

UN FUTURO HECHO DE PASADO: TEXTURAS DE LA TEMPORALIDAD EN ANTÓN ARRUFAT

A Future Made of Past: Time Textures in Antón Arrufat

LAURA MACCIONI

CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SOBRE CULTURA Y SOCIEDAD

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA – CONICET

Córdoba, Argentina

maccionilau@gmail.com

Resumen: este artículo examina los modos de reorganizar el tiempo tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959, deteniéndose en particular en dos textos del escritor Antón Arrufat (1935) que abordan la cuestión de la herencia familiar: la novela *Mi antagonista* (1963) y la obra teatral *Los siete contra Tebas* (1968). Se propone que, frente a la instauración de la revolución como un nuevo comienzo de la historia por parte de las autoridades revolucionarias, Arrufat concibe al tiempo como una textura compleja, en la que las transformaciones futuras están inevitablemente ligadas a la reapropiación y reescritura de lo heredado. Así, en el horizonte cultural de los años sesenta en la isla, Arrufat problematiza de una manera singular la noción de *novedad*.

Palabras clave: Antón Arrufat, literatura cubana, revolución, subjetividad, temporalidad

Abstract: This article examines the ways of reorganizing time after the Cuban Revolution's win in 1959, focusing in two texts of the Cuban writer Antón Arrufat (1935), where the question of family heritage is the main topic: the novel *Mi antagonista* (1963) and the theater play *Los siete contra Tebas* (1968). Confronting the official idea of the revolution as a new origin of history, this essay proposes that Arrufat conceives time as having a complex texture, in which changes in the future are inevitably related to the re-appropriation and rewriting of heritage. Thus, in the Cuban cultural field of the sixties, Arrufat questions in a very singular way the notion of *novelty*.

Keywords: Antón Arrufat, Cuban Literature, Revolution, Subjectivity, Temporality



Presentación

Al hablar de *texturas del tiempo* pareciera que incurrimos en un pleonasma: sabemos, desde perspectivas tan diversas como las que representan autores tales como Paul Ricoeur (1987) o Hayden White (2003), que la trama textual articula las formas de la temporalidad, ordenando acontecimientos múltiples y dispersos bajo la forma de una narración. Pero más allá de esta relación indisoluble entre tiempo y textualidad, si hablamos aquí de *textura* es, también, porque esta noción permite pensar el tiempo en términos materiales. Permítaseme explicar este punto. Desde la modernidad hemos aprendido a concebir el tiempo de manera abstracta, como un marco vacío, un *a priori* exterior a todo proceso histórico dentro del cual se mueven los sujetos y ocurren los hechos. Por el contrario, materializar el tiempo implica entenderlo como efecto de ciertas prácticas de temporalización, de ciertas formas de *hacer el tiempo* que distribuyen los bordes entre pasado, presente y futuro.¹

Así, desde esta perspectiva, queremos abordar ese capítulo fundamental de la historia política y cultural de los años sesenta en América Latina que es la revolución cubana, concentrando nuestra mirada en lo que ella tuvo de instauración de un nuevo principio organizador de la temporalidad. En efecto, su acontecimiento fue concebido por sus propios actores como una quebradura o desgarradura que, rajando un tejido temporal continuo, venía a separar tajantemente el pasado del presente. Fidel Castro así lo daba a entender en un discurso de 1965:

La Revolución cada día se consolida más. Con los pasos nuevos la Revolución se institucionalizará cada día más, su marcha y su camino estarán cada vez más seguros, su dirección será cada vez más indestructible, porque no será la dirección de un hombre sino la dirección de un Partido. ¡Y un hombre puede ser muerto, un Partido no! [...] Y así, nuestro camino es tranquilo, es seguro, es firme, es irrevocable, es indestructible. El porvenir es nuestro, y mientras más marchemos hacia adelante más lejos irá quedando toda aquella podredumbre, más lejos, más atrás irá quedando toda aquella miseria y mezquindad humanas, y cada vez veremos más sumergirse en la noche del olvido a los que no creyeron en su país, a los que no creyeron en su patria, a los que la traicionaron, a los que la abandonaron, ¡porque un sol luminoso alumbrará el futuro de nuestro pueblo y de nuestras nuevas generaciones! (Castro, 1965)

¹ Los recientes debates en torno a la historicidad de nuestras concepciones del tiempo han puesto en crisis la idea de que el pasado, el presente y el futuro son distinciones naturales y evidentes para el observador, señalando que tales distinciones, por el contrario, son el efecto de prácticas significativas efectuadas tanto por los actores sociales como por la historiografía misma. En este sentido, el desacople y borrado de los límites entre el pasado, el presente y el futuro que constatan los estudios de casos de genocidio, trauma, transformaciones revolucionarias, procesos de descolonización, entre otros, muestran con claridad hasta qué punto, al decir de Pierre Bourdieu, no son las prácticas las que están *en* el tiempo, sino que ellas *hacen* el tiempo en tanto experiencia humana (a diferencia del tiempo astronómico o biológico) (1997:275). Desde esta perspectiva, el tiempo no es una variable de referencia sino una producción social. Al respecto véase Chris Lorenz y Berber Bevernage (2013) y David Couzens Hoy (2012).

Esta reorganización del tiempo por parte del gobierno revolucionario obedecía, como puede inferirse, a una necesidad urgente: se trataba no sólo de controlar las visiones y representaciones de la sociedad por venir –que por definición se anticipaba como una sociedad mejor que la del presente–, sino también, simultáneamente, de controlar la memoria colectiva. Quisiera detenerme en esta última cuestión, mucho menos explorada que la primera, pese a ser igualmente importante, puesto que las posibilidades de configurar el acontecimiento revolucionario como regeneración o un nuevo comienzo dependían, en un alto grado, del rechazo del pasado.

El campo literario tuvo una activa participación en este proceso de construcción de la temporalidad revolucionaria: durante los primeros años posteriores a 1959, “Año de la liberación”, el pasado fue motivo de frecuente autoinculpación por parte de intelectuales que asumen su participación en la gesta revolucionaria como participación “limitada” a la palabra: “Nosotros, los sobrevivientes / ¿A quiénes debemos la sobrevivencia?” (2000:167), se preguntaba Roberto Fernández Retamar en su emblemático poema “El otro”. La victoria del Ejército Rebelde fue tanto la redención del destino colectivo gracias a la lucha de unos pocos, como el origen de una deuda que el pueblo cubano contrajo para siempre con los héroes de la patria, y fue así que, en su empeño por pagarla con la palabra, casi no hubo poeta que “[...] no se haya detenido en alguna figura de alto relieve revolucionario: Abel, Frank, Camilo, el Che, Haydée, Celia, Fidel” (López Lemus, 1988: 101). Inspirados por la figura de ese “otro” heroico a quien se le debía el nacimiento a una nueva versión de lo humano, se multiplicaron el homenaje y la monumentalización en textos tales como *Poesía, revolución del ser* (1960) de José Alvarez Baragaño, *El justo tiempo humano* (1962) de Heberto Padilla, *Por esta libertad* (1962) de Fayad Jamís, o en *Buena suerte viviendo* (1967) y *Qué veremos arder* (1970) de Roberto Fernández Retamar. Simultáneamente, el impulso que cobró el testimonio, en particular el testimonio guerrillero, sumó sus aportes a esta construcción épica del pasado como un tiempo que, si merecía ser recordado, lo era porque allí se libraron las batallas por la transformación radical de la sociedad.²

En otros casos, el pasado fue recuperado como preludeo del presente, quedando así amarrado en la trama de una progresión cuyos primeros trazos se dibujaban ahora, pero que, impulsada siempre hacia adelante, terminaría de revelar su figura final en el tiempo por venir. Novelas como *La situación* (1963) de Lisandro Otero o novelas-testimonio como *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, son ejemplos de estos modos de redistribuir las relaciones entre pasado, presente y futuro que rigieron buena parte de las búsquedas estéticas de los primeros años de la Revolución (Fornet, 1994). En términos generales, podemos afirmar que pese a la diversidad de estrategias formales y de contenido, esas búsquedas dejaron intocados los supuestos

² De hecho, la primera edición del premio Casa de las Américas a esta categoría avaló claramente al testimonio épico-guerrillero: *La guerrilla tupamara* (1970), de María Esther Gilio, y *Girón en la memoria* (1970), de Víctor Casaus, obtuvieron el primer premio y la primera mención respectivamente.

fundamentales de la historia moderna, que, al decir de François Hartog, se sostienen sobre la certeza de que ella conducirá a la humanidad a algún lugar desde el cual las acciones de los hombres serían condenadas o salvadas (2012: 212). El alegato de Fidel Castro conocido como “La Historia me absolverá” (1953) sería el ejemplo obvio para ilustrar este punto. Por otro lado, la acelerada transformación del campo cultural a través de la construcción de instituciones específicas contribuía a profundizar esta percepción de fractura irreversible en el orden de cosas hasta entonces existente. En el vertiginoso año 1959 se crean, casi en simultáneo, Casa de las Américas, la Imprenta Nacional, el Instituto de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y el Ballet Nacional de Cuba; en 1960, la Orquesta Sinfónica Nacional; en 1961, el Consejo Nacional de Cultura y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC); en 1963, la Comisión Nacional de Monumentos. Paralelamente se nacionalizan las emisoras de radio y televisión, y se inaugura en 1962 el Instituto Cubano de Radiodifusión; se llevan a cabo campañas de difusión masiva de música, libros y revistas, se crean unidades de cine móvil para llegar a los poblados más distantes.

Todo parecía demostrar que la flecha del tiempo avanzaba velozmente hacia adelante. El maravilloso documental “Por primera vez”, realizado en 1968 por Octavio Cortázar, funciona aquí como metáfora: el corto registra la experiencia de una pequeña comunidad campesina del oriente de la isla en el instante mismo en que ven un filme por primera vez en sus vidas. No casualmente, la película que suscita el asombro en la cara de niños y guajiros es *Tiempos modernos*.

Y sin embargo, una lectura atenta a la complejidad del período que sigue al triunfo del Ejército Rebelde y que cierra su fase más experimental con el caso Padilla (1971) debe tomar nota de otros modos de ajustar el reloj después del 1 de enero de 1959.

La articulación entre pasado, presente y futuro no siempre se organizó en una narrativa lineal partida por un acontecimiento revolucionario que venía a reiniciar la historia desde un nuevo punto de partida: otras texturas del tiempo coexistieron, con distintas implicaciones políticas en cada caso. Porque si las narrativas centradas en el “corte” de la revolución tendían a la exaltación de las hazañas bélicas y el culto a los héroes —fundamentalmente Martí, en los primeros años, y después de 1967, el Che Guevara— hubo otras, como la de Antón Arrufat, en las que la emergencia de lo nuevo estaba ligada no a la ruptura, sino a la repetición y la *sucesión*, en el doble sentido de continuidad en una serie —ocupación del lugar antes ocupado por otro—, y como de herencia —inscripción del pasado en el presente—.

Alejado de los programas pedagógicos estatales para los cuales la rememoración está ligada a la ejemplariedad, para Arrufat el pasado no es una reserva de grandes ideas, sino que es el sustrato acumulado —hecho de lenguajes, gestos, formas de hacer— con que nos hacemos a nosotros mismos de modo nunca definitivo. En la estela de Heráclito, a quien cita en numerosas oportunidades, Arrufat piensa el tiempo en términos de un devenir constante en el que el despliegue de lo múltiple obedece, sin embargo, a un único principio constitutivo que no es el Logos, sino la materia, una materia que lleva

en sí las marcas de su uso. Así, el autor de *Los siete contra Tebas* (1968) complejiza el materialismo mecanicista que en el discurso del gobierno revolucionario se ha cristalizado en la convicción de que hay una cierta “esencia” humana, un punto de partida a partir del cual esa condición originaria puede alcanzar su forma verdadera, si cual “arcilla maleable”, es “sometid[a] a estímulos y presiones de cierta intensidad” (Guevara, 1980: 40) que, desde el exterior, puedan conducir la conciencia hacia su estadio más acabado.

Nada más extraño para Arrufat que este supuesto: ni puede haber un origen “nuevo” ni tampoco hay una conciencia humana original. Toda conciencia está desde siempre habitada ya por otros —toda conciencia es ese lugar ocupado ya por otros—, todo hablante usa un lenguaje que ya ha sido usado, y, por tanto, dicho con sus palabras, siempre se está de *repaso*.

Lo mismo en lo otro

Durante los primeros años posteriores a 1959, la apuesta guevarista por los “estímulos morales” se tradujo en programas orientados a la construcción de una conciencia revolucionaria cuyos pilares privilegiados fueron la lucha, el trabajo y la educación, esferas que con frecuencia estaban fundidas en un mismo tipo de práctica: si el trabajo y la lucha educaban, la educación liberaba. No otra cosa quería significar el Che Guevara en su carta a Carlos Quijano más conocida como “El socialismo y el hombre en Cuba” cuando prescribía: “La sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigantesca escuela” (1980: 38). Tal vez uno de los ejemplos más emblemáticos de la puesta en práctica de esta particular concepción de la pedagogía es la que registra notablemente la trilogía sobre la Isla de la Juventud que la cineasta Sara Gómez Yera filma en 1968.

Anteriormente llamada Isla de Pinos, en su suelo se alojó José Martí tras padecer la prisión y el trabajo forzado, antes de salir deportado a España. Fue también el lugar en el que se levantó la penitenciaría más temible de toda Cuba —el infame Presidio Modelo, donde fuera encarcelado el propio Fidel Castro y demás asaltantes del Moncada—. Enclave que albergó los nombres más importantes de la historia de Cuba, la isla fue rebautizada como Isla de la Juventud en referencia a las numerosas escuelas que en ella fueron creadas para la formación de jóvenes, cuyo número pronto excedió al de la población isleña original. Pese a que registran las contradicciones y dificultades de la implementación de estos espacios de educación revolucionaria, los cortos realizados por Sara Gómez Yera están teñidos de optimismo. Las tomas de la demolición del Presidio Modelo en donde se levantará una escuela agropecuaria son, claramente, metáfora de una ruptura de cadenas mucho más profunda: en los distintos campamentos y escuelas de la isla, muchachos y muchachas, en su mayoría de los barrios bajos de La Habana, dividen sus horas entre estudio, entrenamiento militar y trabajo en las plantaciones de cítricos, tareas que, sugieren los filmes, harán de ellos auténticos hombres y mujeres nuevos. Lo dicho alcanza para comprender las razones de la elección de la Isla de la Juventud como objeto no de uno, sino de tres documentales: ésta no sólo

condensa en un mismo espacio los símbolos más preciados de la imaginación revolucionaria, sino que el tiempo allí pareciera haberse adelantado, revelándose allí la sociedad del mañana.³

Sugestivamente, este mismo escenario es el que elige Antón Arrufat en su novela *Mi antagonista*, publicada en 1963, sólo que en ella la Isla de Pinos no es el sitio en donde “el sol luminoso alumbró el futuro” sino un lugar sintomático, una zona en donde el tiempo lineal se desacopla y los múltiples tiempos que hay en el tiempo se ponen en evidencia. Escrito poco después de la invasión de Playa Girón, *Mi antagonista* narra también una lucha: la de Oliverio, el narrador, contra su antagonista, el cubano-americano Gerardo Sarmiento.

Como ocurre en otros textos narrativos de Arrufat, aquí también la trama argumental es mínima, y sin embargo alcanza para crear un clima que va volviéndose cada vez más tenso. El protagonista, Oliverio, vive junto a sus padres una existencia monótona en la casa de Santiago; la escasez de dinero ha ido modelando con los años una vida cotidiana signada por el hastío y las restricciones. En ese marco saturado por la frustración, el padre, a quien jamás se le ha conocido un empleo, intenta desde hace años convencer a su familia de que el fin de todos los males llegará cuando la Compañía minera se interese por la explotación de ciertas minas de manganeso de su propiedad. La madre, para afrontar la pobreza, da clases de francés, último vestigio de una educación refinada que no alcanzó para detener su alocado impulso de lanzarse a la aventura con un farsante como su marido. Oliverio, por su parte, ha depositado todas sus esperanzas de cambio en su título de contador, que no parece reportarle ni reconocimiento ni trabajo estable. Un día recibe la noticia de que en la Isla de Pinos se busca un tenedor de libros para desempeñarse en una compañía norteamericana —la Island Grapfruit Company, dedicada a la cosecha y exportación de toronjas—.⁴ La oportunidad de torcer un destino hasta entonces inexpugnable se ha presentado finalmente: Oliverio se casa con Elisa, con la que mantiene “un largo (y monótono) noviazgo” (20), y se instala en la isla. Todo indica que un futuro que rompe con el pasado “se convertía en realidad palpable” (20).

No obstante, esa ilusión de transformación radical en la vida de Oliverio será breve: en poco tiempo, y tras la contratación por parte de la Compañía de un nuevo empleado, Gerardo Sarmiento, todo volverá exactamente al punto de partida. El problema, sin embargo, no es Sarmiento y su facilidad para ganar terreno en todos los planos, sino que parecería residir en el propio Oliverio, en su incapacidad para ser otro, aun cuando en el mundo exterior ya nada es igual que antes.

Escrito en las páginas del libro *Cuentas Corrientes*, lo que leemos en la novela es una suerte de asiento contable de sí mismo, sólo que este registro va

³ A este valor simbólico debe agregarse, además, su importancia militar y geográfica. En este sentido, puede consultarse el discurso que Fidel Castro pronuncia en la Isla de Pinos en 1965.

⁴ Se trata de una obvia alusión a multinacionales como la United Fruit Company, firma que controlaba el cultivo y comercialización de frutas y azúcar en Cuba hasta la reforma agraria emprendida por el gobierno revolucionario y que contribuyó a la financiación de la invasión de Bahía de Cochinos en 1961.

asentando, a lo largo del relato, la imposibilidad de dar cumplimiento a los principios de la partida doble: la ruina se ha producido porque los cambios en las condiciones objetivas no fueron acompañados por la transformación “esperable” de la subjetividad, porque esos cambios no han implicado ninguna ruptura con el pasado. Y es que algo rompe con la suma cero que debe arrojar todo balance: lo que descubre Oliverio a lo largo de ese texto que escribe y dirige a sus padres es que, pese al nuevo trabajo, a las recientes nupcias con Elisa y al flamante bungalow que la compañía le cede a crédito para que se instale, el comienzo de una vida en la Isla de Pinos no es el final de la anterior en Santiago. De una manera subrepticia, algo se deslizó de una a la otra: él mismo y con él, sus padres.

La misma ineptitud de éstos se actualiza en cada una de las decisiones que Oliverio va tomando en su nueva vida, al punto tal que la historia que va contando el hijo se asemeja notablemente a la de sus progenitores. “Sé que leerán o, mejor, que escucharán lo que cuento en estas hojas. Para ustedes las escribo, y también para mí. O al revés: lo que da igual. Es como mostrarles una fotografía. Una fotografía sin retoques y doble: en ella se ven y a la vez me veo yo” (10), escribe el protagonista, en clara referencia a esta continuidad que vuelve indistintas las identidades. En la guerra librada contra Sarmiento, ascendido a nuevo jefe de la Compañía, no sólo perderá su trabajo, sino también su mujer —que huirá con su enemigo—, su bungalow, y hasta su lámpara eléctrica, símbolo de un progreso que, con su halo de luz, había puesto una distancia con el pasado sombrío en Santiago.

Lo otro en lo mismo

Pero si las condiciones ofrecidas por la isla y por el nuevo trabajo no tuvieron el efecto transformador previsto en la conciencia de Oliverio, el relato de lo sucedido —esto es, la narración que escribe, otra vez, una historia familiar repetida— hace posible una suerte de anagnórisis de aquello que siempre estuvo allí. Sin embargo, dicho reconocimiento sólo termina de volverse inteligible después, cuando el contador, en su (re)cuento, repasa los hechos. Al contar su historia Oliverio comprueba que está contando la de sus padres, y en ese instante entenderá que desde siempre ha estado ejecutando un guión familiar pre-escrito y prescrito que todos han cumplido con rigor. Así, lo que creía una identidad propia se le revela como un reservorio de materiales —máscaras, palabras— ya usadas por otros y que éstos le heredaron para que comience a existir. O también: un reservorio de palabras que constituyen el componente material del proceso de enmascaramiento, elemento por el cual, dado su poder de performatividad, se deviene ese “yo” que ellas fabrican.

Como en la tragedia griega, este momento de anagnórisis es, para Arrufat, el momento en que se deja de repetir lo mismo para introducir una diferencia significativa. Así, en *Mi antagonista*, este descubrimiento no es la oportunidad para que Oliverio, reconociendo lo que es, mida la distancia ética que lo separa con respecto a la versión des-alienada o “verdadera” de sí mismo, sino para comprender que nunca somos otra cosa que actores actuando con

máscaras prestadas, que estaban disponibles para nosotros aún antes de nuestra llegada.

La repetición de una historia ha hecho posible, entonces, un saber nuevo, transformador: si la máscara es anterior a la cara —no hay ni origen ni original— entonces el único acto de libertad posible no podrá consistir en el rechazo radical, esto es, en no admitir ninguno de los signos heredados (ilusión de la fundación de un nuevo comienzo) ni tampoco en recibirlos todos (la herencia funcionaría así como un destino), sino en un acto de reapropiación, en rechazar o elegir algunos. En este punto resulta iluminador el modo en que Michel Foucault entiende la herencia en su ya clásico *Nietzsche, la genealogía, la historia* (2000). En ese texto Foucault afirmaba que recibir una herencia no consiste en la recepción de un legado completo y homogéneo que se nos entrega de una vez y para siempre, sino, por el contrario, en enfrentarnos a un conjunto de elementos dispersos que, lejos de revelarnos el origen, “[...] fragmenta lo que se pensaba unido [...] agita lo que se percibía inmóvil [...] muestra la heterogeneidad de lo que imaginábamos conforme a sí mismo” (2000: 28-29). Recibir una herencia, por tanto, es entrar en discordia con ella, “plegarla a una nueva voluntad”, antagonizando con los antepasados al “imponer otra dirección” (Foucault, 2000: 29) a sus interpretaciones.

Pero volvamos a Arrufat. Su novela termina en el momento de la celebración del tratado Hay-Quesada en 1925, acuerdo por el cual Estados Unidos reconoce la soberanía de Cuba sobre la Isla de Pinos. En sus notas finales, Oliverio describe cómo cientos de colonos americanos, la mayoría de ellos involucrados en el cultivo y comercio de la fruta, deben empacar sus cosas y retornar definitivamente a su país. Paradójicamente, es en ese momento en que comienza un nuevo tiempo en la Isla, libre al fin del dominio americano, cuando Oliverio retorna a Santiago con la misma valija prestada: también la Compañía, de dueños extranjeros, ha tenido que irse.

Este retornar a la casa paterna es la ocasión no sólo de devolver o restituir una historia a quienes son sus protagonistas, sino también de tomar posesión de los retornos que esa historia, que también es la propia, proporciona cuando se la hace entrar en otro juego, cuando se hace sonar de otro modo la voz propia —que es ajena a la vez—. “Recuerden: escribo esto para ustedes, queridos padres. Nos sentaremos una hermosa tarde en la sala de la casa familiar, lavados y peinados, y leeré estas páginas en voz alta” (70), dice el protagonista. La de Oliverio será una performance con todas las implicancias políticas que a este tipo de realizaciones confiere Jacques Derrida (1989): en ese pequeño teatro familiar pondrá en escena el guión que ha escrito en el libro *Cuentas Corrientes*, pero esa *iteración* —de un relato autobiográfico que a su vez reescribe la biografía familiar— en un nuevo contexto específico será también *alteración*, ya que supone necesariamente un desplazamiento con respecto al texto que actualiza, desdibujando ese que creíamos que era su punto de anclaje y exhibiendo, así, su historicidad y su contingencia. Estamos, pues, lejos de las concepciones que vinculan repetición con conservación, toda vez que aquí repetir es condición para la deconstrucción y construcción de otra cosa. La repetición, esto es, el uso de los signos heredados en una nueva situación, constituye un acto por el cual la ruptura subversiva se hace posible: Oliverio no

confirma su identidad en esa puesta en escena, sino que parodia⁵ la identidad que le ha sido atribuida; hace de sí mismo para los otros, pero en verdad en ese acto les devuelve aquello a lo que renuncia, desmonta lo recibido y hace algo nuevo (se hace de nuevo).

Esta tensión entre herencia y fundación de lo nuevo, entre lo existente y lo por venir es, como hemos visto, un problema que atraviesa enteramente la indagación que aquí hemos emprendido en torno a la temporalidad. En 1968, Año del Guerrillero Heroico, Arrufat lo aborda a través del género teatral cuando escribe *Los siete contra Tebas*. Pero ahora las condiciones han cambiado: el Che ha muerto en octubre de 1967 y con su muerte se han replegado las esperanzas de extender la lucha por la liberación nacional en el resto del continente. Además, en el ámbito nacional, la casi totalidad de las instancias productivas y comerciales son nacionalizadas cuando Castro, en marzo de 1968, decreta una Ofensiva Revolucionaria que reorganiza la actividad económica, centralizándola bajo un férreo control estatal que agudizará aún más la escasez producida por el bloqueo a la isla. En el ámbito internacional, las relaciones con Estados Unidos se han vuelto cada vez más tirantes y la migración hacia Estados Unidos alcanza sus índices más elevados, amparada por la llamada la Ley de Ajuste Cubano aprobada en 1966 por el congreso norteamericano. En paralelo se registra también una fuerte presión por parte del bloque soviético, que no ve con buenos ojos la singularidad de este experimento latinoamericano. En este marco, en agosto del mismo año el gobierno de Cuba apoya la invasión a Checoslovaquia, dando inicio así a un proceso de alineamiento con el bloque soviético. El clima de “fortaleza sitiada”, al decir de Rafael Hernández, “[...] afectó la atmósfera de diversidad cultural y contactos con el exterior prevaleciente, que se empezó a resentir en la medida en que se hicieron más rígidas las definiciones de *adentro* y *afuera*” (Hernández, 2009: 51). Aunque correspondería aquí precisar que, en verdad, la revolución no tenía afuera: en su célebre alocución a los artistas y escritores cubanos que se conoce como *Palabras a los intelectuales* (1961), la distinción que traza Fidel Castro era entre *adentro* y *contra*.

Esa cartografía peculiar tenía su espejo en la dimensión temporal, puesto que ese corte en el espacio admitía su traducción en términos de pasado y presente. Lo que iba en contra de la temporalidad revolucionaria era el viejo orden, con su sistema de privilegios y desigualdades incuestionadas, con su dependencia de Estados Unidos a nivel tanto económico como político, con su alto grado de analfabetismo y subdesarrollo, con las taras propias de una decadente cultura burguesa. En ese “ahora” que 1959 inauguraba, “[...] los fines y objetivos se dirigen hacia al cambio de la realidad; esos fines y objetivos se dirigen a la redención del hombre” (Castro, 1961). En la imaginación revolucionaria todo estaba por hacerse desde cero: si el pasado quedaba cancelado, la revolución debía auto crearse, debía ir dándose sus propias reglas

⁵ Para Judith Butler, la potencia subversiva de la performance paródica reside en su capacidad de exponer el carácter ilusorio de la identidad entendida como sustrato esencial al desestabilizar, desde el interior de su estructura misma, su poder regulador. Siguiendo a esta autora, la performance paródica de las *drag queens*, por ejemplo, no presupone que haya un original al que se imita, sino que parodia la noción misma de un original (Butler, 1989).

sobre la marcha. En el tantas veces citado discurso pronunciado en 1961 en sede de la Biblioteca Nacional, y que se conoce como *Palabras a los intelectuales*, Castro mismo afirmaba que

En realidad esta es una revolución que se gestó y llegó al poder en un tiempo –puede decirse– récord. Al revés de otras revoluciones, no tenía todos los problemas resueltos. Y una de las características de la Revolución ha sido, por eso, la necesidad de enfrentarse a muchos problemas apresuradamente. Y nosotros somos como la Revolución, es decir, que nos hemos improvisado bastante. [. . .] En realidad, ¿qué sabemos nosotros? En realidad nosotros todos estamos aprendiendo. En realidad nosotros todos tenemos mucho que aprender (Castro, 1961).

Semejante concepción autopoietica no estaba exenta de problemas: así como la revolución demarcaba un exterior amenazante que ponía en peligro su derecho mismo a existir: “[...] dentro de la revolución todo, contra de la revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir” (Castro, 1961); de la misma manera cortaba sus vínculos con el pasado –o lo elaboraba épicamente, como vimos anteriormente—. En muchos textos de la primera década de la revolución se alude con insistencia a esta fractura en aquellas formas que habían sido los símbolos más reconocidos de la continuidad y la sucesión: las familias divididas entre los que se quedaron y los que se fueron, las comunidades de amigos separadas por el exilio. Baste para eso leer la extraordinaria “noveleta” “La Vieja Rosa” (1965) de Reinaldo Arenas, o los poemas reunidos en *La Sagrada Familia* (1967), de Miguel Barnet. Más enfáticamente aún, el poeta y sacerdote Ernesto Cardenal destacará en esa especie de diario de viaje que es *En Cuba* el valor regenerador de esta división, a la que entiende como actualización del Evangelio: “Esta Revolución, como Cristo, ha venido a dividir: ‘el padre estará contra su hijo, y el hijo contra su padre; la madre contra su hija y la hija contra la madre; la suegra contra su nuera, y la nuera contra su suegra’ (Lucas 12: 53)” (Cardenal, 1972: 39-40).

En este contexto, sin embargo, Arrufat elige seguir explorando el secreto hilo que hace posible que la repetición pueda leerse como una forma de ruptura, y la ruptura como una repetición de lo ya dado. De aquí su insistencia en las historias de familia, a la que concibe como principal laboratorio en el que se realiza esa extraña alquimia temporal. Así, durante los años sesenta, el tema familiar ocupará un lugar principal no sólo en su poesía –*En claro* (1962) y *Repaso final* (1964)—, sino también en su narrativa –la ya analizada *Mi antagonista*, a la que deberíamos agregar también la novela *La caja está cerrada* (publicada recién en 1984)— y en teatro. Pero esta exploración de la *sucesión* –ligadura entre unidades temporales que, siguiéndose unas a las otras, hacen avanzar el tiempo siempre hacia delante— que al mismo tiempo dejaba al descubierto la herencia o transmisión de un rasgo que persiste pese a toda transformación, no podía sino causar un profundo malestar en las autoridades culturales cubanas. Tanto es así que, cuando en el concurso de la UNEAC del año 1968 *Los siete contra Tebas* gana el primer premio en la categoría teatro, se desata una fuerte polémica: como ocurre con *Fuera de Juego* (1969), de

Heberto Padilla, que en el mismo certamen obtiene el primer premio en poesía, las autoridades de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba calificarán la obra de Arrufat como contrarrevolucionaria, pese al dictamen de los prestigiosos jurados. La situación no dejaba de ser sorprendente, toda vez que el guión, en verdad, *no decía nada nuevo*: se trataba de la reapropiación de la tragedia de Esquilo que lleva el mismo nombre así como también de *Las Fenicias*, de Eurípides, efectuada tras una minuciosa lectura y reescritura de sus textos.⁶

No es nuestra intención mostrar aquí las sutiles divergencias e innovaciones del autor cubano con respecto a los modelos, sino, por el contrario, destacar dos cosas. Por un lado, siguiendo la lectura de Rafael Rojas (2012: 41), corresponde señalar el riesgo que conllevaba dejar abierta la posibilidad de que el espectador, en base a la sugestiva elección realizada por Arrufat como punto de partida para su creación dramática, realizara una asociación entre la guerra fratricida que enfrenta a muerte a Etéocles y Polinice, hijos de Edipo, y la lucha contra los enemigos de la Revolución. Que la guerra contra el enemigo fuera concebida como guerra entre hermanos tenía un alto costo político-ideológico para el gobierno, toda vez que la metáfora familiar es una de las formas típicas de imaginar la comunidad nacional: pensar el conflicto bélico en términos de hermanos tocaba principios éticos difícilmente eludibles, en tanto el ataque no se emprendería contra un extraño, diferente y peligroso, sino contra lo propio y lo mismo. Para Rojas, por tanto, postular una genealogía compartida por los dos bandos enfrentados, como lo hace la obra de Arrufat, compone una escena impensable, puesto que nos enfrenta a la división de lo que jamás podría romperse en tanto es expresión de un lazo natural, de un vínculo de sangre que no puede ser sino reconocido y reafirmado.

Sin embargo, la lectura que yo propongo aquí, que se sigue de lo que hemos venido diciendo acerca de la escritura de Arrufat, va en sentido contrario: el dilema que plantea *Los siete contra Tebas* no es tanto —o no es sólo— el corte en el lazo de consanguinidad, sino el hecho de que ese corte, aún cuando se lo presente como necesario e incluso deseable —puesto que, a diferencia de su hermano, el guión nos hace saber que Etéocles es un gobernante justo— no pueda ser nunca lo suficientemente definitivo como para arrojar fuera de sí a aquél que se quiere convertir en un *otro*. O sea: Polinice y Etéocles reciben la herencia de la casa de Layo, pero hacen con ella dos cosas muy distintas. Mientras que Polinice reclama *toda* su herencia —el trono, los súbditos, la fortuna— Etéocles ha renunciado a una parte de ella al repartir sus bienes con el pueblo tebano. En este punto, queda claro, como señala el propio Arrufat en una entrevista, que desconoce su ascendencia y su estirpe, que interrumpe el linaje familiar (Bejel, 1991: 8). No obstante, si bien Etéocles ha fundado otra justicia y ha socializado la riqueza apartándose del

⁶ Con esta obra Arrufat se suma a la lista de dramaturgos cubanos que actualizaron la recepción del teatro clásico griego, reescribiendo sus textos para hablar de conflictos propios de las sociedades americanas contemporáneas: la condición post-colonial, las inequidades raciales y de género, la posición periférica de las culturas criollas con respecto a la cultura de la civilización occidental, entre otros. En esta lista ocupan lugares privilegiados Virgilio Piñera, con *Electra Garrigó* (1941) y José Triana, autor de *Medea en el espejo* (1960). Al respecto, puede consultarse Elina Miranda Cancela (2006), Carolina Ramos Fernández (2006) y Rine Leal (2002).

derecho paterno que defiende su hermano, comparte con Polinice un rasgo en el que sigue expresándose su herencia común: lo que el Coro califica como *soberbia*, esto es, la concepción del poder como un atributo que se detenta individualmente y se ejerce a solas. Buscando impedir el enfrentamiento fraterno el Coro le advierte: “¡Serás, como él, víctima de la soberbia!”(81). Exhortación inútil, puesto que en la versión de Arrufat, el antagonista de Etéocles es, sobre todo, él mismo, en su secreta identidad con el hermano:

Sé ahora, mujeres, que no es mi hermano
lo que importa. No avanzo contra él
-no veré la sombra de su barba naciente
el rictus orgulloso de sus labios que
recuerda a mi padre- si no contra mí mismo:
contra esa parte de Etéocles que se llama Polinice. (83)

Etéocles, como antes Oliverio, encuentra un presente (y un futuro) preñado de pasado, se reconoce en el *otro*, se descubre a sí mismo como repetición inesperada de aquello que creía haber dejado atrás para siempre.

Palabras finales

Como señalamos al principio de este trabajo, lo que llamamos *tiempo* no es una variable exterior y absoluta sino que es el resultado de prácticas específicas de temporalización, siendo el triunfo de una revolución uno de los acontecimientos que, posiblemente, más transformaciones provoca en los modos de discernir entre pasado, presente y futuro. Porque toda revolución que ha logrado imponerse por encima de un antiguo régimen se concibe a sí misma inaugurando otra vez la historia: la invención de calendarios revolucionarios que modifican las anteriores formas de contar los días a partir de un nuevo origen constituyen, por ejemplo, una de las formas más frecuentes de traducir esta voluntad fundacional, que tracciona hacia el futuro todo lo que se dice, se argumenta o se imagina. Sin embargo, la cuestión de la continuidad temporal resulta, de hecho, un problema no menos importante, en particular en lo que se refiere a la construcción de una subjetividad revolucionaria. En ese marco, Antón Arrufat pone a la luz esta imposibilidad de liquidar el pasado con el solo recurso de la voluntad, porque pese a que ciertos factores materiales pueden haberse transformado radicalmente, otras condiciones igualmente objetivas – como los relatos en los que estamos inscriptos y que nos constituyen– persisten. No somos de arcilla maleable, como proclamaba Guevara, sino portadores de una máscara que ha sido usada ya por otros, con la que actuamos un guión escrito por otros.

Arrufat lleva al extremo el argumento, al proponer que el único modo de emanciparse de esos relatos heredados no pasa por su abjuración en nombre de una subjetividad superior, sino por su reescritura. No hay quebradura del tiempo en Arrufat, no puede haberla: su textura no puede concebirse como la de una página en blanco, lisa y vacía, sino que está tramada de nombres, signos, máscaras que ya estaban *inexorablemente* allí, vistiéndolo el escenario en donde ocurre la historia humana, resistentes a cualquier decreto de olvido o voluntad

de ruptura. En el horizonte político-cultural de los años sesenta, Arrufat hace caso omiso de las proclamas de las autoridades revolucionarias cubanas, y examina en detalle las formas en que los humanos *experimentan y hacen su tiempo*. Años más tarde expresará esta inquietud de manera contundente: “Ignoro si los pájaros heredan sus nidos y las fieras sus madrigueras, pero nosotros heredamos siempre. Habitar una tradición es inexorable” (2005: 9).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARAGAÑO, José (1960), *Poesía: revolución del ser*. La Habana, Ediciones R.
- ARENAS, REINALDO (1981) [1965], “La vieja Rosa”, en Arenas, Reinaldo, *Termina el desfile*. Barcelona, Seix Barral, pp. 29-74.
- ARRUFAT, ANTÓN (2007) [1963], *Mi antagonista*. Madrid, La Fábrica Editorial.
- _____ (2005), *El hombre discursivo*. La Habana, Letras Cubanas.
- _____ (1984), *La caja está cerrada*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- _____ (1968), *Los siete contra Tebas*. La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- _____ (1964), *Repaso final (poemas)*. La Habana, Ediciones Revolución.
- _____ (1962), *En claro*. La Habana, Ediciones La Tertulia.
- BARNET, Miguel (1966), *Biografía de un cimarrón*. La Habana, Instituto de Etnología y Folklore, Academia de Ciencias de Cuba.
- _____ (1967), *La Sagrada familia*. La Habana, Ed. Casa de las Américas.
- BEJEL, Emilio (1991), “Antón Arrufat”, en Bejel, Emilio, *Escribir en Cuba: entrevistas con escritores cubanos, 1979-1989*. Río Piedras, P.R., Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 1-14.
- BOURDIEU, Pierre (1999), *Meditaciones pascalianas*. Barcelona, Anagrama.
- BUTLER, Judith (1989), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge.
- CANCELA, Elina Miranda (2006), *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*. La Habana, Ediciones Alarcos.
- CARDENAL, Ernesto (1972), *En Cuba*. Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé.
- CASAUS, Víctor (1970), *Girón en la memoria*. La Habana, Casa de las Américas.
- CASTRO, Fidel ASTRO (1961), “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del Pursc, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961”. <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>> (12/12/2016).
- _____ (1965), “Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, presidente de la República de Cuba, en la clausura de la Tercera Plenaria Nacional de la Federación de Mujeres Cubanas, efectuada en Isla de Pinos, el 19 de febrero de

- 1965”. <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1965/esp/f190265e.html>> (12/12/2016).
- _____ (1967), “Discurso pronunciado en la inauguración de las obras de San Andrés de Caiguanabo”. <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1967/esp/f280167e.html>> (12/12/2016).
- _____ (2010) [1953], *La historia me absolverá y otros discursos*. Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información.
- DERRIDA, Jacques (1989 [1971]), “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid, pp. 347-372.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1970), *Qué veremos arder*. La Habana, UNEAC.
- _____ (1967), *Buena suerte viviendo*. México, ERA.
- _____ (2000) [1959], “El otro”, en Morán, Francisco, *La isla en su tinta: Antología de la poesía cubana*. Madrid, Editorial Verbum, pp. 167.
- FORNET, Ambrosio (1994), “Las máscaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20, vol.39, pp. 61-79.
- FOUCAULT, Michel (2000) [1971], *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos.
- GILIO, María Esther (1970), *La guerrilla Tupamara*. La Habana, Casa de las Américas.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (2001), “*Biografía de un cimarrón* y la novela de la revolución cubana”, en González Echeverría, Roberto, *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid, Editorial Verbum, pp. 182-202.
- GUEVARA, Ernesto (1980) [1965], “El socialismo y el hombre en Cuba”, en López Lemus Victor (ed.), *Revolución, letras, arte*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp. 34-48.
- _____ (1967) [1963], *Pasajes de la guerra revolucionaria*, en Guevara, Ernesto, *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires, Editorial del Plata, pp. 79-202.
- HERNÁNDEZ, Rafael (2009), “El año rojo: política, sociedad y cultura en 1968”, en *Revista de Estudios Sociales*, 33, pp. 44-54.
- HOY, David Couzens (2012), *The Time of Our Lives: a Critical History of Temporality*. Cambridge, MIT Press.
- JAMÍS, Fayad (1962), *Por esta libertad (poesía)*. La Habana, Casa de las Américas.
- LEAL, Rine (2002), *Virgilio Piñera. Teatro completo*. La Habana, Letras Cubanas.
- LÓPEZ LELUS, Virgilio (1988), *Palabras del trasfondo*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- LORENZ, Chris y Bevernage, Berber (2013), *Breaking up Time: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- OTERO, Lisandro (1963), *La situación*. La Habana, Casa de las Américas.
- PADILLA, Heberto (1969), *Fuera de juego*. La Habana, Ediciones Unión.
- _____ (1962), *El justo tiempo humano*. La Habana, Ediciones Unión.

- RAMOS FERNÁNDEZ, Carolina (2006), “El drama fraternal de la revolución a través del teatro de Antón Arrufat”, en *Simposio Internacional sobre narrativa hispánica*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 251-264.
- RICOEUR, Paul (1987), *Tiempo y narración*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- ROJAS, Rafael (2012), *La máquina del olvido. Mito, historia y poder en Cuba*. México, Taurus.
- TORRANCE, Isabelle (2007), “Brothers at War: Aeschylus in Cuba”, en Hilton, John (ed.), *Alma Parens Originalis? The Receptions of Classical Literature and Thought in Africa, Europe, the United States, and Cuba*. Oxford, Lang, pp. 291-316.
- VV.AA., Comité director de la unión de escritores y artistas de cuba, (1968), “Declaración de la UNEAC”, en Arrufat, Antón, *Los siete contra Tebas*. La Habana, Ediciones Unión, pp. 7-16.
- WHITE, Hayden (2003), *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona, ICE, Universidad de Barcelona.