos pronunciamientos activaron toda una maquinaria jurídica con un impacto real en la sociedad cubana. El 23 de junio 1973, la Gaceta de Cuba publicó la ley 1249 (“Delitos contra el normal desarrollo de las relaciones sexuales”), en donde se sancionaba hasta con la privación de la libertad al que se dedicara “a la práctica de actos homosexuales”, o “hiciera pública ostentación de esa conducta” (cit. en Simal: 71). En 1973 se incluye además en el Código Penal la “Ley de Peligrosidad” en donde se definió como “estado peligroso” “la explotación de vicios socialmente reprobables” (cit. en Simal: 71).

ciones, no menos importantes, del ámbito literario hispanoamericano y norteamericano, entre las que se destacan las de Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Ernest Hemingway. Dichas intervenciones, junto a la música de fondo que anima a El Maestro en su escritura (Elena Burke, Bola de Nieve, Mozart), forman un conjunto polifónico que, al tiempo que alimentan la imaginación literaria y escritural de El Maestro, le permite exhumar un pasado aún no clausurado.

En este palimpsesto de citas, referencias y cartas apócrifas, entre las que se encuentran las que Julio Cortázar le envía al ensayista (inventado) Alfonso Fernández de la Riva, radican las posibles claves para vencer la apatía del presente y el vacío de la página en blanco. Un presente al que retornan esas viejas preguntas sobre ¿qué es la literatura?, ¿cómo escribir una historia?, y esa otra que parece relegada: ¿para quién/qué se escribe? Sempiternas interrogaciones en relación con la literatura y el papel del escritor que en los sesenta y setenta formaron parte de los discursos legitimadores de la revolución⁴, pero que en el presente vuelven a cobrar vida frente al nuevo mapa geopolítico.

Es preciso aclarar que este ejercicio metaficcional que lleva a cabo Echevarría para abordar lo acontecido en la política cultural cubana está relacionado con cierta apertura promovida en relación a los debates sobre el “quinquenio gris”. Es evidente que Echevarría, debido a su edad, no fue testigo de ese período que revisa. Mucha de la información que el autor maneja es, en parte, fruto de ese proceso de exhumación que alcanzó un punto álgido en el 2007 con la presencia de Luis Pavón Tamayo en el programa televisivo *Impronta*. Conocido con el seudónimo de Leopoldo Ávila, Pavón fue el segundo jefe de la Dirección Política de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y director de la revista *Verde Olivo*. Cargos estos que ocupó antes de ser designado director del Consejo Nacional de Cultural entre 1971 y 1976 y encabezar la cacería de brujas en contra de aquellos escritores y obras que no se ajustaban a los parámetros establecidos por la política cultural de la revolución. El término “parametración” fue usado como infeliz neologismo para describir el proceso de purgas y exclusiones en donde quedaron muy mal parados intelectuales de la talla de Virgilio Piñera y José Lezama Lima. La posterior rehabilitación de Pavón con su presencia en la pantalla chica, propició una polémica en los medios digitales que se conoció como “la guerrita de los emails”. En ésta salieron a relucir viejas rencillas y polémicas en cuanto al caso Padilla y, en general, de la política cultural que tuvo a Pavón como una de sus figuras más visibles⁵.

4 Ver Claudia Gilman, Rafael Rojas y Lillian Guerra.

En el caso de Gilman, ésta destaca cómo la pregunta “¿para quién se escribe?”, lanzada en los sesenta-setenta evidenciaba la preocupación por “dar eficacia ideológica a la práctica literaria” (87).

5 El programa *Impronta* estaba “encargado de exaltar la huella cultural de personajes olvidados o semiolvidados de la cultura cubana” (Estupiñán: 273). Las

En *La noria*, Pavón (alias Ávila), aparece como Leovigildo Avilés, censor del ensayista apócrifo Alfonso Fernández de la Riva al cual ataca en la reseña de su libro *¿Microcosmos?* Dicha reseña es publicada en 1971 en la revista *Emancipación: Cultura y Sociedad* para sorpresa de Fernández de la Riva, quien muere unos meses después debido a un paro respiratorio. El reseñador critica que “ese aparente ejercicio de tema literario cae en el terreno de la ideología y la confrontación. Su carga de subjetivismo es indudablemente ladina exaltación, subversión, realidad muy parcializada amparada en pretendidas posiciones revolucionarias” (13). Es imposible no pensar en las conexiones entre el personaje del ensayista y José Lezama Lima⁶. De igual forma, El Maestro bien podría ser una semblanza de Padilla, víctima del “pavonato”, el cual fue censurado y encarcelado por su libro *Fuera del juego*. Es de todos conocido cómo su salida de la cárcel estuvo condicionada a una infame “autocrítica” que debió redactar y comentar luego públicamente en la UNEAC.

“¿Nunca se sabrá cómo contar esta historia?”

La noria comienza con esta pregunta clave que da título a este apartado y que nos remite al proceso mismo de creación. Acto seguido el narrador nos describe a un escritor que mira por la ventana y del cual nos confiesa que nunca podrá ser uno de esos despreocupados transeúntes que ve

críticas a la aparición de quien fuera presidente del Consejo Nacional de Cultura entre 1971-1976, desató una serie de intervenciones en los medios sociales se conoció como la “guerrita de los emails”. En palabras de Estupiñán, “el retorno de Pavón al medio público desató una ola de protestas entre los escritores víctimas de nefandas interpretaciones de la política cultural en los setenta, a la cual se sumaron otras voces” (273). Guillermina De Ferrari destaca lo señalado por el escritor Ángel Santiesteban, quien resalta en la “guerrita de los emails” que el pavonato no era una etapa del pasado ya clausurada, sino que se manifestaba aún en el presente (cit. en De Ferrari: 26).

⁶ El propio Echevarría destaca en el último apartado dedicado a las notas biográficas, algunas reales y otras apócrifas, que el escritor cubano José Lezama Lima fue condenado al ostracismo. Citando un texto de Ambrosio Fernet resalta la cacería de brujas que se llevó contra los escritores de la generación de *Orígenes*, entre los que se encontraban Lezama Lima y Virgilio Piñera. La novela *Paradiso* (1966) de Lezama Lima fue recogida de circulación (Echevarría: 176). Rafael Rojas aclara que esta censura se debió a los “pasajes homosexuales” que contenía (“Política de Lezama”). Los desencuentros entre Lezama Lima y la política cultural de la revolución se acrecentarían luego de la participación de éste como miembro del jurado que premió en 1968 al poemario *Fuera del juego* de Heberto Padilla. Rojas destaca cómo Lezama Lima “desde entonces quedó involucrado en el proceso de descalificación y ostracismo que se acentuó tras el arresto del joven poeta [Padilla] en 1971 y la humillante ‘autocrítica’ a que fue sometido” (“Política de Lezama”). Ya para el año 1972 y hasta su muerte el 9 de agosto de 1976, Lezama Lima dejó de ser publicado en Cuba. La causa de su muerte fue un infarto cardíaco, aunque su salud siempre estuvo afectada debido a su condición de asmático.

pasar por la calle porque él ha vivido un “episodio muy particular. No lo ha olvidado” (7). Se dispone entonces a escribir, pero “¿cómo contar ese episodio? ¿Nunca se sabrá?” (7).

Daniel Noemí en su trabajo: “Y después de lo post, ¿qué?” comenta cómo la narrativa latinoamericana actual forma parte de los circuitos del mercado y sigue, por tanto, las pautas de una mercadotecnia que impone un tipo de literatura consciente de las reglas de consumo y de producción (83). Frente a un mundo neoliberal y global, la literatura intenta desprenderse de ataduras locales, o de enfoques reduccionistas, que la constriñan al estrecho marco de lo nacional. El ensayo de Noemí forma parte del volumen titulado: *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, (1990-2006)* editado por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban en el 2008, en el cual se debate la situación de la literatura producida en la complejidad de un tiempo en el que opera un “cambio profundo en el paradigma de lector y en la praxis de lectura” (Montoya Juárez y Esteban, “Introducción”: 13). Los efectos de una literatura globalizada no dejan de poner en evidencia lo que para Jorge Volpi continúa siendo un viejo problema que se remonta a los años en que las naciones hispanoamericanas se independizaron de la metrópolis: la necesidad de afianzar una identidad nacional *versus* el acto de reproducción de los modelos norteamericanos y europeos en la construcción y consolidación de las nuevas naciones (101).

Las producciones literarias más actuales y la mirada crítica que han suscitado son parte de ese debate entre lo nacional (lo local) y lo universal (lo global) que aún no sido clausurado. Hoy en día, el escritor cubano también negocia su inserción en el mercado internacional y neoliberal por lo que, según Walfrido Dorta, su gesto radica en lograr demarcarse (o no) de ciertos sintagmas clasificatorios que han hecho de lo cubano “una marca de agua” (“Olvidar”). Dorta, en consonancia con Gilberto Padilla, destaca que lo que se trata es de “olvidar Cuba”, “de que la literatura escrita por cubanos se descentre” y se coloque “en la ‘intemperie’ de los espacios plurales del mercado simbólico donde circulan discursos, actores, figuraciones, no vinculables necesaria y únicamente a un territorio” (“Olvidar”)7.

Echevarría, a pesar de ser contemporáneo de otros escritores que intentan “descentrarse” y “demarcarse” de lo cubano, opta por otras estrategias. Su ficción está aún muy “anclada en lo cubano”, como se comprueba tras su interés por ficcionalizar hechos político-culturales muy puntuales. Ya había hecho un primer acercamiento a la historia político-cultural cubana en *Días de Entrenamiento*. Con *La noria* examina el alcance que tuvo la política cultural cubana de finales de los sesenta y principios de los setenta en la manera en la que todo un continente asumió la cultura y la literatura. No hay, por tanto, en su narrativa, ese descentramiento de la

7 Gilberto Padilla observa: “Infectada por el virus de ‘lo cubano’ (entiéndase: por la iteración cansina de ‘lo cubano’ en el mercado), la literatura nacional contemporánea padece los efectos de una invasiva patología viral, de una enfermedad sistémica: una suerte de *lupus eritematoso*” (“El factor Cuba”: 114).

literatura cubana que propone Dorta, quien destaca que “los autores cubanos deberían escribir con la *memoria corta*, que ‘incluye el olvido como proceso’” (“Olvidar”). Por el contrario, *La noria*, publicada en el 2013, es más bien un “ejercicio de intervención en el archivo de los años 70 cubanos” (Dorta, “Conversa”: 2015). Echevarría vuelve a esas zonas rojas, a esos silencios, a esas polémicas que marcaron una época. Hace una escritura autoreflexiva de los desvelos, deseos mutilados y persecuciones que acompañaron a los creadores cubanos durante el “quinquenio gris”.

La pregunta con que Echevarría inicia su novela es clave para entender su gesto: volver sobre el papel del escritor tras 50 años bajo un mismo régimen político y analizarlo con la mirada que impone el siglo XXI. Reflexionar sobre los entramados del acto mismo de la escritura en medio de nuevas tendencias críticas y literarias. ¿Cómo se debe contar una Historia con mayúscula que ha irrumpido en la esfera tanto privada como pública y que ha dejado huellas tan visibles? ¿Cómo hacer legible un proceso muy real que ha operado en tantas ocasiones como una gran pesadilla policial? ¿Cómo articular una historia fragmentada, llena de conspiraciones y acechos? El Maestro comenta: “tengo que escribir sin que nada me importe [...] a pesar de lo que puedan pensar de nosotros. Pensar en la posibilidad real de fallar en el intento no es razón para no vivir, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose. ¿O sí? Alguien tiene que intentar escribirlo” (17).

Rafael Rojas, sin restar mérito a la labor que hace Fonet en su libro *El 71: Anatomía de una crisis*, le reclama que “además de borrar a quienes desde la diáspora han explorado el asunto, intenta salvar continuidades de la política cultural cubana y ofrecer ‘una percepción tamizada de los acontecimientos’” (“Un ‘ethos’”). Según Fonet, “el 71, en efecto, no existió como lo conocemos; lo que sabemos de él está permeado por testimonios, recuerdos, lecturas interesadas en una u otra dirección” (262). De ahí que valide su postura, a 40 años de los sucesos, ya que le “da la posibilidad de entenderlo [al período] mejor que sus protagonistas” (262). Y señala que “la ventaja enorme que significa haber sido protagonista de la época puede convertirse, al mismo tiempo, en una fuente de malentendidos” (262). En sus palabras, su libro “sustituye la autoridad del que estuvo allí, por la de quien llega cuarenta años después, pasea la mirada sobre ese lejano horizonte, y trata de entender lo sucedido” (262-263).

Siguiendo a Rojas, es importante resaltar que la novela de Echevarría hace justamente una operación contraria a la de Fonet. Para Rojas, “el trato con la tradición que propone Echevarría en su novela parte del testimonio irrenunciable de la tachadura o el silenciamiento, en la isla, de buena parte de la literatura cubana producida hasta 1971” (“Un ‘ethos’”). Si Echevarría comienza *La noria* con El Maestro cuestionando los modos de articular una historia es precisamente porque le interesa conferirle autoridad a su personaje en el acto de testimoniar el pasado. Éstas y otras voces, testigos de lo ocurrido en los setentas, son escuchadas con el objetivo de otorgarle centralidad discursiva y espacial a quienes fueron ninguneados y silenciados. El gesto de Echevarría implica una mirada desde adentro,

con lo cual se aleja de la pretendida posición del analista en su claraboya, que nos presenta Fornet.

Por otro lado, tampoco intenta ensayar el olvido como un proceso (Dorta). Mediante el juego metaficcional, la novela se convierte precisamente en fórmula contra éste. El Maestro retoma la escritura gracias a esa polifonía de voces de su pasado que le ayudan a articular su cuento y la novela en su totalidad. Siguiendo a Daniel Noemí, se constata aquí cómo el acto de escribir funciona como una alegoría (96). La novela responde de esta forma a esas nuevas tendencias que Noemí observa en la literatura de principios de siglo: “Se trata de la visualización visceral y traumática de la realidad. Se trata de una posibilidad que queda, aún balbuceante, después de lo post; una que debe repensar la articulación alegórica que se establecía entre narrativa y nación, no para descartarla por completo, pero sí para reflexionar sobre el nuevo modo alegórico que estas novelas pueden tener” (96). Para Noemí, la alegoría que se presenta en las tendencias literarias actuales es precisamente “la de la escritura misma; toda escritura, nos dicen estas novelas y cuentos, es un acto de escribir sobre el acto, palimpséstico por naturaleza, de escribir. La escritura es el grito desesperado, la resistencia, ante la crisis y ante la catástrofe” (96).

La noria responde a lo señalado por Noemí ya que “la escritura es el asunto de la novela” (96), y se vuelve ese grito, ese llamado de atención. En una de las cartas apócrifas de Julio Cortázar dirigida a Fernández de la Riva, aquel mencionaba que en el término “policritique” aparece “la sílaba cri, es decir, grito. Grito político, crítica política en la que el grito está ahí como un pulmón que respira [...]. Hay que gritar una política crítica, hay que criticar gritando cada vez que se lo cree justo” (Echevarría: 140). Ese grito fue el de Reinaldo Arenas, en quien piensa El Maestro, y el cual en su momento dijo: “grito, luego existo”⁸. Pero en este relato de apropiaciones, El Maestro concluirá que ni su vida ni su obra han sido como la de Reinaldo Arenas (120). Confiesa no “desea[r] una persistente y tiránica enfermedad a manera de coda, y sin compañía, en un hospital. Preferiría algo fulminante” (120). Y efectivamente, él también, como nos dice ocurrió con Cortázar, anticipa la manera en que terminan sus días.

“Escribir como si fuera otro” o el trabajo del sepulturero

La frase “escribir como si fuera otro”, que le da título a esta sección, la utiliza Jorge Fornet al evaluar la confesión escrita por Heberto Padilla y que es el trasfondo de la autocrítica que pronuncia en la UNEAC el 27 de abril de 1971. Según Fornet, Padilla imitaba la sintaxis y la ortografía de una persona sin mucha educación y con esto enviaba una señal a la intelectualidad internacional la cual le atribuye a la policía cubana el infame autoinculpamiento (162). Efectivamente, como lo recoge Fornet, muchos

8 Exergo presente en la portada de su libro *Necesidad de libertad* en la edición a cargo de Ediciones Universal en el 2001. Otras ediciones han optado por eliminar la frase.

escritores se pronunciaron para denunciar lo que entendían como una farsa. ¿Cómo podría Padilla haber escrito algo tan burdo y hasta con faltas de ortografía? Carlos Fuentes, Ángel Rama, Carlos Monsiváis y Juan Goytisolo, entre otros, se mostraron escépticos a la supuesta autoría del *mea culpa* de Padilla, escrito un 5 de abril y publicado un 26 por Prensa Latina, apenas un día antes de que saliera de la cárcel (153-161). Fornet comenta que el mismo Padilla reconoció haber escrito la carta, con lo que concluye que ésta es, sin dudas, una “pieza ejemplar. Es precisamente en esa impostación, en esa parodia, que Padilla encuentra la clave y el éxito de su performance” (161-162). Para Fornet: “Padilla recurre a las fórmulas de un personaje, el pecador, y de un género, el del discurso autoinculpatorio (autocrítica), y logra otorgarle carácter de farsa a lo que pudo haber sido trágico” (162).

Es altamente productivo pensar en esta idea de “escribir como si fuera otro” como suerte de ejercicio performático. La escritura impostada como salida a la encrucijada señalada en la pregunta que le da inicio a la novela: ¿cómo contar esta historia? En el caso de Padilla, trataba de cifrar su mensaje impostando una escritura para que pudiera ser decodificado por un receptor muy específico: la izquierda intelectual internacional. En *La noria*, Echevarría va articulando su novela recreando voces y obras de escritores consagrados. El “influjo” de esos “espíritus” es el que guía su narración y va estructurando la novela, o sea, contando la historia. No se trata de hacer un análisis de la época como el que realiza Fornet desde la distancia crítica, sino autorizar la historia a través de esas voces que terminan por relatar lo ocurrido. Pero, ¿cómo lo hacen?

El Maestro confiesa que, “solo le interesaba experimentar la multiplicidad en su propio cuerpo y así perder el rostro. Bastaba desdoblarse e interpretar el concepto. Escribir desde otra biografía” (Echevarría: 85). Se siente lo mismo ser Ernest Hemingway que Julio Cortázar. A este último lo cita apócrifamente resaltando su idea de delinquir, o sea, plagiar. Es esto precisamente lo que hizo en su momento Padilla con la carta de autoinculcamiento, y lo que hacen ahora el personaje protagónico y el propio Echevarría con *La noria*: delinquir, apropiarse, plagiar, escribir como si fuera otro, vampirizar la escritura del Otro en un juego de subjetividades que termina cuestionando la autenticidad del yo. Pero esto no le resta fuerza a lo testimoniado, todo lo contrario.

En ese juego de apropiaciones, El Maestro nos precisa que “apropiarse” del título de un cuento de Cortázar para nombrar su propia obra no es “plagio”, sino “divertimiento, creación, el *performance* del desplazamiento” (121). Así mismo aparecen fragmentos de ensayos de Fernández de la Riva (el autor inventado). El Maestro encuentra en la obra del ensayista la autorización para “delinquir” que, según éste, es el acto de “asomarse a las diferentes literaturas” (121). Para Fernández de la Riva, “un escritor debe mirar a las diferentes literaturas y *delinquir*: observar los variados registros y apropiarse de ellos, intentar los mismos temas y ver nuevas variantes y soluciones para esos temas, la traducción como *plagio*. Propiciar, imaginariamente, la obra maestra del futuro” (116).

De este modo se justifican El Maestro, y hasta el propio Echevarría, por su apropiación de los textos que intervienen en la novela, como es el caso de las ya mencionadas cartas apócrifas de Cortázar, las cuales aparecen al final de seis de los siete capítulos que componen *La noria*. El Maestro intenta escribir como si fuera Cortázar, y con ello Echevarría hace de la impostación de la escritura un ejercicio de apropiaciones y repeticiones. De esta forma logra contar, con efectividad, la Historia; el yo se autoriza mediante los otros. La multiplicidad de puntos y perspectivas permite entender mucho mejor las consecuencias que tuvo este proceso en el plano humano. Mijaíl Bajtín ha subrayado como todo discurso tiene un carácter dialógico y advierte sobre esa polifonía de voces que podemos escuchar en una novela, lo que lleva a Julia Kristeva a afirmar que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (190). Como resultado, Kristeva prefiere hablar entonces de la noción de intertextualidad (190).

Uno de los ejemplos más llamativos sobre cómo otros textos contribuyen a la naturaleza dialógica de *La noria* es la alusión al poema “Dos patrias”, de José Martí. La dualidad con que este último autor inicia su obra al decir: “dos patrias tengo yo: Cuba y la noche” es intercambiada en *La noria* por el binomio: “lenguaje y cuerpo”. El personaje protagonista nos dice: “Dos patrias tengo yo... el lenguaje y el cuerpo. Yo, que he sobrevivido a tanta maldad” (Echevarría: 87). La dualidad martiana resuelta en la unidad: Cuba es la noche, bien podría ser la fórmula para entender el debate de El Maestro: lenguaje es cuerpo, o quizás, cuerpo es lenguaje. Las cicatrices que tiene en su mano le recuerdan aquellos años en los que fue castigado y obligado a trabajar como sepulturero⁹. Las manos en aquel momento sirven ya no para escribir sino para exhumar cadáveres. En el presente, las huellas en su cuerpo del desventurado castigo le permiten rearticular el lenguaje: el de una obra ficcional crítica.

Fernández de la Riva comentaba en su reseña sobre la obra de El Maestro que sus personajes parecían que “los hubiera creado a partir de una de sus costillas” (12). El cuerpo reactiva de esta forma la escritura de la memoria. Si el escritor se debate sobre qué escribir y cómo narrar lo “real”, las huellas en su cuerpo le recuerdan que la escritura, como la martiana, no puede escapar de una función crítico-social. Es preciso contar esa historia que ha dejado huellas en lo real, en esos cuerpos protagónicos, y dar paso a la escritura que nace de estos. Y en este juego de apropiaciones para encontrar una vía de acceso a esa historia que debe ser contada, se nos presentan los sintagmas Cuba, cuerpo y lenguaje como una unidad: son la noche.

⁹ Lillian Guerra observa cómo los cuerpos de los jóvenes fueron entregados a la revolución principalmente a través del trabajo productivo que en muchos casos fue forzado (“Gender policing”: 276). La crítica afirma: “While a citizen’s self-abnegation was meant to emerge voluntarily, the denial of personal freedom was more often the result of circumstances created by the state or by force, not choice” (280).

“Escribir para olvidar”

Es precisamente durante el sueño, que el escritor recrea/imagina episodios que luego pasan a formar parte de su relato y de su vida (una vez más la realidad incide en lo ficcional y viceversa). Uno de ellos se desarrolla en un restaurante que El Maestro encuentra a su paso mientras deambula por la ciudad. Azarosamente (“el azar”, “las coincidencias”, palabras que toma aparentemente de Cortázar) llega a la Taberna de Sanxenxo, un recinto que mucho le recuerda al Rotilio en Pontevedra, Galicia. Los platos que pide son exactamente los que comió en España en aquella ocasión en que fue invitado por una pareja de amigos filólogos. Y piensa: “Demasiadas coincidencias. Demasiadas articulaciones entre sucesos tan lejanos en el tiempo. ¿Era aquella sorprendente relación de sucesos una *figura*? *Figura*, qué palabra esa, Cortázar aparecía otra vez [...]” (Echevarría: 55). Y cita a Cortázar para resaltar que la imaginación puede lograr una transformación de la realidad a partir de la creación de figuras (68). Para el escritor este azar se presenta como una epifanía ya que paradójicamente puede escribir “anclado en su propio presente” (66). Aquí es donde Echevarría nos juega una treta. Al recrear este concepto de figura de Cortázar, juega con la noción de la escritura como medio para incidir en la realidad. Quizás el pasado no esté tan alejado del presente.

Fornet analiza la repercusión en el campo socio-cultural de un episodio narrado por el Che en *Pasajes de la guerra*. En éste, el Che relata cómo tras el desembarco del Granma, y pensando que iba a morir al haber resultado herido, le viene a la mente una escena de un cuento de Jack London. El personaje del escritor americano estaba a punto de morir por congelamiento en Alaska y decide que es mejor quitarse la vida. Mediante esta asociación con el personaje de London en lucha por su sobrevivencia frente a una naturaleza inhóspita, el Che se crea su propio “mito” (Piglia cit. en Fornet: 105). En medio de una emboscada en la ciénaga, se presenta como el médico que debe escoger entre su profesión, y su deber como soldado. Citando a Ricardo Piglia, Fornet concuerda con este último en el hecho de que el Che, como suerte de Quijote, se apropia del pasaje de London para “ligar la lectura y la vida. La vida se completa con un sentido que se toma de lo que se ha leído en una ficción” (Piglia en Fornet: 105). Este pasaje escrito por el Che se vuelve a su vez un modelo: “la autorizada voz de una figura paradigmática de revolucionario, la relación entre literatura y vida, entre ética y estética. En ella parece resumirse el deber ser del intelectual revolucionario” (106).

Cortázar, por su parte, retomará la anécdota para incluirla en su cuento “Reunión” (*Todos los fuegos el fuego*: 1966). Con esto, “ficcionaliza un momento y una experiencia que [...] forma parte tanto de la historia como de la literatura misma de la experiencia cubana” (106). Para Fornet, lo interesante es que Cortázar volvía a la figura del Che, como fue el caso de una polémica que sostuvo con Óscar Collazos en 1969, para afirmar que “uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitan-

do más que nunca los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*” (Cortázar en Fornet: 107).

Cuando El Maestro deambula por el Boulevard de la calle Obispo se imagina representando luego este específico lugar en su cuento, pero también se preocupa por el impacto sobre lo real de dicha representación: “Podría hacer una copia tan real que el verdadero Boulevard sería simplemente un torpe simulacro; cualquier cambio que se atreviera a hacer en su maqueta –debido a una metedura de pata o a un acto creativo–, tendría su consecuencia en la ciudad real” (Echevarría: 56). Aquí se presenta al escritor consciente del impacto que puede tener su literatura en la vida “real”, no ya en las décadas del sesenta y setenta, sino en pleno siglo XXI. El personaje deambula y se debate entre la creación y la inercia. Una vez más es consciente de la dualidad: lenguaje y cuerpo.

Si la literatura tiene poder de incidir en lo real, Echevarría intenta con *La noria* recuperar la historia de esos infames años grises y recordarla tal cual la vivieron sus protagonistas. Las cartas de Cortázar, que recorren algunas de las polémicas en las que participó, visibilizan el debate sobre el rol del escritor en tiempos en que la literatura debía servir a la causa revolucionaria: “Las circunstancias actuales en donde los compromisos son de tipo geopolítico, la fe que uno tiene en ciertos destinos de la humanidad son ya indisolubles de la literatura” (Echevarría: 105). A través de esta correspondencia apócrifa Cortázar-Fernández de la Riva se pasa revista a un tiempo agitado ideológicamente. Las misivas ponen en contexto, como suerte de historia intelectual, el caso Padilla. El Cortázar recreado por Echevarría, el cual ha escrito un artículo sobre *Fuera del juego*, comenta su preocupación en relación con su autor ya que teme que fabriquen un “nuevo ‘Pasternak’” (128), y por ese motivo dice haber escrito a Cuba exigiendo respuestas¹⁰.

El Maestro, quien ha revisado esta correspondencia, siente, años después de estos sucesos, que la escritura continúa siendo agónica. No solo por el hecho universal que representa el acto mismo de escribir y tener que enfrentarse a una página en blanco, sino que, en su caso, el presente lo enfrenta a la imposibilidad de olvidar esos sucesos que marcaron su ser –tanto física como mentalmente–. Así, el cómo contar su historia remite no solo a la operación lingüística a la cual se enfrenta todo escritor, sino también apunta a una realidad externa al texto que pasa a determinarlo. El escritor se debate entre ese lento operar de una noria que puede ser el acto de recordar: se extraen recuerdos y asociaciones y se manifiesta su preocupación por hacer una escritura con consecuencias palpables en su realidad.

10 Echevarría recrea de esta forma la posición de Cortázar quien “en una carta del 15 de abril de 1969, diez días antes de que apareciera en *Marcha* un texto suyo en defensa de Padilla, le escribe a Fernández Retamar: ‘Sé de sobra que muchas de mis opiniones no estarán de acuerdo con las tuyas [...] pero sé que eso no dará lugar a malentendidos; en cambio [...] temo que en otros sectores intelectuales cubanos se interprete mi artículo como una defensa total y obstinada de *Fuera del juego*, y por consiguiente que me sitúen en la misma línea en que fue situado Padilla cuando los momentos más apasionados de la polémica’” (cit. en Fornet, *El 71*: 117).

La paradoja se presenta en la pregunta: “¿Escribir para ver y entender desplazado a otro espacio el sentido de la vida?” (54). El Maestro pondrá el pico de una botella de vino en su boca: “¿Beber para olvidar?” (55). Reveladoramente nos dice: “Emborracharse. Olvidar [...]. Beber para olvidar. Escribir para olvidar. Pero sin conseguirlo” (55). Estas oraciones, como punzantes y cortos tecleos en una máquina de escribir, reflexionan sobre el acto de crear, cuestionando la posibilidad de la literatura de incidir en la vida y viceversa. El Maestro se pregunta si “¿acaso debería usar la memoria solo para olvidar?” (43). Es altamente sugestivo el empleo del signo “memoria como olvido” porque *La noria* se vuelve una operación contraria. No es coincidente que Padilla haya titulado su novela autobiográfica *La mala memoria* (1989). De lo que se trata es precisamente de hacer un homenaje al pasado y a sus protagonistas tras el “plagio” de sus voces escriturales y otras, como ocurre con la de Cortázar, y poder así elaborar una crítica político-social. Esta consciente operación de Echevarría es su conjuro contra la mala memoria oficialista, especialmente durante su acto de exhumación del “quinquenio gris” (o pavonato) en el 2007. Por otro lado, le permite a su vez mostrar la desidia que sufren en el presente los que fueron disciplinados por la revolución.

El personaje del escritor es la resistencia frente al olvido y frente a la distorsión. Su deambular por la calle le permite conectar su pasado con su presente; literaturiza hechos pasados que cobran vida en una nueva dimensión, en un presente que no se sabe cuándo deja de ser real para convertirse en ficción. Su memoria es la receta contra ese oscuro pasado que la oficialidad trata de convertir en ficción. Él es como el “asno de noria”, o el “buey”, de uno de los poemas de Juan Carlos Flores a quien tanto admira: “B-u-e-y // su cansancio es político / ya no se quiere levantar / no se quiere desposar / comidos los bordes del poema / con ojos de buey mira a la realidad / desde el centro del poema” (154). El buey es el anti-héroe. Queda lejos de querer emular al personaje de London o al recreado y auto-recreado por el Che Guevara. El acto de recordar, de escribir contra el olvido es sentirse como ese “asno de noria”, como un “viejo buey” que deambula azarosamente para luego dar claves desde el centro de su obra: “Casi todos miran con ojos de buey la realidad, con un cansancio infinito, con un cansancio a veces político” (154). Es ese buey que trabaja fatigosamente para poner en movimiento la noria: extraer el agua, sacar a la luz ese pasado más allá de ese cansancio político que suscita. Pero el presente también se presenta estancado como resultado de esa maniobra; lo que perdura es un largo y traumático cansancio político.

Escribir en clave policíaca: una vuelta a los setenta

Si la proliferación del género detectivesco en Cuba fue signo de una época (década del setenta), tal como lo señala Jorge Fornet en su ya mencionado libro, entre otros críticos, no debe resultarnos casual que El Maestro lo adopte para enmarcar su cuento (lo mismo se puede observar de la elección de Echevarría). El gesto implica una subversión, sin dudas. Ya no se

trata de recrear una historia donde el policía revolucionario se encuentra luchando en contra de los rezagos burgueses presentes en la sociedad. En un movimiento opuesto, El Maestro en su cuento, y en general Echevarría en su novela, recrean la persecución policial del Estado revolucionario contra el escritor, cuyo delito es, precisamente, su escritura. *La noria* resulta así en receta, en clave policiaca, contra la mala memoria.

Cuando la novela comienza ya han pasado 14 años, desde aquella tarde en 1987 en la que El Maestro se encontraba en un recital de poesía en el “Instituto Nacional para la Literatura y el Libro” rodeado de “un público variopinto en el que no [se] podía definir con certeza dónde empezaba la afición y el deseo por la literatura y la música, [y] el deber y la orden de escuchar” (Echevarría: 20). Ese día (14 de febrero) conoció a David, quien desde entonces lo visitaría semanalmente en calidad de amante. El Maestro enamorado de David (al que convierte en Daniel en la propia historia que escribe), ve en este desdoblamiento, como en los otros que hemos mencionado, una nueva forma de revivir la escritura. David, además de encarnar el deseo homosexual, de ser el Otro, es el ojo que acecha. Nunca se dice explícitamente si sus visitas cada lunes a la misma hora son parte de un plan para vigilar y controlar al escritor “parametrado”. Tampoco conocemos explícitamente, aunque las intuimos, las “razones” por las que El Maestro está siendo vigilado durante todos estos años¹¹.

El Maestro invita a David a leer su cuento aún a medio terminar. Finalizada la lectura éste le pregunta: “¿Sabes cómo termina? No puedo creer que te pasara eso que escribiste. Mientras lo leía tuve la sensación de que se trataba de una persecución, de un sistema de vigilancia y chequeo montado alrededor del protagonista” (145). Para El Maestro, esto viene a ser una suerte de revelación. Quizás David se ve proyectado en su cuento; él también podría ser parte de lo que El Maestro luego entrevé como “una conspiración” (145). Literatura y vida se (con)funden en lo que se convierte el propio proyecto de *La noria*: el acto de escribir sobre un período de conspiración y acecho. La historia escrita por El Maestro –y la novela de Echevarría– termina con la muerte de El Maestro en un accidente automovilístico. En el Lada que le quita la vida, y el cual se le había aparecido en su vida y en su historia en varias ocasiones, como parte de este sistema de vigilancia del cual no sospechaba, iba David (Daniel en la historia autoficcional que escribe el escritor censurado).

Despierta suspicacias que el séptimo capítulo de *La noria* no cierre con la ya esperada carta apócrifa de Cortázar, sino con el texto: “Un bidón de gasolina, un candelabro y un revólver”, escrito por Echevarría a modo de “precisiones”. En esta última entrada, Echevarría juega a autoficciona-

11 La relación entre El Maestro y David reproduce, de cierta forma, la relación que El Maestro recrea en su novela *Fin de semana en Neverland* y por la cual fue censurado. Como bien lo ha señalado Lillian Guerra, la política cultural cubana se encargó de demonizar la homosexualidad como condición contrarrevolucionaria en un esfuerzo por disciplinar a la juventud cubana (269).

lizarse como un personaje-autor-detective. Le explica al lector que consultó el archivo “con candelabro y revólver en mano” para destapar su carga altamente volátil (168). El candelabro para “iluminar (o iluminar[se])” (168) mientras se iba adentrando en esos pasadizos oscuros de los setenta, y el revólver sin duda para defenderse y/o atacar, según se diera el caso. Y asegura que su propósito va más allá “de la simple prospección” (169). Confiesa: “Fui suministrándole combustible a una *máquina narrativa* a la que llamé *La noria*; ese carburante es el resultado de una mezcla bien variada” (169).

El autor/detective, en este colofón, declara que su intervención no es más que una “justificación” o una “autocrítica”, “o mi *autopolicrítica* (¿el grito político que me hago?)” (169-170). La novela como justificación para narrar e incidir en el pasado. No ya escribir para olvidar, no hay aquí una “mala memoria” por parte de Echevarría nacido después del año 1971. Se trata de escribir como ejercicio de exhumación y recuperación del archivo para contrarrestar toda “mala memoria” (¿suerte de “olvido”?). Escribir como grito, aclarando el “crimen”, denunciando a sus autores. Es por ello que se les da agencia a esas voces protagónicas de un nefasto pasado que sale a la luz. La noria gira gracias a este buey/detective/escritor, y ese movimiento circular propicia que el agua estancada, como las palabras y las historias incautadas, salgan del profundo pozo que puede ser la Historia. La pasada noche cubana, ¿microcósmica?, aflora en una escritura fragmentada y palimpséstica que lanza sus esquirlas a un futuro inexistente.

A modo de conclusión

La noria, según el diccionario, es una máquina hidráulica que posibilita el mecanismo de extracción de agua. El movimiento de esta rueda se produce, en algunos casos, a través de la fuerza animal. La circularidad del proceso reproduce la estructura de la novela de Echevarría, la cual gira sobre un eje central: la literatura representa la realidad y la realidad incide sobre lo literario¹². Las constantes repeticiones en las frases y episodios ha-

¹² Para Fornet, la autocrítica de Padilla se asemeja a una historia que trata Carlos Ripoll en su libro *Julián Pérez*, publicado en 1970, en donde ocurre una confrontación entre Fidel Castro y José Martí. Ripoll hace uso de paratextos que asemejan a lo acontecido con el libro *Fuera del juego*, de Padilla, el cual fue premiado por la UNEAC en 1968 y luego criticado ideológicamente. De entre todos los paratextos, el que dice sorprenderlo aún más es la carta del supuesto autor de la obra, Benjamín Castillo, dirigida al Secretario General de la Unión de Jóvenes Comunistas. En la misiva, el “ficticio autor lamenta las faltas en que ha incurrido, su pernicioso relación con escritores extranjeros, reconoce merecer un castigo por parte de la Revolución (a cuya altura no ha sabido estar y que ahora exalta)” (153). Fornet conjetura el conocimiento de Padilla de este libro de Ripoll “y que en él leyera el futuro, la conclusión de una historia que todavía estaba por llegar” (154). Si aquí con el personaje Julián Pérez “la literatura estaba copiando la vida”, con la autocrítica de Padilla en 1971, la vida terminaría “copiando a la literatura”, nos dice Fornet (153). Es precisamente el contrapunteo entre realidad y literatura lo que estructura a *La noria*.

cen de la novela un consciente ejercicio escritural. Echevarría, como una noria, extrae, exhuma acontecimientos del pasado. Su escritor-personaje bien puede ser Padilla, y su novela puede ser el *performace* de una confesión. La novela se desdobra en los múltiples textos que la estructuran: apócrifas cartas de Cortázar, referencias a sus teorías sobre la escritura, versos de Martí y de otros poetas, y todo esto da pie para volver sobre el cuestionamiento del papel del escritor frente a su tiempo.

Si la revolución y la variante socialista cubana que se intentaba construir demandaba un tipo de intelectual comprometido con este proceso, en pleno siglo XXI, y con el deshielo iniciado por el ex presidente Obama – en estos momentos amenazado con la llegada al poder de Donald Trump –, estas preguntas vuelven a reactualizarse. El escritor cubano de hoy también cuestiona los límites de su escritura. ¿Qué significa ser escritor en la Cuba de hoy? ¿Cómo se debe contar la historia? O mejor, ¿cómo no debe contarse? ¿Se deben escapar de esos sintagmas de los que habla Dorta que han caracterizado a la literatura nacional, y hacer un tipo de literatura sujeta a un mercado mucho más global? O en cambio, para muchos, los que escriben también con el peso de las políticas nacionales, ¿se trata de volver a esos momentos de silencio y represión para señalar a los culpables y reivindicar a los censurados? Este último es el caso de Echevarría quien hace eco a su literatura de todos los desvelos, deseos mutilados y persecuciones que acompañaron a los creadores cubanos durante gran parte de la mitad del siglo XX. Parece decirnos que mientras la revolución esté en pie, aún queda mucho por contar/develar.

La noria deviene así “maquinaria narrativa” (Echevarría: 169) que no puede ser etiquetada como una de esas ficciones que responden a la noción de “extraterritorialidad” de la que habla Francisca Noguero, o sea, narraciones que tienden a desentenderse del “prurito nacionalista” (20) para “adscribirse a corrientes internacionales de pensamiento” (22). Está anclada aún al “sintagma Cuba” (Dorta), a pesar de que lo hace a partir de las mismas fórmulas narrativas ensayadas desde hace varios años por otros jóvenes escritores latinoamericanos¹³. En Echevarría, se comprueba la misma urgencia por “escribir desde el fragmento, desde las esquirlas de los proyectos utópicos de los años sesenta, esas historias otras, locales, que dialogan con el contexto global e interrogan a una Latinoamérica siempre cambiante” (Montoya Juárez y Esteban: 8). *Esquirlas* es precisamente el nombre de una de sus novelas de Echevarría, hecha a partir de fragmentos. Y estas astillas, o “splinters”, denotan la literatura más reciente¹⁴. *La noria*

13 Ver Montoya Juárez y Esteban para mayor detalle sobre las fórmulas narrativas presentes en escritores latinoamericanos.

14 *Cuba in Splinters* (2014) es el nombre del volumen que recoge alguno de los cuentos producidos por estos jóvenes presentados colectivamente por Orlando Luis Pardo Lazo bajo la etiqueta “generación cero”.

es finalmente una consciente intervención en el panorama literario de la actualidad. Se sabe parte de un proceso de circulación en donde las ideas y la literatura, como el mercado, se capitalizan; donde Cuba y sus escritores pugnan por defender/encontrar un espacio. *La noria* refleja ese debate aún no clausurado del que hablaba Volpi, y, en ese sentido, es un ejercicio metaficcional que busca entrar en una dinámica global desde el microcosmos cubano¹⁵.

¹⁵ *La noria*, en ese sentido, guarda una gran relación con las narrativas sobre el tema de la memoria y la memorialización de las etapas represivas en Latinoamérica. Escritores como Ricardo Piglia y Diamela Eltit, al igual que otros autores de países que integraron el antiguo bloque comunista, han regresado al pasado para relatarlo.

Bibliografía

Arenas, Reinaldo (1986). *Necesidad de libertad*. México: Kosmos.

Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Castro Ruz, Fidel (1961). “Palabras a los intelectuales”. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

--- (1971). “Discurso en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura el 30 de abril 1971”. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>

De Ferrari, Guillermina (2017). *Comunidad y cultura en la Cuba post-soviética*. Madrid: Verbum.

Dorta, Walfrido (2012). “Olvidar a Cuba: contra el lugar común”, en *Diario de Cuba*, 21 de diciembre. Disponible en: http://www.diariodecuba.com/de-leer/1356084148_85.html

Echevarría Peré, Ahmel (2013). *La noria*. La Habana: Ediciones Unión.

--- (2012). *Días de entrenamiento*. Praga: Fra.

--- (2006). *Esquirlas*. La Habana: Letras Cubanas.

Estupiñán, Leandro (2015). *Lunes: un día de la revolución cubana*. Buenos Aires: Dunken.

Fornet, Ambrosio (2007). “El Quinquenio Gris: Revisitando el término”, en *Criterios*, 30 de enero. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/fornetquinqueniogris.pdf>.

Fornet, Jorge (2013). *El 71: Anatomía de una crisis*. La Habana: Letras Cubanas.

Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Guerra, Lillian (2010). “Gender policing, homosexuality and the new patriarchy of the Cuban Revolution, 1965-70”, en *Social History*, vol. 35, n.º3, 268-289.

Padilla, Heberto (1968). *Fuera del juego*. La Habana: UNEAC.

--- (1989). *La mala memoria*. Barcelona: Esplugues de Llobregat.

Kristeva, Julia (1978). *Semiótica 1*. Madrid: Ediciones Fundamentos.

Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban, eds. (2008). "Introducción", en *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 7-15.

Noemí, Daniel (2008). "Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy", en *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 83-98.

Noguerol, Francisca (2008). "Narrar sin fronteras", en *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 19-33.

Padilla, Gilberto (2014). "El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica", en *Temas*, n.º 80, 114-120.

Pardo Lazo, Orlando Luis and Hillary Gulley (Eds.) (2014) *Cuba in Splinters: Eleven Stories from the New Cuba*. New York: Or Books.

Quintero Herencia, Juan Carlos (2002). *Fulguración del espacio: Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Rojas, Rafael (2016). "Un 'ethos' de la lectura", en *Hypermedia Magazine*, 17 de noviembre. Disponible en: <https://hypermediamagazine.com/2016/11/17/rafael-rojas-un-ethos-de-la-lectura/>.

--- (2015). *Historia mínima de la Revolución cubana*. México: Colegio de México.

--- (2010). "Política de Lezama", en *Diario de Cuba*, 23 de mayo 2017. http://www.diariodecuba.com/cultura/1292807100_2077.html

Volpi, Jorge (2008). "Narrativa Hispanoamericana, INC.", en *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 99-112.